

Université Charles-de-Gaulle – Lille III
Ecole doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société »
Centre d'Etude des Arts contemporains EA 3587

A LA RECHERCHE DU GESTE UNIQUE
Pratique et théorie chez Alwin Nikolais

Marc LAWTON



THESE DE DOCTORAT
Discipline : ARTS

Sous la direction de Monsieur le Professeur Claude Jamain

Jury : Marina Nordera, professeur à l'université de Nice Sophia Antipolis,
Jean-Marc Lachaud, professeur à l'université de Strasbourg,
Sylvain Ledda, professeur à l'université de Nantes,
Daniel Dobbels, chorégraphe et écrivain
1^{er} décembre 2012

Université Charles-de-Gaulle – Lille III
Ecole doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société »
Centre d'Etude des Arts contemporains EA 3587

A LA RECHERCHE DU GESTE UNIQUE
Pratique et théorie chez Alwin Nikolais

Marc LAWTON



THESE DE DOCTORAT
Discipline : ARTS

Sous la direction de Monsieur le Professeur Claude Jamain

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leur aide précieuse les structures et personnes suivantes :

- Claude Jamain à l'université Lille 3 pour sa direction, son enseignement, sa patience, ses encouragements constants et son éclairage érudit sur de nombreuses questions ;
- Claudia Gitelman, ancienne professeur au C.N.D.C. d'Angers, spécialiste de Nikolais et de Hanya Holm et chercheuse, professeur émérite à l'université Rutgers (New Jersey) pour ses écrits, sa réflexion éclairée, son hospitalité et son aide dans nos recherches à la New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Danse Collection ; sa disparition en août 2012 nous a privé de partager avec elle l'aboutissement de ce travail que nous lui dédions ;
- la Nikolais-Louis Foundation for Danse à New York, ses deux co-directeurs Murray Louis et Alberto del Saz et leur archiviste Frank Garcia (1929-2002) pour leur accueil, et leur mise à disposition de documents rares ;
- tous les danseurs, chorégraphes et professeurs qui nous ont permis de les interviewer aux Etats-Unis et en France, et pour l'utilisation de leurs archives ;
- la regrettée Laurence Louppe, disparue en février 2012, qui nous poussa à écrire sur Nikolais, fut notre amie et un remarquable professeur en culture chorégraphique, dirigeant à Aubagne notre mémoire entre 2000 et 2005 ;
- Joan Woodbury à Salt Lake City, ancienne directrice du département de danse moderne de l'Université d'Utah, professeur au C.N.D.C. d'Angers et amie ;
- Judith Connick à la bibliothèque de l'université d'Athens (Ohio), Robert E. and Jean R. Mahn Center for archives and special collections, en charge jusqu'en 2012 du fonds Nikolais and Murray Louis Papers ;
- la Cinémathèque de la Danse à Paris, notamment Nicolas Villodre pour l'accès à leurs archives filmées ;
- Alain Foix pour la mise à disposition de sa thèse de 1983 ;
- ma mère Catherine Lawton, qui fut de la première aventure de notre traduction du *Geste unique* en 1996 et mon père Paul Lawton (1924-2012) pour son soutien financier ;
- enfin Catherine Mary (montage vidéo), Frédéric Bonhomme (aide informatique) et sa mère Dominique Norval, ma compagne, pour le calme de Saint-Nazaire, la patience, la relecture et l'amour de tous les instants.

SOMMAIRE

Introduction

Nikolais aujourd'hui.....	p.4
Discours américain.....	p.8
Silence français.....	p.13
<i>Noumenon</i>	p.18

A. L'abstraction

I. Contingences historiques de l'abstraction	p.22
II. Abstraction et primitivisme	
La source	p.35
Arts plastiques	p.40
Wigman et Laban	p.45
Expériences ethniques.....	p.55
Masques et rituels	p.59
Louis Horst et le primitivisme.....	p.65
Costumes, couleurs, lumières et nudité.....	p.73
Marionnettes.....	p.81
III. <i>Totem</i> et dimension cachée.....	p.86
IV. Nikolais et Oskar Schlemmer.....	p.96
V. Conclusion.....	p.109

B. La théorie du *motion*

I. Problèmes de terminologie, mouvement et <i>motion</i>	p.11€
II. <i>Dance is the art of motion</i> : une nouvelle définition de la danse	
Une pièce inaugurale : <i>Kaleidoscope</i>	p.121
Créer des sensations.....	p.128
III.« <i>Motion, not emotion</i> » (le mouvement, pas l'émotion)	
Contre l'émotion.....	p.134
La tension comme principe.....	p.141
Danse et <i>mimesis</i> chez Nikolais.....	p.14€
Réalisme.....	p.150
IV. La consonance	
Définition.....	p.158
L'intention et son accomplissement.....	p.161

Position du spectateur.....	p.166
espace frontal.....	p.173
<i>metakinêsis</i>	p.184
illusion.....	p.191
Trouver un sens du <i>motion</i>	p.197
Flux et énergie.....	p.203
V. Les phases du <i>motion</i> (lois du mouvement)	
La stase.....	p.206
Les textures	p.208
Intelligence du mouvement, message, <i>poetry of motion</i>	p.212
VI. Conclusion : donner vie à une danse.....	p.215
C. Espace, forme, temps et gestalt	
I. L'espace	
Introduction : la nature de l'espace.....	p.220
Héritage de Laban et héritage de Holm.....	p.221
La toile (<i>Tensile involvement</i>).....	p.232
La réalité tangible.....	p.242
Présence, projection et aura.....	p.243
Etats d'espace, lignes, volumes.....	p.248
Le projet spatial.....	p.257
Conclusion.....	p.262
II. La forme	
Introduction.....	p.264
Sculpter (pédagogie de la forme).....	p.266
Apprentissage des formes.....	p.268
Principes.....	p.273
Une œuvre emblématique : <i>Noumenon</i>	p.276
Conclusion	p.286
III. Le temps	
Preliminaires.....	p.287
Expérimenter le temps : immédiateté.....	p.299
Temps quotidien et surréel.....	p.303
Temps musical, temps du danseur.....	p.307
Sens du temps, vitesse, monotonie.....	p.312
Conclusion.....	p.322
IV. La gestalt	
Introduction.....	p.324

Contexte historique et définitions.....	p.325
Nikolais et la gestalt.....	p.335
Lisibilité, cohérence, intelligence	p.342
Deux exemples dans l'œuvre de Nikolais.....	p.346
Trois opinions sur la gestalt.....	p.348
Conclusion.....	p.351

D. Décentrement et geste unique

I. Le décentrement

Comparaison avec la musique et fixation sexuelle.....	p.357
Tentative de définition : de la métaphore à la transcendance... ..	p.359
Pédagogie : le grain, les parties du corps, l'espace...et au-delà	p.362
Application dans l'œuvre de Nikolais.....	p.365
Conclusion.....	p.367

II. Unicité et universalité : un paradoxe ?.....

p.370

Conclusion générale :

p.380

Glossaire.....

p.385

Bibliographie.....

p.397

Index.....

p.421

ABREVIATIONS

- ADDA : association départementale de développement des arts
- AFCMD : anatomie fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé
- BMC : Body Mind Centering
- CCN : centre chorégraphique national
- CND : Centre National de la Danse
- CNDC : centre national de danse contemporaine
- CNRS : centre national de la recherche scientifique
- CNSMDP : conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
- CRR : conservatoire à rayonnement régional
- GRTOP : groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris
- IPMC : institut de pédagogie musicale et chorégraphique
- LIMS : Laban institute for movement studies
- MoMA : Museum of Modern Art (New York)
- NYU : New York University
- PUF : Presses Universitaires de France
- USIA : United States Information Agency

TABLE DES ILLUSTRATIONS

hors-texte

THESE

- Page de couverture : Nikolais et les danseurs d' « Imago » (1963), photo Sosenko
- I. NOUMENON (1953, ici plateau de télévision 1959), photo NLDF
- II. TENT : « Descente aux Enfers », photo NLDF
- III. TOTEM : « Reliquaire », photo David Berlin
- IV. Ballet triadique (revue *Wieder Metropol* - Berlin 1935) et « Portrait de famille », photo Johann Elbers
- V. GROTTTO : triple duo, photo Patrick Berthelot
- VI. KALEIDOSCOPE : « Discs » + duo « Pole » (Perche), photos NLDF et David Berlin
- VII. SOMNILOQUY (1967) + SCENARIO (1971), photos NLDF et Max Waldman
- VIII. Nikolais enseignant au stage d'été à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, photo Claude Rey
- IX. WEB (1953) + TENSILE INVOLVEMENT (années 1970), photo David Berlin et NLDF
- X. SANCTUM : « Cages », photo Susan Schiff-Faiudi
- XI. VAUDEVILLE OF THE ELEMENTS « Bell trio » (1965, avec C. Carlson et S. Buirge), photo Eric Sutherland
- XII. IMAGO : Murray Louis dans « Artisan », photo Tom Caravaglia
- XIII. Couverture du livre *The Nikolais-Louis Dance Technique* (2005)
- XIV. IMAGO : « Dignitaires », photo NLDF

ANNEXES

- XV. Choroscript (annexe 1 « Biographie d'Alwin Nikolais »)
- portrait de Nikolais, années 1950, photo David Berlin (annexe 14 *Le Geste unique*)
- portrait de Nikolais, photo Dan Ziskie (annexe 15 : page d'accueil du menu du dvd)

Nous tenons à remercier vivement la Nikolais-Louis Dance Foundation (NLDF) pour la mise à disposition de ces documents. Les photos avec mention NLDF sont celles dont les photographes n'ont pu être identifiés.

INTRODUCTION

L'objectif de cette thèse est de faire le point sur le chorégraphe et pédagogue américain Alwin Nikolais¹ (1910-1993). Personnalité essentielle du monde du spectacle vivant de la deuxième partie du vingtième siècle, Nikolais est paradoxalement mal connu : on a de lui une idée incomplète, voire fautive ou superficielle. L'enjeu est de lui rendre justice et d'examiner sa pensée. Celle-ci, indispensable pour comprendre la danse d'aujourd'hui, s'avère complexe. On peut l'appréhender à travers quelques notions qui lui étaient chères et qui vont constituer nos axes de réflexion, divisant notre propos en plusieurs aspects : l'abstraction, la théorie du mouvement (impliquant une nouvelle définition de la danse, revisitant l'apport de Laban), le « geste unique » et d'autres peu connues comme le décentrement ou la gestalt (dans l'utilisation qu'il en faisait).

Le passage, au tournant des années 1950, à ce que Nikolais nomma « abstraction » est en effet central dans son œuvre, et constitue un changement radical dans son approche de la danse qui fonda sa théorie du mouvement. Héritier du courant germanique de la danse moderne, Nikolais aborda le corps dansant avec une objectivité inédite pour son époque et une constante exigence de lisibilité, inventant un nouveau principe, celui du *motion*, qu'il appliqua en l'ancrant au cœur de son travail. Que ce corps dansant fût celui des interprètes de ses propres créations ou qu'il concernât l'étudiant qui improvisait ou qui proposait des compositions personnelles, l'enjeu était de révéler un constant renouvellement, évitant toute imitation ou routine. Le geste unique était à l'œuvre chez Nikolais, tant dans sa propre recherche que dans son enseignement, et il en fit le fil conducteur de toute sa vie.

Nous parlerons de cette notion en nous appuyant sur les outils que sont les domaines de l'histoire de l'art, la philosophie, l'histoire des religions, l'anthropologie, la psychologie et nous préciserons le contexte dans lequel est née cette pensée, celui des Etats-Unis d'après 1945. En effet, Nikolais, issu d'un milieu modeste, baigna d'abord dans l'environnement de la

¹ Nous adoptons l'orthographe anglo-saxonne, sans trémas. La forme « Nikolais » ne se rencontre qu'en France, avec le plus souvent le « s » final prononcé à l'oral. Ce n'est pas le cas aux Etats-Unis, où le nom se prononce donc « ni-ko-la-i », avec accent tonique sur la première syllabe.

dépression américaine des années 1930, où, jeune homme, il dut apprendre à se débrouiller seul en exerçant divers métiers, avant de se décider de se consacrer à la danse. N'ayant pas connu son père (il avait moins de deux ans à sa mort), il rencontra de grands enseignants issus du milieu de la *modern dance*, qui suscitaient déjà avant-guerre un grand engouement et autour d'eux de grandes figures de la pensée sur le mouvement et sur l'espace scénique. Ceux-ci, agissant comme une nouvelle famille, l'aidèrent à acquérir une technique, à former son esprit et son regard critique et le poussèrent à devenir professionnel, assez tard il est vrai, à l'âge de 29 ans.

Si les hommes qui embrassaient les métiers de la création artistique étaient fréquents dans les milieux de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la littérature, du théâtre et du cinéma, peu choisissaient la danse. Ted Shawn avait ouvert le chemin dès les années 1920, et Nikolais eut sous les yeux, dans ses années de formation, les exemples vivants de Charles Weidman et de José Limon pour se convaincre que, contrairement à son éducation puritaine, « danser n'était pas un péché² ». Contemporain d'Erick Hawkins et de Merce Cunningham, Nikolais fut l'un de ceux qui persévéra, avec comme particularité d'être dépositaire d'un courant à la fois allemand et américain.

Puis la deuxième guerre mondiale, avec sa coupure de plus de trois ans (1942-1945) et l'expérience de l'armée et de la libération de l'Europe, le marqua profondément, comme d'autres artistes appelés sous les drapeaux. En découla à sa démobilisation la décision de s'installer à New York, qui le fit quitter son Connecticut natal. Il y avait beaucoup créé et enseigné, mais Hartford était devenu trop provincial pour lui. L'arrivée dans la grande métropole à l'âge de trente-six ans, avec un statut de vétéran qui le favorisait, le mit au cœur des recherches artistiques de l'époque dans les domaines de la musique, de la peinture et de la

² « It was sinful to be a dancer in New England » (« En Nouvelle-Angleterre, on considérait la danse comme un péché »), affirme-t-il dans une interview à Angers en 1979 ainsi que dans une émission télévisée de 1984 (*Eye on dance*, réal. Celia Ipiotis). La même année, à la rencontre nationale « Dance in education », il nuance comme suit : « Jeune homme, je n'imaginai pas devenir un danseur, car ce n'était pas en phase avec la pensée sociale (*socio-dynamics*) de la petite ville dont j'étais originaire ».

danse. Collaborateur d'une grande figure féconde de la *modern dance* qui s'y était installée depuis quinze ans, Hanya Holm³, il trouva progressivement son autonomie, s'appropriant l'enseignement que celle-ci prodiguait et développant lui-même des compétences de pédagogue apprécié.

Comme d'autres (Cunningham par exemple), il fonda sa propre compagnie, mais ne s'associa pas à d'autres artistes (sauf au danseur Murray Louis qui partagea sa vie dès 1949) et ne dansa pas pour d'autres chorégraphes, préférant chercher seul sa voie. Tout en restant compositeur, l'environnement d'une grande ville stimulante comme New York lui fit croiser des spécialistes d'autres champs (philosophie, psychologie) qui l'aiderent à préciser ce qu'il souhaitait poursuivre (son intérêt pour le primitivisme par exemple) et ce qu'il préférait abandonner, comme la prégnance⁴ freudienne sur la lecture du corps dansant.

NIKOLAIS AUJOURD'HUI

Si nous avons choisi comme titre le « Geste unique », c'est à la fois parce que Nikolais lui-même avait intitulé ainsi son propre projet de publication, resté hélas inachevé à sa mort, et parce que cette notion le relie à un héritage plus ancien dans la danse du vingtième siècle, la « danse d'expression⁵ » allemande. Il définit le « geste unique » ainsi : « principe qui va à

³ Voir notre annexe sur Hanya Holm.

⁴ Prégnant : plein de sens implicite, gros de raison. En psychologie, qui s'impose à l'esprit. La prégnance est une force et par suite la stabilité et la fréquence d'une organisation psychologique privilégiée parmi toutes celles qui sont possibles (Dictionnaire Robert). Ici, nous voulons parler de la lecture critique du corps dansant par un regard (celui des journalistes, des écrivains, des spectateurs) marqué par les symboles utilisés en psychanalyse et vulgarisés par la diffusion des théories de Freud et de ses méthodes thérapeutiques aux Etats-Unis. La théorie de la Forme en fit une notion centrale. Voir *infra* à la fin de notre troisième partie (*La Gestalt*), sous « Contexte historique et définitions ».

⁵ Danse d'expression : on trouve en français, pour traduire *Ausdrückstanz*, les mots « danse d'expression » ou « danse expressionniste ». Le critique John Martin inventa dans les années 1930 aux Etats-Unis le terme *expressional* dans lequel il range à la fois les approches de Wigman et Laban que celles des tenants de la *modern dance* comme Graham et Humphrey. L'expressionnisme, né au début du vingtième siècle en Europe, est bien cerné dans les domaines du théâtre et de la peinture (la revue « Der Sturm » et le mouvement pictural « Die Brücke » en sont des manifestations connues). Cherchant le *geistlich*, à savoir la nature profonde de l'individu, ce mouvement nous intéresse dans la mesure où il convoque une spiritualité qui traverse le corps et qui se nourrit de visions. La danse, avec l'exposition du corps sur une scène, va en être, à partir de 1920, une des manifestations spectaculaires. La danse de Mary Wigman va déplacer les limites du geste dansé en vigueur jusque là (notamment dans le ballet classique, mais contesté par les danseuses libres) et libérer le geste en en

l'encontre des processus établis, en vertu desquels le créateur doit adapter ce qu'il veut communiquer par la danse aux techniques et aux modèles de mouvement existants⁶ ». Dans les relevés que nous avons faits de cette notion dans ses écrits, apparaissent plusieurs idées, telles celles d'opposition entre style et imitation, de réaction contre la convention, d'expression personnelle, de technique permettant d'y parvenir, au-delà de considérations plus anecdotiques telles que phénomène de mode, obsession, facteur liant etc. Nikolais se réfère aux chorégraphes américaines des années 1930 avec qui il a étudié (les majuscules sont de lui) : « L'idéal du geste unique continuait à dominer ma pensée. Mais comment y arrive-t-on ? Les gestes de Doris et de Martha y arrivèrent certainement⁷ ». Nos recherches dans les textes de et sur ces deux chorégraphes (Humphrey et Graham) n'ont pas permis de rencontrer cette notion. Il faut donc croire Nikolais sur parole.

« Geste unique » renvoie donc à la singularité, au sujet agissant, et à l'indépendance vis-à-vis de la norme, du modèle. Grâce à lui, « la nature unique du danseur s'y dévoile, identifiant son travail comme le sien propre⁸ ». Nikolais prolonge ici une conviction qui était déjà à l'œuvre chez Mary Wigman. Celle-ci, dans un article commandé par le magazine

proposant une forme sublimée : une nouvelle fiction apparaît, qui réinvente la réalité. Dans la lignée de son maître Laban, elle se revendique de la « nécessité intérieure » chère à Kandinsky, privilégie l'improvisation (qui propose un nouveau rapport au monde) et par elle, le danseur redevient créateur, sous le signe d'un lien retrouvé avec le cosmos. Ralenti en Allemagne par la crise économique, instrumentalisé dès l'avènement du nazisme par le pouvoir et discrédité après 1945, c'est aux Etats-Unis que cet expressionnisme pourra continuer à se développer, notamment chez Nikolais. Celui-ci avait été marqué par Wigman qu'il avait vu danser et par l'enseignement de Louis Horst, qui, dans son cours de composition des années 1930 « *Modern dance Forms*, incluait deux thématiques d'études : « *Introspection* » et « *Expressionism* ». Malgré un affichage de l'abstraction dans la danse, Nikolais maintient donc un lien avec ce qu'il appelle « mysticisme », héritier en cela de Wigman et de sa « danse absolue ».

⁶ Alwin Nikolais, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, chapitre « Vision of a new technique », Routledge, New York and London, 2005, p.7. La trace écrite la plus ancienne que nous ayons localisée date de 1975, dans une communication donnée dans un colloque sur l'administration de la danse (1985), où Nikolais annonce : « Il y a dix ans, j'ai fait mienne l'affirmation que le principe essentiel et le plus important de la danse moderne était le geste unique ». Dans une interview l'année suivante, il précise encore, : « J'entends par geste unique un geste qui s'appliquerait à une situation et ne serait pas valable pour une autre » (« Nikolais shines at the Beacon », *Soho News*, 5 août 1976). Ailleurs, il signale que le geste unique « distingue le véritable artiste du novice » (*Le Geste unique*, volume II, tapuscrit de 1993 inédit, trad. M. Lawton, 1999, chapitre XXV « La qualification », p.101). Toutes les citations de ce texte proviendront de notre traduction et non du texte anglais, non paginé.

⁷ Alwin Nikolais, *Autobiographie*, « 1953 », tapuscrit inédit, p.7. Nous avons pu nous procurer une copie de ce texte précieux au fond Nikolais-Louis à la bibliothèque de l'université d'Ohio à Athens. Le document n'est paginé que par chapitre et nous traduisons.

⁸ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *ibid.*, chap.XX, « L'exploration et ses applications », p. 89.

anglais *Dancing Times* en 1927 et intitulé « The Dance and Modern Woman », faisait la distinction entre deux groupes de talents chez une danseuse, le « productif » et le « reproductif ». Le premier est productif, car il « révèle l'imagination créatrice, avec son esprit propre, indépendant de tout modèle, et adapte sa matière et son entraînement traditionnel d'une façon unique et originale⁹ », le deuxième se contente d'imiter. Il nous paraît que cette position est aujourd'hui à défendre dans une culture de masse mondialisée et souvent mercantile, et il nous semble par ailleurs pertinent de la réactualiser dans la danse, car elle contient une dimension libératrice forgée d'abord en Allemagne, puis dans l'Amérique des années 1950-60 et qui n'a rien perdu de son actualité.

Ce geste singulier, sans modèle, non réutilisable est donc au centre de la recherche de Nikolais, qui résume comme suit son but ultime : « Accéder à soi-même et non à une vision d'emprunt, telle est probablement la première étape vers la créativité. Il n'existe pas de méthode unique¹⁰ ». C'est sans doute le « geste unique » qui permet cet accès à soi-même, ce « soi-même » étant vu comme une source potentielle de matière chorégraphique inédite, évacuant par un refus de la codification le risque d'une technique stéréotypée. On se situe ici à la croisée de l'analyse et de l'intuition, et si ces deux termes peuvent paraître contradictoires, Nikolais les incarnait et les pratiquait tous deux, et nous laisse aujourd'hui face à ce paradoxe consistant à tenter de concilier ces deux états de savoir.

L'analytique correspondrait à un être dansant « savant », ayant accumulé des expériences et doté d'une syntaxe nommant les éléments de langage de son art (sans déboucher néanmoins sur un « système ») ; l'intuitif s'adresserait plus au danseur qui tâtonne, qui « fraye son propre chemin, à l'aide de sa machette esthétique, à travers ses forêts

⁹ Walter Sorell, *The Mary Wigman Book – Her writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973, p.104.

¹⁰ Alwin Nikolais, « Teaching », discours-programme au colloque de la Northwestern University (Evanston, Illinois) « Creative arts for children » (*Le Geste unique*, volume III, inédit, s.d., p.3), trad. M. Lawton, *Nouvelles de danse* n° 36-37 (dossier « La composition »), automne-hiver 1997-98, p.67. Pour les citations du volume III, nous citerons le texte original et traduirons à chaque fois.

spirituelles¹¹ » et qui, en particulier dans l'improvisation, se relie à un savoir cellulaire, reflétant une hérédité transmise depuis des générations, car « chacun porte en soi non seulement un vécu, des souvenirs et une histoire, mais aussi toute l'expérience de ses ancêtres, transmise par voie génétique. Chacun est une encyclopédie vivante du genre humain, car le genre humain se manifeste à travers la généalogie propre à chaque individu¹² ».

Le spectateur, dans cette recherche, n'est pas oublié, puisque la « seule obligation (du geste unique) consistait à visualiser un chemin menant au paysage mental (de l'artiste), et d'entraîner par procuration le spectateur à l'intérieur de cette vision¹³ ». Par « paysage mental », Nikolais entend sans doute l'univers gestuel propre à l'imaginaire de chaque artiste et, pour que le spectateur en fasse l'expérience « par procuration », le chemin évoqué porte un nom que Nikolais emprunte au critique et théoricien John Martin, la *metakinêsis*. Ce mécanisme, parent de l'empathie, sera décrit dans notre deuxième partie.

A la recherche de cette notion difficile à cerner, nous examinerons la pensée de Nikolais aujourd'hui en puisant dans trois sources: ses écrits, son œuvre et son héritage pédagogique sans oublier notre propre expérience à ses côtés¹⁴. Nous y ferons souvent

¹¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre II « Le geste unique : vision d'une technique nouvelle », p.25. Le mot anglais pour « spirituelles » est *mystic*.

¹² Alwin Nikolais, « Teaching », *op.cit.*, p.2.

¹³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, ibid.*

¹⁴ Au-delà de notre formation au Centre National de Danse Contemporaine (C.N.D.C.) d'Angers (école et compagnie) où un vécu essentiel a pu s'incorporer durant trois ans, nous avons assumé pendant cette même période la tâche quotidienne de traduire en français cet enseignement (donné uniquement en anglais, Nikolais et son corps enseignant n'étant pas francophones), ajoutant à l'expérience du corps celle de l'esprit. Un premier séjour en 1980 aux Etats-Unis nous fit découvrir le pays d'origine de Nikolais et, plus avant, l'enseignement d'une de ses disciples et grande pédagogue, Joan Woodbury. Plus tard, de 1981 à 1989, nous mêmes en pratique les principes acquis à Angers dans diverses aventures au sein de compagnies chorégraphiques françaises (Beau Geste, Théâtre du Marché aux Grains, Ramdam, Hors Taxes). A la mort du chorégraphe, nous avons commencé à écrire sur lui et sa pensée, devenant au fil des ans un des spécialistes de son œuvre et, encouragé par la critique et historienne Laurence Louppe, avons traduit en 1999 son tapuscrit posthume *Le Geste unique*, y adjoignant un appareil critique. Dans le cadre du cursus de formation de formateurs en culture chorégraphique qu'elle mit en place en 2001, Louppe dirigea également notre mémoire *Les Concepts d'Alwin Nikolais – Des outils pour produire, composer et lire le monde*, présenté au Cefedem-Sud à Aubagne en 2005. Outre notre collaboration au *Dictionnaire de la danse* (Larousse, 1999, avec une trentaine d'entrées) et de nombreuses conférences et communications, nous avons ainsi contribué à quatre moments forts : le *Prisme Nikolais* au Théâtre de la Ville à Paris (2004), les 30 ans du C.N.D.C. d'Angers (2008-09), un colloque à Mount Vernon (Etats-Unis, 2009) et la déclinaison française du centenaire de sa naissance au C.N.D. à Paris et Pantin (2011). Un lien durable avec la « famille » américaine, créé dès les années 1978-81, perdure encore aujourd'hui, nourri par une admiration pour ce maître et doublé d'un désir de réactiver et d'interroger sa pensée aussi régulièrement que possible.

référence et opérerons un va-et-vient entre pratique et théorie, puisque, obligé très tôt d'enseigner, Nikolais théorisa au fur et à mesure qu'il créait ses nouvelles pièces et voyait ses principes se confirmer sur le corps de ses danseurs.

DISCOURS AMERICAIN

Outre notre propre travail de recherche initié dès 1996, trois publications récentes aux Etats-Unis, encore non traduites en français, ont permis de mieux cerner les nombreuses facettes de Nikolais et d'étayer notre propos.

Il s'agit en 2005, du livre de son héritier artistique Murray Louis¹⁵ *The Nikolais-Louis Dance Technique*, puis, en 2006, de l'ouvrage *A Game for dancers* (Un jeu pour danseurs) de la chercheuse américaine Gay Morris et, en 2007, de *The Returns of Alwin Nikolais* (Les Retours d'Alwin Nikolais), somme de huit contributions dirigée par Claudia Gitelman (ancienne danseuse et pédagogue issue de son enseignement) et du chercheur et professeur Randy Martin.

Si le premier livre mêle de façon discutable des textes essentiels de Nikolais - qui mériteraient une publication à part - et un manuel pratique d'application rédigé par Louis, le second ouvrage précise le contexte d'une époque peu étudiée jusqu'alors dans le domaine de

¹⁵ Collaborateur, danseur et compagnon de vie de Nikolais (qu'il rencontre en 1949), Murray Louis (de son nom complet Murray Louis Fuchs), né en 1926, fut d'abord un danseur exceptionnel, doté d'un rare contrôle corporel, puis un chorégraphe apprécié (qui produit plus de cent œuvres et vint souvent en France en tournée) et un excellent pédagogue. En 1970, il cessa de danser dans les créations de Nikolais pour se consacrer à sa propre carrière, mais lui demanda souvent de lui créer ses lumières et parfois de composer des musiques (il affectionnait le classique et le jazz qu'il utilisa largement). Au centre socio-culturel du Henry Street Playhouse, il eut en charge les cours pour enfants issus de milieux défavorisés. « Prolongement » dansant de Nikolais (qui avait arrêté sa carrière d'interprète aux débuts des années 1950), il l'aida à formuler sa théorie et la vérifier dans le pratique. Il fut le pilier de la Chimera Foundation for Dance (aujourd'hui rebaptisée Nikolais-Louis), de leur école au rayonnement international (fermée en 2002) et de l'héritage de Nikolais après sa mort, doublé d'un orateur éloquent quant à la diffusion de cet enseignement, notamment dans ses conférences dansées. Adeptes d'une danse abstraite et inventive, souvent technique et humoristique, Louis sut aussi se scruter en profondeur dans des solos comme *Chimera* (1966) ou *Déjà vu* (1977). Comparé parfois au mime Marceau, il tourna dans le monde entier et créa des œuvres pour diverses compagnies et pour Rudolf Noureiev. Il a publié deux essais où il se montre défenseur hardi et lucide de sa profession et réalisé deux séries de films: *Dance as an art form* (*L'Art de la danse*, prod. Chimera Foundation for Dance, 1973) et, en 1994, *The World of Alwin Nikolais* (*Le Monde d'Alwin Nikolais*, prod. Nikolais-Louis Foundation for Dance), qui vit captée en vidéo une quinzaine de pièces historiques du maître).

la danse : l'après-guerre aux Etats-Unis, avec en particulier en arrière-plan la guerre froide et le maccarthysme. L'auteur affirme qu'une « consonance » a résulté de la crise que traversait la danse moderne américaine des années 1944-45, avec comme nouvel espace de création une danse « objective ». Ce terme central sera examiné plus loin dans notre propos, et mis en parallèle avec celui de danse « abstraite », revendiqué par Nikolais.

Nikolais figure de façon emblématique dans ce deuxième ouvrage, et se trouve mis en parallèle avec son contemporain Merce Cunningham. Morris montre comment l'accent mis sur l'improvisation par l'un et l'utilisation du hasard par l'autre a permis de ne pas inquiéter les « processus rationalisants¹⁶ » du marché de l'après-guerre. Comme symboles de ces processus, on peut selon elle identifier la danse classique de Balanchine et les comédies musicales de Broadway. Par ces stratégies de diversion plus ou moins conscientes, Cunningham et Nikolais réussirent à trouver progressivement leur voie et une place majeure dans la création artistique des années 1960-70. Ce constat relativise la prétendue « radicalité » de la danse post-moderne qui leur est contemporaine, si prisée des danseurs et chorégraphes français d'aujourd'hui.

Le troisième ouvrage révèle aux lecteurs des pans peu connus de Nikolais : sa pédagogie, analysée de manière très pertinente par Gitelman, devenue chercheuse universitaire dans les années 1990¹⁷, sa création musicale, qui légitime Nikolais dans sa

¹⁶ Terme que Morris attribue à Max Weber. Celui-ci « avait prédit, au tout début du vingtième siècle, que l'utilisation de calcul rationnel dans le monde des affaires, du gouvernement, ainsi que dans les domaines scientifique et technologique, s'infiltraient de façon croissante dans tous les aspects de la vie. Ces processus de rationalisation furent lancés par le capitalisme et les bureaucraties d'Etat, de l'armée et des grandes entreprises ». (Gay Morris, *A game for dancers, performing modernism in the postwar years, 1945-1960*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006, p.3).

¹⁷ Claudia Gitelman (1936-2012) fut professeur émérite à l'université du New Jersey-Rutgers, spécialiste d'Hanya Holm (deux publications) et commissaire de l'exposition « Alwin Nikolais' total theater of motion » organisée par la New York Public Library for Performing Arts au Lincoln Center, à l'occasion du centenaire de la naissance du chorégraphe en 2010. Elle fut très proche de Nikolais, notamment pendant sa direction artistique du C.N.D.C. d'Angers (1978-81) où elle enseigna. Elle rédigea plusieurs articles le concernant pour diverses revues et colloques, notamment en 2000 une communication intitulée « From Bauhaus to Playhouse : tracing the aesthetic of Alwin Nikolais ».

fonction trop méconnue de compositeur¹⁸, ainsi qu'un aperçu de la réception critique de ses œuvres aux USA, avec en particulier la contribution notoire de la journaliste Marcia Siegel. On y trouve aussi une sélection d'articles plus polémiques, voire négatifs s'étendant sur trois décennies. L'idée générale du livre est de situer Nikolais. En témoigne le sous-titre *Bodies, Boundaries and the dance Canon* (Corps, frontières et le canon de la danse) et des apports plus inattendus, comme une lecture *queer*¹⁹ de son œuvre reprenant la notion d'objectivité de Morris ou, chez Randy Martin, une mise en perspective avec le structuralisme ou l'esthétique.

Ces lectures nous ont permis de compléter, mais aussi de remettre en question les savoirs acquis depuis dix ans. Ceux-ci se déclinent d'abord pour nous par une connaissance incorporée, tant au C.N.D.C. d'Angers de 1978 à 1981 qu'au cours de nombreux stages ultérieurs, puis par une familiarité avec les œuvres, qu'elles aient été vues en direct ou sur vidéo, par une connaissance issue des textes de Nikolais, qu'il s'agisse de ses propres écrits, des quelques articles qu'il publia ou d'interviewes, et enfin grâce à de nombreuses sources secondaires diverses.

Contrairement à Laban, Nikolais n'a pas publié de son vivant un ouvrage « somme ». Son texte posthume d'une centaine de pages, *The Unique Gesture (Le Geste unique)*, évoqué plus haut, a été mis en forme et diffusé à quelques proches sous forme de tapuscrit par Murray Louis dès 1994, mais, dans son livre de 2005 *The Nikolais-Louis Dance Technique*, n'est paru

¹⁸ La musique de Nikolais fut presque exclusivement mise au service de ses propres œuvres de chorégraphe et, recourant à des inventions technologiques de l'époque telles le montage sur bande magnétique et le synthétiseur, ne fut que rarement jouée en public. Une seule édition discographique parut de son vivant, en 1960. La création musicale du chorégraphe a fait l'objet d'une étude approfondie de Bob Gilmore dans l'ouvrage collectif *The Returns of Alwin Nikolais* (C.Gitelman et R.Martin, dir, Wesleyan University Press, Middletown, 2007), au chapitre 8 (pp.132-153).

¹⁹ Queer : mot anglais signifiant « étrange, bizarre », utilisé comme insulte violente envers les homosexuels. De la réappropriation du mot dans les années 1990 est née une théorisation de la sexualité émanant des minorités gaies et lesbiennes, qui a vite dépassé la sphère homosexuelle. La position queer renverse celle de l'homosexuel qui, d'objet, devient sujet, porteur d'une identité sans essence. « L'identité (homo)sexuelle peut désormais se constituer non en substance, mais de manière oppositionnelle, non à partir de ce qu'elle est, mais en tenant compte de où elle est, ainsi que de la manière dont elle opère. Ceux qui occupent sciemment un tel lieu marginal, qui assument une identité dé-essentialisée et de pure position sont à proprement parler queer et non gais » (David Halperin, cité par Marie-Hélène Bourcier dans *Queer zones*, Paris, Balland, 2001, p.178). Bourcier commente cette définition en signalant qu'on parle depuis de « queeriser » les espaces, les disciplines et les modes de savoir-pouvoir hétérocentrés, tout en gardant en mémoire l'ancrage politico-sexuel du terme.

que sous forme tronquée, la moitié en ayant été retirée. On peut constater dans ce texte deux défauts, d'une part l'absence de dates permettant de situer les personnalités, événements et créations dans le vingtième siècle, et d'autre part dans le mélange des styles discursifs utilisés, allant du positionnement philosophique à l'anecdotique, et éclairés par des exemples puisés dans des moments d'enseignement ou de tournées de sa compagnie, le tout débouchant sur un produit hétérogène. Il manque d'évidence une toile de fond historique, car, du texte, sont évacués les événements marquants de l'époque de Nikolais, qu'ils soient politiques tels le Maccarthysme, la revendication pour les droits civiques des Noirs ou la guerre du Vietnam, sociaux comme le mouvement hippy, le recours aux produits hallucinogènes, ou esthétiques comme le Pop art, la poésie *beat*, le théâtre engagé ou la musique répétitive. Toute référence à d'autres créateurs, passés ou contemporains, chorégraphes, peintres, compositeurs, architectes, écrivains brille par son absence, rendant difficile une mise en perspective.

Mais l'essentiel de ce texte réside dans la définition des principes sous-tendant la pensée et la création de Nikolais : abstraction, décentrement, *motion*, consonance, totalité... C'est cette pensée sur le corps en mouvement et sur la création, s'appuyant sur la mise au point de ces nombreuses notions et accompagnées d'une puissance de travail soutenue, qui lui a permis de réaliser une œuvre prolifique de plus de cent opus, et de structurer un enseignement complet s'appuyant sur un savoir théorique clair et lisible.

Murray Louis, âgé aujourd'hui de 85 ans et toujours co-directeur à New York de la Fondation Nikolais-Louis, possède les droits exclusifs pour l'œuvre de Nikolais et tout ce qui s'y rapporte. Il a en chantier deux ouvrages, un « beau livre » sur Nikolais intitulé *Nik* et une publication de la correspondance entre les deux hommes (*A life together*), mais des problèmes de santé ont ralenti, voire compromis ces projets. Son ouvrage *The Nikolais-Louis Dance Technique* (2005) a été accueilli avec de nombreuses réserves.

Si faire partie de la « famille » nous a permis d'accéder à de nombreuses archives, le danger de « mythifier » Nikolais demeure, même si certains de ses anciens collaborateurs tentent d'en actualiser l'héritage. Les danseurs d'aujourd'hui, arrivant pour travailler en France de pays de plus en plus nombreux, ignorent pour la plupart qui fut ce créateur et son importance. Son répertoire se transmet mal, car ses créations *mixed media*²⁰, où mouvement, couleur, son et accessoires ont chacun une place nécessitant un « dosage » très précis, sont complexes à reconstruire. Par ailleurs, la formation actuelle des danseurs, très éclectique et incluant la danse classique, pose aussi la question de l'authenticité des œuvres reconstruites.

La seule troupe actuellement habilitée à diffuser les œuvres de Nikolais est la Ririe-Woodbury Dance Company de Salt Lake City²¹, qui tourne à l'étranger et vient en France tous les deux ans environ, mais hélas dans trop peu de villes. A part la transmission de trois œuvres²² au Junior Ballet du Conservatoire supérieur de danse de Paris en 1997, dansées par des étudiants et peu reprises aujourd'hui, les créations de Nikolais sont quasiment invisibles en France.

²⁰ *Mixed media* : *media* doit être pris ici dans le sens de moyens d'expression artistiques. En arts plastiques, une pièce est *mixed media* (mot à mot : médias mélangés) lorsque la tendance est d'égaliser les ingrédients sans pour autant procéder à leur hiérarchisation. Intégrant diverses découvertes technologiques, Nikolais fit se rencontrer sur l'espace scénique danse, musique, arts plastiques, lumières, son, les révolutionnant chacun par ses trouvailles et surtout en les mélangeant. Il se servait plutôt du terme de *multimedia* (à ne pas confondre avec l'utilisation actuelle liée à la technologie numérique), reflétant un parti-pris de création pluridisciplinaire. Dans son texte *No man from Mars* (1965), il affirme : « Pour moi, cette polygamie de mouvements, de formes, de couleurs et de sons est à la base de l'art de la scène. L'art dramatique est une chose ; l'art de la scène en est une autre. Dans ce dernier, une palette magique de choses, de sons, de couleurs, de formes, de lumières, d'illusions et d'événements frappe vos yeux et vos oreilles. Je me rends compte que je n'arrive pas à satisfaire entièrement mes besoins au travers d'un art seulement. J'aime mélanger mes enchantements ». Prenant à contrepied le proverbe anglo-saxon « *Jack of all trades, master of none* » (« Si l'on exerce plusieurs métiers, on n'en maîtrise aucun »), l'ancienne danseuse du Nikolais Dance Theatre Chris Reisner qualifiait Nikolais de « *Jack of all trades, master of all* » (maître de tous les métiers). Il cumulait en effet les compétences de chorégraphe, compositeur, costumier, décorateur, éclairagiste. Nikolais donnait lui-même un exemple de *mixed media* : la discothèque. En plus de ses innovations lumineuses, sa musique électroacoustique et son concept de *motion* participent également de cette « boîte de vision » qui apparente ses spectacles à la Renaissance et à Schlemmer. Ce théâtre total, dont *Imago* et *Tent* sont des exemples fascinants, génère une « matière en résonance avec tout ce qui l'entoure » (Buirge).

²¹ Voir *infra* note 25.

²² Ce sont *Tensile Involvement* (1953), *Water Study* (extraite de *Sanctum*, 1965) et *Mechanical Organ* (1980). Les deux premières pièces étant courtes, le programme aurait pu comporter une quatrième pièce de Nikolais, mais fut complété à l'époque par Murray Louis qui transmit une de ses propres œuvres, *Four Brubeck Pieces* (1984). Les promotions d'étudiants au conservatoire de Paris (C.N.S.M.D.P.) se renouvelant constamment, la transmission de ce répertoire pose aujourd'hui problème, car la direction du département des études chorégraphiques ayant changé, il semble que plus personne ne puisse revisiter ce travail en France, obligeant à s'appuyer sur un intervenant américain, démarche hélas onéreuse...

Le silence qui règne autour de ce chorégraphe et pédagogue est le résultat à la fois d'un engouement marqué pour son contemporain Cunningham, d'une absence de traductions depuis sa mort en 1993 de ses textes ou d'ouvrages le concernant, et de la « dilution » de son enseignement²³ que nous allons évoquer. Il faut y rajouter, aux Etats-Unis comme en France, le tropisme évident qu'occupe depuis trente ans la *post-modern dance*. Randy Martin remet en question, en terme de rupture historique, le « monopole » détenu par le Judson Dance Theater, identifié surtout par ses années inaugurales entre 1962 et 1964, berceau de ce qui donnera plus tard le *contact improvisation*, les *release techniques* et des démarches inspirées du geste quotidien. Mettant en cause la tendance à la « périodisation » (notion défendant que tous les courants majeurs en expression esthétique suivent une logique temporelle de succession linéaire), il affirme que cette « canonisation » *a posteriori* du courant Judson (vite baptisé « post-moderne ») exclut Nikolais, alors que celui-ci « gomme les frontières entre les domaines artistiques (tout comme on le faisait alors) entre l'art et la vie quotidienne, lui qui se servait de l'improvisation pour générer l'expérimentation, de manière à rendre le familier étrange ». Son utilisation dans ses spectacles de formes sophistiquées autant que populaires questionne également l'idée qu'on se fait du postmodernisme²⁴ ».

SILENCE FRANCAIS

Nikolais est un chorégraphe qui souffre en effet de deux handicaps : souvent absent des travaux des chercheurs par manque d'ouvrages de référence - il n'existe à ce jour aucune

²³ Le critique Gérard Mayen, missionné en 2008 par le C.N.D.C. d'Angers pour aider à l'organisation de l'anniversaire des trente ans de cette institution, a pu accéder à des archives qui n'avaient jamais été valorisées jusque là. La première partie de son ouvrage (à paraître en automne 2012), intitulé *Un pas de deux France-USA, trente d'années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C. d'Angers*, met en relief les trois années de direction artistique de cette structure par Nikolais (1978-81), pan quelque peu oublié de l'histoire de la danse contemporaine en France, avec notamment les aléas d'une direction artistique américaine et le fonctionnement des cours. Outre la coordination de la manifestation et le rôle essentiel qu'il a joué dans la numérisation des archives vidéo, Mayen a rédigé ici un ouvrage précieux sur l'histoire du C.N.D.C., donnant un certain nombre d'éléments inédits sur le contexte de l'époque. Il avait commencé à remédier à ce manque de reconnaissance par un article publié sur le site internet de la revue Mouvement en septembre 2010, intitulé « Il faut réhabiliter le professeur Nikolais ».

²⁴ Randy Martin, *The Returns of Alwin Nikolais*, *op.cit.*, « Nikolais returns », p.15.

publication en français le concernant -, il est de plus méconnu du grand public, malgré le succès des tournées récentes de la Ririe-Woodbury Dance Company²⁵. Si on le cite, c'est souvent pour en retenir l'aspect superficiel de « magicien de la danse », réputation liée à ses spectacles où la combinaison de mouvement, de lumières, de sons et de formes laisse dans les mémoires un souvenir d'émerveillement des sens. Si Nikolais a su en effet « ré-enchanter le monde » de façon virtuose et innovante dès les années 1950, il mérite d'être connu plus complètement. On le découvrirait notamment dans sa dimension d'homme de théâtre actif aux Etats-Unis dans une époque bien particulière et aussi dans son rôle crucial de pédagogue, continuateur de l'enseignement de son professeur Hanya Holm²⁶, elle-même disciple de Mary Wigman. L'intéressante exposition *Danser sa vie*²⁷, présentée début 2012 au Centre

²⁵ Ririe-Woodbury Dance Company: cette compagnie, fondée en 1964 par deux chorégraphes, Shirley Ririe et Joan Woodbury, est un structure professionnelle de répertoire, né au sein de l'université d'Utah où ces deux artistes ont enseigné depuis 1951 (Woodbury) et 1952 (Ririe) pendant plus de quarante ans. Joan Woodbury, danseuse issue de la lignée Wigman-Holm-Nikolais (elle bénéficia en 1955 de la première bourse Fullbright pour aller étudier un an à Berlin auprès de Mary Wigman), établit des contacts durables avec la Nikolais-Louis Foundation for dance au début des années 1960, invitant à plusieurs reprises Nikolais et Murray Louis à venir en résidence sur le campus, dans des locaux confortables. A plus de 1.500 mètres d'altitude, les deux chorégraphes y retrouvaient l'atmosphère de Colorado Springs, où Holm enseignait tous les étés. Depuis la disparition de Nikolais en 1993, la compagnie a créé plusieurs programmes entièrement consacrés au répertoire du chorégraphe. C'est elle qui tourne ces pièces régulièrement en France et dans le monde, les reconstructions étant assurées par Murray Louis et Alberto del Saz, co-directeurs de la fondation. Shirley Ririe, qui avait pratiqué l'improvisation chez Ann Halprin à San Francisco, rejoignit Joan Woodbury en 1952. Toutes deux réalisèrent entre 1989 et 1993 une série vidéo en six volumes, intitulée *Teaching Dance Improvisation*, fortement imprégnée de ces deux influences (Nikolais et Halprin).

²⁶ Hanya Holm (1893-1992) : voir notre annexe « Hanya Holm ». L'œuvre de cette chorégraphe est quasiment inconnue en France. A notre connaissance, seule la compagnie Icosaèdre Danse Théâtre (Marilèn Iglésias-Breuker et Luc Petton) a remonté dans les années 1990 un duo extrait de son *Homage to Mahler* (1976) dans *La Souche des bateleurs*, programme de solos et duos centré sur l'héritage de la danse allemande (M.Wigman, H.Kreutzberg, Holm, K.Waehner, J.Robinson). Aux Etats-Unis, le Dance Notation Bureau dispose de nombreuses partitions de pièces notées en cinégraphie Laban, dont certaines de Holm. Le département de notation chorégraphique du Conservatoire de Paris (C.N.S.M.D.P.) s'appuie sur ce patrimoine pour remonter avec ses étudiants des pièces anciennes, et Holm a déjà figuré parmi les chorégraphes proposés. Ainsi, un groupe de danse amateur a pu remonter un extrait de la comédie musicale *Kiss me Kate* grâce à la partition. Ce travail a été présenté à la rencontre nationale « Danse en amateur et répertoire » à La Roche-sur-Yon en mai 2012..

²⁷ La thématique générale de cette exposition, ancrée sur les relations danse et arts plastiques au vingtième siècle, aurait trouvé un territoire fertile en s'intéressant de plus près à ses créations de costumes, de décors, de diapositives, concentrées en un seul créateur et non sur des collaborations. C'était le cas à New York pour l'exposition de son centenaire en 2010, hélas contrainte par un espace un peu réduit. Signalons également que dans l'ouvrage *Danser sa vie*, recueil de textes fondamentaux, Nikolais brille par son absence...

Pompidou à Paris, donne une (trop) petite place à Nikolais, mais seulement au titre de ses collaborations avec le cinéaste expérimental Ed Emshwiller²⁸.

L'importance de Nikolais en France doit également être constamment réaffirmée, car son enseignement tend à être oublié et à se fondre de manière diffuse dans le « domaine public ». Dominique Boivin²⁹ parle d'un enseignement « galvaudé³⁰ », tant les pratiques introduites au début des années 1970 par Susan Buirge³¹ et Carolyn Carlson³², puis par

²⁸ Edmund Emshwiller (1925-1990) : formé aux Beaux-Arts, un temps illustrateur de science-fiction, sous le nom de « Emsh », il commença à travailler pour le cinéma en 1964, vite engagé dans des projets de performances, des films expérimentaux (il fut un proche de Jonas Mekas) et des films de danse, montrant pour cet art un intérêt permanent. Il rencontra Nikolais en 1962 et sortit l'année suivante un court film sur *Totem*, prolongeant l'impression de mystère de la pièce (créée par Nikolais en 1960) par diverses superpositions et démultiplications de danseurs. Une collaboration sponsorisée par l'entreprise Springmills pour les serviettes Emilio Pucci suivit en 1967, *Fusion*, remarquable pour son utilisation de la couleur et des formes (on y voit danser Carolyn Carlson), reprenant des éléments scénographiques de pièces antérieures de Nikolais telles *Allegory* et *Noumenon*, proposant entre autres des séquences en « apesanteur », l'image projetée ayant été inversée de 180°. A la création, le film projeté derrière les danseurs devenait un décor constamment changeant. La collaboration la plus aboutie entre Emshwiller et Nikolais fut *Chrysalis* en 1973, expression remarquablement puissante de la lumière et du mouvement à travers le corps, avec un travail étonnant sur les ralentis (400 images/s) et les accélérés et un humour alternant avec des moments plus angoissants. Utilisant toujours la musique de Nikolais, ces films montrent un intérêt d'Emshwiller pour l'hybridité. En 1979, son court-métrage d'animation *Sunstone* est réalisé par ordinateur et constitue une œuvre charnière. L'année suivante, une dernière collaboration l'associe à Nikolais pour *Schema*, commande de l'Opéra de Paris. Il devient ensuite doyen du California Institute of arts où il enseigna dix ans.

²⁹ Dominique Boivin (né en 1952) : danseur et chorégraphe français formé au classique, puis chez Carolyn Carlson et remarqué dès 1978 pour son humour (prix au concours de Bagnolet). Boursier à New York (chez Cunningham, Dunn, Childs), il intègre en 1980 la compagnie du C.N.D.C. où il rencontre Nikolais. Danseur chez Grand Magasin, Decouflé et Larrieu, il devient directeur artistique de la compagnie Beau Geste qu'il avait fondé avec des anciens du C.N.D.C. (dont Marc Lawton). Multipliant les collaborations, notamment avec divers opéras, Boivin sait rester inventif, s'appuyant notamment sur un physique et un caractère clownesques. Son solo didactique *La danse, une histoire à ma façon* (1994), évoquant entre autres Nikolais, remporte un grand succès, tout comme le duo pour danseur et pelleteuse *Transports exceptionnels* (2005). Beau Geste, basée à Val-de-Reuil près de Rouen, continue de fonctionner avec deux autres danseurs du C.N.D.C. de l'époque Nikolais : Philippe Priasso et Christine Erbé.

³⁰ « Aujourd'hui l'enseignement de Nik est galvaudé. On utilise sa technique sans savoir qu'elle vient de lui. C'est un outil universel et bon nombre de danseurs l'utilisent sans complexes (...). Ses outils de travail sont utilisés parce qu'ils sont simples et définis » (Dominique Boivin, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », *Alternatives théâtrales* 80, dossier « Objet-Danse », Institut international de la marionnette, 4^e trimestre 2003, p. 22).

³¹ Susan Buirge : née dans le Minnesota en 1940, cette danseuse et chorégraphe rencontra Nikolais à New York alors qu'elle étudiait à la Juilliard School. Elle rejoignit sa compagnie où elle resta quatre ans (1963-67), dansa aussi pour Murray Louis et enseigna au Henry Street Playhouse, mais une blessure l'obligea à interrompre sa carrière de danseuse. Arrivée en France en 1970, elle y fonda le Danse Théâtre Expérience (qui deviendra le Susan Buirge Project) et enseigna à Paris dans son studio intitulé « Pour un lieu de création ». Toute une génération de danseurs et chorégraphes furent marqués par sa pédagogie (Maité Fossen, Christine Gérard, Daniel Dobbels, Marc Vincent...). Un temps conseillère artistique du festival Danse à Aix (l'édition 1985 mit Nikolais à l'honneur), elle explora avec sa compagnie les relations entre chorégraphie et écriture, ainsi que les mythes fondateurs comme celui d'Artémis. Le Japon devient son centre d'intérêt dans les années 1990 et, avant de s'y établir définitivement en 2009, Buirge marqua la France des années 2000 par ses ateliers d'improvisation et de composition proposés à l'abbaye de Royaumont, près de Paris. Partisane d'une danse abstraite comme Nikolais, elle s'en distingue par son minimalisme, son goût pour le répétitif et les lieux insolites et par des collaborations

Nikolais lui-même, ont été intégrées dans les cursus des conservatoires, dans les pratiques de nombreux professeurs d'éducation physique et sportive de collèges et lycées, et dans les discours sur la danse (avec en particulier, au sein des formations de formateurs, l'usage des *principles of motion* de Nikolais, rebaptisés « fondamentaux » du mouvement en français).

En effet, Nikolais, nommé premier directeur du Centre national de danse contemporaine d'Angers en 1978, mais aussi les deux « ambassadrices » que furent Carlson et Buirge, arrivées quelques années auparavant dans un paysage français dépourvu d'enseignement supérieur en matière de danse contemporaine, surent donner (et donnent toujours pour ces deux dernières) à leurs étudiants le goût du « geste unique », poussant chacun à affirmer une singularité et à ne copier aucun modèle. Mais cette notion ambiguë, née sur le sol américain, a-t-elle véritablement été transmise et adaptée ? Est-elle même transmissible ? Il faut rappeler que c'est surtout dans les cours d'improvisation et de composition que ce travail sur le geste unique se fait, et qu'enseigner ces deux matières est une technique en soi, et qu'elle est peu enseignée. En France, cette compétence n'est pas forcément la priorité des formateurs et passe trop souvent après l'entraînement technique, très présent dans la formation des danseurs. L'offre hétérogène des formations supérieures, qui mélangent danse classique, différents courants contemporains, butô, approches somatiques, approches diverses de la « performance », etc, a tendance à ne pas mettre en avant le geste

multiples avec des plasticiens et des vidéastes. Organisatrice d'un cycle de conférences sur Nikolais à Paris en 1991, elle a publié des articles sur la composition et sur Hanya Holm.

³² Carolyn Carlson : née en Californie en 1943, cette danseuse et chorégraphe, après un passage au San Francisco Ballet, rencontra Nikolais dans l'Utah et rentra dans sa compagnie où elle resta sept ans (1965-72), devenant sa danseuse fétiche. Très remarquée au festival international de danse de Paris en 1968 où passait le Nikolais Dance Theatre, elle y obtint le prix de la meilleure danseuse. Dès 1974, après diverses participations (Opéra de Hambourg pour *Kyldex* de Nikolais, compagnie Anne Béranger...), elle fut nommée étoile chorégraphe à l'Opéra de Paris où elle resta jusqu'en 1980, active au sein du G.R.T.O.P. (Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris). Ses cours dans la rotonde de l'Opéra Garnier, ouverts et très fréquentés, permirent, en parallèle à Susan Buirge, à de nombreux danseurs et chorégraphes de découvrir l'enseignement de Nikolais, même si Carlson le teintait souvent de bouddhisme zen. Créatrice fertile, collaborant avec de nombreux musiciens et plasticiens, inspirée par les éléments naturels et une quête mystique, ses spectacles sont poétiques, parfois humoristiques, parfois plus sombres et doivent beaucoup à sa propre présence de technicienne et à sa gestuelle souvent imprévisible. Passée par Venise et à nouveau par Paris avec des incursions en Finlande, elle est depuis 2005 la directrice du Centre Chorégraphique National de Roubaix-Nord-Pas-de-Calais.

unique dans le même esprit que celui où Nikolais le pensait, même s'il est aujourd'hui demandé à chaque étudiant de défendre un « projet » personnel...

Comme à New York où Nikolais dirigeait son école ouverte en 1948, le C.N.D.C. d'Angers fournissait surtout à chaque danseur des outils indispensables aux compétences de l'apprenti chorégraphe. Grâce au cours d'improvisation, intitulé *theory class*³³, et à celui de composition chorégraphique, on y aiguisait quotidiennement le regard sur le corps dansant, avec l'utilisation d'un lexique complet et des notions-clés permettant d'analyser le mouvement et de relancer constamment le jugement critique. Le geste unique y était constamment encouragé, sans enfermement, avec un esprit de liberté permanent.

Deux ans après la célébration du centenaire de sa naissance, il paraît donc légitime de replacer à sa juste place ce grand artiste que fut Nikolais, ce « maître³⁴ » dans le sens où pouvaient l'être les grands fondateurs des techniques de la *modern dance*³⁵, pédagogues et chorégraphes comme lui. Si les pratiques de la danse ont changé, notamment dans la formation des danseurs aujourd'hui où leur mobilité et les échanges d'informations se sont accélérés, si la plupart des grands « maîtres » du vingtième siècle ont disparu, si le répertoire de Nikolais est peu dansé pour des raisons que nous éclaircirons, ce créateur reste d'une grande actualité. Au-delà d'un centenaire, c'est cet apport précieux d'une formation complète du danseur qu'il faut valoriser, ainsi que la terminologie dont il a doté la danse

³³ Voir dans l'annexe « Hanya Holm », en note 3, l'origine de cette appellation, remontant à l'enseignement de Holm dans les années 1930.

³⁴ Nous renvoyons le lecteur à notre article « Alwin Nikolais, réinventer la danse, tout le temps », paru dans la revue *Marsyas* n°30, juin 1994, pp.46-51. Ce numéro fut consacré au thème du maître.

³⁵ *Modern dance*: John Martin, critique et théoricien américain (1893-1985), entreprit de définir la danse moderne (*modern dance* en anglais) au début des années 1930. La voyant « surgir comme accomplissement des idéaux du mouvement romantique », il en donne quelques notions-clés : son but principal serait « l'expression d'une nécessité intérieure » (notion déjà présente chez Kandinsky), son début serait à placer au moment de la découverte de sa substance, à savoir « le mouvement » et l'expérience fondamentale que le danseur en fait. La danse moderne permet « d'exprimer l'intangible » et n'est pas un « système, mais un point de vue » (*La Danse moderne*, 1933, trad. J. Robinson et S. Schoonejans, Actes Sud, Arles 1991, pp.23-34). John Martin fut longtemps critique au New York Times (1927-1962), conférencier apprécié (notamment à la New School for Social Reserach à New York et aux stages d'été de Bennington), enseignant (à Bennington les quatre premières années de fonctionnement des stages) et écrivain : *Introduction to the Dance* (1939), *America dancing* (1936), *The Dance* (1946), *The World Book of Modern Ballet* (1952). Son influence sur la danse de son époque fut prégnante, et fit beaucoup notamment pour les carrières de Martha Graham et de Nikolais.

contemporaine, sans parler de ses œuvres, trop souvent oubliées. L'ouverture de la voie de l'abstraction dans le geste dansé lancée par Nikolais, avec l'analyse critique du danseur sur son propre matériau, est d'une importance qu'il est crucial de rappeler.

NOUMENON

Grand témoin des « gestes uniques » des grandes figures des pionnières américaines telles Martha Graham et Doris Humphrey, Nikolais a-t-il lui-même marqué sa génération par un « geste unique » personnel ? Même s'il avait arrêté de danser peu de temps auparavant, il proposa en 1953, dans son petit théâtre de Henry Street à New York, une pièce qui va dans ce sens et qui allait devenir emblématique. Partageant à l'époque les soirées³⁶ qu'il organise avec ses danseurs, il reprend une étude au nom étrange, *Noumenon*, déjà présentée dans un autre lieu new-yorkais deux ans auparavant. C'est une rupture radicale. Abstraite, illustrant l'effacement des identités, la pièce porte un titre qu'on ne comprend qu'en se référant au champ philosophique, et il est curieux de voir que peu d'observateurs aient fait le rapprochement³⁷.

³⁶ Cette soirée du 26 janvier 1953, intitulée *Etudes II : masks, props and mobiles* (Etudes II : masques, accessoires et mobiles) sera reprise en 1955 sous le titre simplifié de *Masks, props and mobiles*.

³⁷ La pensée de Kant est en effet convoquée ici. Dans sa *Critique de la Raison pure* (1787), le philosophe explique : « Les choses qui apparaissent à nos sens, en tant qu'on les pense à titre d'objets suivant des catégories, s'appellent phénomènes (*phaenomena*). Mais si j'admets des choses qui soient simplement des objets de l'entendement (...), il faudrait appeler ces choses des noumènes (*intelligibilia*) » (*Raison pure – Textes choisis*, P.U.F. 1954, p.123). Kant précise aussi : « Le concept d'un noumène... ne signifie pas une connaissance déterminée d'une chose quelconque, mais seulement la pensée de quelque chose en général où je fais abstraction de toute forme de l'intuition sensible » (*ibid*, p.224). On trouve aussi chez Kant deux synonymes au mot noumène, à savoir « objet transcendantal » et « chose en soi » : « Par l'objet transcendantal, il faut entendre quelque chose = x dont nous ne savons rien du tout. La cause non sensible de ces représentations nous est tout à fait inconnue ; nous ne pouvons donc pas l'intuitionner comme objet, car un pareil objet ne devrait être représenté ni dans l'espace ni dans le temps... conditions sans lesquelles nous ne saurions concevoir aucune intuition. Nous pouvons cependant appeler objet transcendantal la cause simplement intelligible des phénomènes en général » (*ibid*, p.224-225). Notons que Nikolais se servait ponctuellement du terme *noumenon*, l'utilisant comme un nom commun : « Ce n'est qu'à partir du moment où j'arrive véritablement sur une scène, les matériaux prêts et les danseurs réunis, que je commence à comprendre ce qui est du domaine de la vision et ce qui est du domaine du noumène. Là je vois ce que je peux en tirer » (interview « An act of magic : Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *Dance and dancers*, août 1969).

Le registre est totalement nouveau : on y voit le corps des danseurs entièrement « masqué » par un sac de tissu élastique qui les enveloppe entièrement³⁸ et brouille les repères morphologiques, créant une « créature³⁹ » jamais vue en mouvement auparavant. Cette pièce fut donc un véritable « déclencheur », et même s'il ne généralisera cette approche que trois ans plus tard, il en apprécia les possibilités plastiques. Ayant constaté qu'il avait « changé la forme du corps en ajoutant des tissus qui s'étiraient en donnant du volume là où le volume n'existe pas⁴⁰ », il ré-exploitera souvent cette trouvaille, se rapprochant de la démarche d'un Oskar Schlemmer et de ses « figures d'art ». Murray Louis donne une description assez juste de *Noumenon* :

« Une forme étrange est assise et se met à bouger. Elle commence lentement, poussant des parties du corps innommées dans le tissu élastique, mais est-ce bien un corps ? Distorsion, protubérances, forme tantôt arrondie, tantôt pointue, debout ou couchée, plate ou éclatée, acéphale, inquiétante, drôle aussi, finissant par monter sur le support qui lui servait de siège pour manifester, cogner, frapper, s'imposer et revenir à son mystère... et à une nouvelle identité. Il est quasiment impossible de raconter ce « commencement amorphe et sans forme d'une entité⁴¹ ».

L'accent était mis sur la plasticité, sur l'impact visuel de cette « sculpture vivante », nous obligeant à garder à l'esprit que, dans ses créations, Nikolais n'était pas qu'un chorégraphe. La notion de geste unique, on le voit, est complexe.

Noumenon participe d'une démarche d'« affaiblissement de l'ego » du danseur, reflétant les recherches de Nikolais à l'époque. Celui-ci estimait en effet que plusieurs obstacles lui barraient le chemin dans sa recherche d'une nouvelle danse: l'affirmation du

³⁸ Voir image hors-texte n° I.

³⁹ Créature : Nikolais utilisera ce terme plusieurs fois dans ses écrits, notamment pour décrire Mary Wigman quand il la vit danser en solo en 1932.

⁴⁰ Alwin Nikolais, commentaire du film documentaire *Nik, an adventure in sight and sound*, 1973.

⁴¹ Murray Louis, commentaire de la pièce dans la série vidéo *The World of Alwin Nikolais, op.cit.*.

genre, avec la polarité sexuelle homme/femme que renforcent costumes, coiffures et personnages ; le réalisme, lié aux éclairages et aux références historiques ou littéraires des arguments ; la narration enfin, qui s'appuie sur des codes issus du monde du théâtre :

« Dans *Noumenon*, l'idée de masquer pour agrandir était maintenant étendue au corps entier. De ceci émergea une danse totalement non-littérale et non-objective⁴² ».

Avec des outils différents et de façon tout aussi anti-conformiste, Cunningham opéra de façon similaire à la même période, « déconstruisant » la figure dansante de la danse moderne d'après-guerre et affirmant son geste unique personnel.

La dernière image de *Noumenon* ne dure qu'un bref instant : c'est une figure humaine debout, croisant les bras poings fermés comme une momie de pharaon. Faut-il voir là un signe d'espoir, une menace ou une simple conclusion d'ordre plastique ? La musique concrète assez angoissante⁴³ dramatise l'ensemble et il n'est pas interdit de voir dans le masque ainsi créé toute l'incertitude de cette époque.

⁴² Alwin Nikolais, « Growth of a theme », *Dance Magazine*, février 1961, p.31. Nous analyserons *Noumenon* plus en détail dans notre troisième partie (« Une œuvre emblématique : *Noumenon* (1953) »).

⁴³ Bob Gilmore (voir *supra* note 18) signale que la musique de *Noumenon* utilise des extraits de compositions de Henry Brant, pris sur des disques 33 tours de plusieurs de ses œuvres. Nous reparlerons de la bande son de *Noumenon* dans notre troisième partie.

A - L'ABSTRACTION

I. Contingences historiques de l'abstraction

Au sortir de la deuxième guerre mondiale, Nikolais décide de se consacrer à la danse. Les contingences politiques, sociales et artistiques de l'époque, mêlées à son expérience personnelle de vétéran de l'US Army⁴⁴, lui font faire des choix. Héritier du courant de la danse expressionniste allemande⁴⁵ et ayant opté au tournant des années 1950 pour une nouvelle définition de son art, il relèvera et s'appropriera de façon quasi opportuniste le terme « expressionnisme abstrait » qui servait alors d'appellation à la nouvelle peinture américaine⁴⁶. Procédant aussi par retraits (de l'action mimétique, de la fonction quotidienne et factuelle du corps, de la narrativité, de la polarité sexuelle, de l'émotion, de l'ego du danseur...), il *abstrait* de la danse des éléments qui la constituaient (et qui, à son avis, la contraignaient) à son époque, et *s'abstrait* lui-même de la danse moderne, politiquement parlant.

Comment s'est opéré ce changement radical ? Dans sa pièce de 1951 intitulée *Vortex* (Tourbillon), Nikolais, qui utilisait encore les codes de la *modern dance* (femmes en robes, hommes en pantalons, bras dressés vers le ciel...), a une vision. Alors qu'il observe sa pièce, il est frappé par un bref moment pendant une danse de groupe : la beauté des simples relations des corps dans l'espace s'impose à lui et, s'en souvenant très bien près de quarante ans plus tard, il affirme : « Mon œil s'accorda soudain avec l'idée de la beauté du mouvement pour lui-

⁴⁴ Si son expérience de soldat pendant la deuxième guerre mondiale le marqua profondément, Nikolais bénéficia aussi à sa démobilisation d'une allocation (que permettait une loi votée en 1944 par Roosevelt : le *GI bill*) qui lui permit de s'installer à New York. Beaucoup d'autres vétérans se consacrèrent alors à la danse (classique, jazz, moderne...) affirmant la présence masculine dans un métier qui avait jusqu'alors surtout concerné les femmes.

⁴⁵ Voir *supra* la note 4 de notre introduction « Danse d'expression » qui précise de quoi est fait cet héritage.

⁴⁶ C'est le critique Robert Coates dans l'édition du *New Yorker* du 30 mars 1946 qui se sert de ce terme, déjà employé dans les années 1920 pour décrire les œuvres de Kandinsky. Les deux principaux porte-paroles et théoriciens de ce mouvement de l'école de New York, Harold Rosenberg et Clement Greenberg, ont proposé des appellations différentes, pour éviter le rapprochement avec l'expressionnisme allemand. « Cependant, l'expressionnisme abstrait continue à désigner sans ambiguïté cette peinture spécifiquement américaine, qui se caractérise généralement par de très grands formats et privilégie le *all-over* » (Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain* (1990), trad. J. Bouniort, Abbeville Press, New York, Londres et Paris, 1993, pp.64-65).

même sans avoir besoin de recourir à une forme narrative⁴⁷ ». Cette nouvelle façon de voir et de communiquer par le mouvement constituerait donc la naissance de sa vision chorégraphique abstraite⁴⁸.

Le terme « abstraction » apparaît dès son premier article de 1957 dans le *New York Times*, à deux reprises, relié d'une part à la « nature élémentaire des choses » et d'autre part aux arts plastiques. L'année suivante, il déclinera le terme plus avant, parlant de « libération de la domination du concret⁴⁹ », de « communication abstraite devenue courante et plausible » et de « sentiments abstraits » (lourd, léger, épais, mince, grand, petit, rapide, lent, etc), « cousins de certaines sensations de couleur ou de son⁵⁰ ». Ces adjectifs constituent déjà des thèmes d'études qu'il donne à ses élèves, à savoir des « essences⁵¹ » qui ouvrent la porte d'une composition chorégraphique singulière à chaque danseur, permettant au mouvement « d'avoir sa propre intelligence⁵² ».

⁴⁷ Cité par Jana M. Feinman, *Alwin Nikolais, a new philosophy of dance – The Process and the Product 1948-1968*. Thèse de doctorat à l'Université Temple, mai 1994, « 1951 to 1956 », p.81. Extrait d'une interview de Nikolais par Feinman, réalisée en 1989.

⁴⁸ On peut rapprocher cette vision de celle de Kandinsky qui, dans un texte de 1913, raconte lui aussi sa propre découverte de l'abstraction à partir d'une de ses œuvres, même si on sait que son apparition est plus ancienne. A Munich, un soir au crépuscule, il contemple un « tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure (...), tableau mystérieux sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible ». Il s'agissait en fait de l'une de ses propres toiles, appuyée contre le mur sur le côté. Essayant le lendemain de retrouver l'impression éprouvée la veille, le peintre n'y arrive qu'à moitié et annonce : « Même sur le côté, je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux » (*Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, trad. J-P. Bouillon, Hermann, 1974, p.109).

⁴⁹ Par « concret », Nikolais entend principalement ce qui freine selon lui l'accès au mouvement. Tant pour le spectateur que pour le danseur, deux facteurs sont principalement responsables de cette « domination » du concret : les accents mis sur l'émotion et ceux mis sur la polarité sexuelle.

⁵⁰ Alwin Nikolais, « The New Dimension of dance », *Impulse*, 1958.

⁵¹ On trouve aussi le terme « qualité », devenu courant dans le vocabulaire actuel du danseur contemporain. Par « essence » (*essence* en anglais), Nikolais indique une certaine combinaison des notions d'espace, de temps, de forme et de *motion* (ces termes seront explicités plus loin) afin de communiquer non pas une imitation du lourd par exemple, mais une danse qui transmette la sensation de lourdeur. Il n'y a pas de « recette » pour trouver cette combinaison, chaque danseur trouvant ses propres solutions. Le parallèle que fait Nikolais avec les deux autres domaines de la couleur et du son rapproche l'essence des notions de nuance et de timbre.

⁵² Le critique d'art américain Clement Greenberg (1909-1994) s'était distingué dans son approche formaliste qui exigeait la pureté dans chaque expression artistique. Après son célèbre essai « Avant-garde and kitsch » (1939), il annonça dans « La nouvelle sculpture » (1948) : « Les arts doivent atteindre au concret et à la « pureté » en s'interdisant de traiter ce qui ne relève pas de leur seule identité, distincte et irréductible » (*Art et culture - Essais critiques* (1961), trad. A. Hindry, Macula 1988, p.154). On peut estimer que Nikolais, qui prenait cette année-là la direction de son nouveau théâtre, fut influencé par ce programme lorsqu'il adopta une démarche similaire avec le mouvement et la danse. Nous en reparlerons plus loin dans notre deuxième partie.

Nikolais n'aura de cesse de revendiquer le terme d'abstraction comme synonyme de cette rupture qu'il opéra en 1953, combattant notamment la critique récurrente de « déshumanisation⁵³ » portée à son travail et l'image d'un chorégraphe froid et « extra-terrestre⁵⁴ ». Comme le pressentit l'avisé critique du *New York Times* John Martin en 1956, Nikolais méritait bien mieux et « augurait de lendemains prometteurs⁵⁵ ».

⁵³ Déshumanisation : on trouve ce mot à différentes époques dans les critiques de journalistes, montrant que le regard de certains était assez formaté. Phyllis Manchester, en 1956 (*Dance News*), parle de « danseurs complètement impersonnels, disparaissant (dans certaines sections du spectacle) dans une déshumanisation délibérée tandis qu'ils manipulent leurs accessoires ou tissus », récidivant l'année suivante dans la même publication : « Cette déshumanisation du danseur est un danger potentiel, car elle pourrait mener à une stérilité définitive ». Marcia Siegel, en 1969 (*New York Magazine*), signale que dans *Imago*, « il reste des traces de déshumanisation pour laquelle je pense qu'on a, à tort, condamné Nikolais », mais utilise elle-même ce reproche en 1971 (*Boston Herald Traveler*) : « *Scenario* a l'air plutôt plus déshumanisé que les pièces précédentes (de Nikolais), décoratives ». L'essayiste Roger Copeland débute son interview de 1973 dans *Dance Scope* par une discussion sur cette accusation (faisant un parallèle avec Ortega y Gasset et son ouvrage de 1925 *La Déshumanisation de l'art*) : Nikolais avait pourtant montré son agacement sur cette question deux ans plus tôt dans le dossier « Nik, a documentary » que lui avait consacré le magazine *Dance Perspectives*. Même constat dans une interview de 1983 par J.L.Conklin (magazine *Salome*) qui lui lance : « On vous a accusé de déshumaniser les danseurs ». En France, Jacques Baril faisait de Nikolais en 1977 « l'instigateur du principe de la déshumanisation corporelle » et, dans une interview réalisée en 1985, Alain Foix lui rappelle qu'il lui a été reproché de « nier la réalité corporelle des danseurs et de gommer leur personnalité ». Patiemment, à chaque fois, Nikolais répond à ces attaques : dès 1957, sans doute en riposte à l'attaque de Louis Horst quelques mois plus tôt, il avait affirmé dans le *New York Times* : « (Cette création de nouvelles entités esthétiques) ne va pas déshumaniser le danseur, mais au contraire l'humaniser » (« Dance : semantics », *op.cit.*) et en 1965 : « Ces affirmations qui décrivent mon travail comme froid, calculé, extra-terrestre et déshumanisé me laissent extrêmement sceptique. Certaines d'entre elles reflètent une vue limitée de l'humanité » (« No man from Mars », dans *The Modern Dance : Seven statements of belief*, Selma Jeanne Cohen, dir., Wesleyan University Press, Middletown, 1965, p.64, trad. L.Loupe, « L'art abstrait est un humanisme », Bulletin du C.N.D.C. n°7, juillet 1990, p.2, nous retraduisons). Nikolais raconte que lorsque Mary Wigman lui rendit visite en 1958 et assista à un cours de sa compagnie au Playhouse, elle lui fit cette réflexion : « J'ai entendu dire que vous déshumanisiez les danseurs et les teniez à l'écart de l'émotion. Je vois avec grand bonheur qu'il n'en est rien » (*Autobiographie*, inédit conservé au fonds Nikolais and Murray Louis Papers, Université d'Ohio, Athens, chapitre « 1954 », n.p.).

⁵⁴ Extra-terrestre : Louis Horst parlait parfois du travail de Nikolais comme d'une « fantasmagorie d'un autre monde » (« Alwin Nikolais' Dance Company », *Dance Observer*, février 1957) et Clive Barnes, (« Dance: 'Imago', or 'The city curious' », *New York Times*, 21 février 1967) affirmait : « Nikolais n'est pas d'accord quand on décrit ses danses comme « martiennes », pourtant il y a un élément de science-fiction plutôt banal dans son travail, une touche de clinquant que même sa maîtrise n'arrive pas à cacher ». Beverly Blossom, ancienne danseuse de la Playhouse Dance Company, rappelle l'accueil du public à l'American Dance Festival, où *Kaleidoscope* fut présenté en 1956 : « Nikolais, qui partageait la soirée avec Anna Sokolow, devint le nouveau « garnement du quartier ». Le public adora *Rooms* de Sokolow, mais nous détesta, ayant l'habitude de voir des danses parlant de désir, d'amour, de perte, de séparation, de « condition humaine ». Tous mes amis à l'époque suivaient une psychanalyse ! Nik ne parlait pas de notre planète en elle-même, il était au-delà de notre culture : les étoiles, la lune, la nature, la mer, les insectes... et ne supportait pas les feuilletons à l'eau de rose. Il lisait beaucoup de science-fiction, mais ne pensait pas particulièrement à l'espace sidéral (*outer space*). C'était l'époque d'avant l'assassinat de Kennedy, avant Johnson et les voyages dans la lune. « Espace sidéral » était une insulte. On disait de quelqu'un de non réaliste : « Il projette quelque chose d'impossible, c'est juste un mec de science-fiction (*a S.F. guy*) ». Entretien avec l'auteur, 16 novembre 2002. Le titre de son essai de 1965, *No man from Mars* peut être traduit par « Je ne viens pas de la planète Mars » ou aussi par « Pas un martien ». Notons que Cunningham n'échappa pas non plus à cette mode, qualifié de « créature d'une autre planète » par la critique Doris Hering en 1953.

⁵⁵ Nous reprenons ici le titre de son article du *New York Times* du 26 février 1956 : « The Dance : Bright Augury ».

Mais dans le domaine de la danse, Nikolais avait été précédé trente ans plus tôt par un créateur fertile, Oskar Schlemmer⁵⁶. Beaucoup de commentateurs ont été frappés de la ressemblance de certaines créations de Nikolais avec celles du maître du Bauhaus⁵⁷. Schlemmer, actif dans son atelier de théâtre à Weimar, puis à Dessau, entre 1921 et 1929, fut en effet un chantre de l'abstraction⁵⁸, et même si Nikolais affirme ne pas avoir été influencé, la démarche de ces deux artistes à des époques différentes présente des similarités. Nous aborderons cette question plus loin⁵⁹.

Si nous sortons du domaine du théâtre pour aller dans celui des arts plastiques, l'abstraction y constitue un des bouleversements majeurs du vingtième siècle. Après 1945, à Paris ou à New York, l'art abstrait est loin de faire l'unanimité, mais prend une importance grandissante, que ce soit donc à travers l'expressionnisme abstrait (école de New York⁶⁰) et

⁵⁶ Dans le département théâtre qu'il animait, Oskar Schlemmer (1888-1943) créa des pièces innovantes allant à l'opposé de la danse d'expression de Wigman ou de Laban à la même époque. Tout en demeurant peintre, prônant une simplicité « entendue comme l'élémentaire, le typique, comme *tabula rasa*, comme le grand déblayage de toutes les choses accessoires de tous les styles et de toutes les époques » (« Mathématique de la danse », 1926, dans Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction (L'Espace du Bauhaus)*, trad. E. Michaud, L'Age d'homme, Lausanne, 1978, p.40), il évolua vers le théâtre, expérimentant, créant ses « figures d'art » que nous connaissons grâce à des photographies, un dépôt de costumes exposés au musée des Beaux-Arts de Stuttgart ou en 2011-12 au Centre Pompidou (exposition « Danser sa vie »), et des reconstructions des années 1970, 1980 et 1990 (certaines ont été filmées).

⁵⁷ Ecoutez, vue par Schlemmer, la « recette suivie par le théâtre du Bauhaus » : « Avoir aussi peu de préjugés que possible, approcher les objets comme si le monde venait tout juste d'être créé, ne pas se tuer à méditer sur une chose, mais la laisser se développer, avec prudence bien sûr, mais librement. Être simple, pas pauvre, être rudimentaire plutôt que tarabiscoté ou grandiloquent, ne pas être sentimental, mais en revanche avoir de l'esprit (...). Partir de l'élémentaire. Qu'est-ce que cela veut dire ? Partir du point de la ligne, de la simple surface et de la simple composition de surfaces : partir du corps. Partir des couleurs simples, telles que rouge, bleu, jaune et noir, blanc, gris. Partir du matériau, éprouver les différences de matière du verre, du métal, du bois, etc. et se les assimiler profondément, partir de l'espace, ses lois et son mystère, et les laisser vous « ensorceler ». Là encore, tout est dit et rien n'est dit tant que ces mots et ces concepts ne seront pas vécus et chargés de sens. Partir de la position du corps, de sa présence, de la position debout, de la marche et, en dernier lieu seulement, du saut et de la danse (...). Tout cela, le faire, le maîtriser ! Alors est presque déjà trouvée la clef du mystère que le Théâtre du Bauhaus, apparemment, propose » (« Journal », mai 1929, dans *Théâtre et abstraction, op.cit.*, pp.141-142).

⁵⁸ Schlemmer nous donne des précisions sur le matériau de l'acteur – son corps, sa voix, son geste, son mouvement (mais aussi les moyens de reproduction mécanique), et sur celui du plasticien - la forme et la couleur. Ces moyens de création ou *Gestaltung*, nous dit-il, « peuvent, en raison de leur caractère d'artifice, être appelés *abstrait*, du fait qu'ils signifient une entreprise dirigée contre nature, ayant l'ordre pour but » (« L'homme et la figure d'art », dans *Théâtre et abstraction, op.cit.*, p.32).

⁵⁹ Voir *infra* chapitre IV. « Nikolais et Oskar Schlemmer ».

⁶⁰ Ecole de New York : appellation d'usage en France pour regrouper divers peintres américains d'avant-garde de l'après-guerre. Les critiques Clement Greenberg et Harold Rosenberg ont aussi proposé les termes « expressionnisme abstrait », « champ coloré » et « action painting » (plus lié à Jackson Pollock pour qualifier sa gestuelle et son « dripping ») pour trouver des titres sur ce qui n'a jamais été un mouvement revendiqué (avec manifestes ou productions d'écrits de la part de ces peintres qui les réuniraient sous une bannière commune).

l'action painting ou l'abstraction lyrique et l'abstraction géométrique en France, cette dernière posant des problèmes spécifiques, surtout avec le retour du figuratif.

Le chercheur Georges Roque, dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, au-delà du constat qu'aucune définition ne peut avoir de valeur universelle, formule une réponse intéressante à la question titre de son ouvrage : « l'art abstrait est une forme de langage⁶¹ ». Lors de sa genèse, l'art abstrait pour Roque s'est en effet appuyé sur la musique, puis c'est le langage poétique, art « pur » qui aurait permis aux pionniers d'inventer en termes plastiques un art pictural « pur », comme par exemple dans le cubo-futurisme russe. Toujours d'après Roque, plusieurs théoriciens ont voulu établir une grammaire de l'art abstrait : grammaire de l'ornement dans les années 1880, puis grammaire de la couleur et de la ligne. C'est chez les constructivistes et au Bauhaus que les réflexions ont été les plus abouties sur les questions du statut et de la possibilité d'apparition de la ligne et de la couleur « pour elles-mêmes », tout en rendant possible la dimension expressive de celles-ci. En danse à partir des années 1950, Nikolais comme Cunningham⁶² se sont faits les champions du mouvement « pour lui-même », avec, il est vrai, toute l'ambiguïté du corps dansant présent sur scène, dont la subjectivité ne peut jamais être complètement effacée. Du côté du néo-classicisme, Balanchine s'est aussi fait

Apparus à la fin des années 1930, ce n'est qu'au début des années 1950 que leur notoriété s'affirmera, par diverses expositions et notamment grâce une critique signée collectivement et formulée dans la presse, dirigée contre le Metropolitan Museum of Art de New York et son exposition « American painting today – 1950 », jugée trop conservatrice. Parmi ces dix-huit « irascibles », on distingue De Kooning, Gottlieb, Reinhardt, Baziot, Pollock, Still, Motherwell, Newman, Rothko. La plupart d'entre eux sont abstraits : « La nouvelle peinture américaine n'est pas de l'art « pur » : ce n'est pas un souci esthétique qui lui a fait repousser l'objet. On n'a pas chassé les pommes pour faire place à de parfaits rapports d'espace ou de couleur. Elles devaient disparaître pour que rien ne puisse faire obstacle à l'action de peindre (...). Ce qui compte à tous coups, c'est la valeur de révélation que renferme l'acte. Il faut tenir pour certain que dans l'impression finalement obtenue, quel qu'en soit le contenu, sera une tension » (Rosenberg). Leurs toiles se distinguent souvent par leur radicalisme (« all over » de Pollock, simplification chez Reinhardt, Newman et Still), la spiritualité (Rothko), l'utilisation de la couleur pure et leur grande taille. Influencée au départ par le cubisme, le surréalisme ou la peinture des Amérindiens, l'abstraction qu'ils proposent au public va les faire connaître internationalement et légitimer un art qui se veut affranchi désormais de l'Europe. Nikolais, installé à New York dès 1948, ne rencontrera pas personnellement ces peintres, mais a dû les apprécier (aucun nom n'est cité dans ses écrits), comme le prouve l'appellation de chorégraphe « expressionniste abstrait » qu'il revendiquera un temps.

⁶¹ Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, 2003, p.18.

⁶² A la même époque que Nikolais, Cunningham, lors d'une conférence dansée chez Ann Halprin en 1957, définit la danse comme un « mouvement du corps humain dans le temps et dans l'espace » (David Vaughan, *Merce Cunningham : Fifty years*, Aperture, New York, 1997, p.100).

un champion de la ligne et de l'épure, proposant des ballets souvent dégagés de toute narrativité et privilégiant le lien entre musique et mouvement dansé.

Nikolais s'est-il également appuyé sur la musique pour déboucher sur l'abstraction ? Nous le pensons, car musicien lui-même (il avait étudié le piano, puis l'orgue, et accompagné films muets et cours de danse dès la fin de son adolescence), il suivit un chemin atypique. Commenant, pour accompagner ses créations chorégraphiques, par utiliser des œuvres préexistantes de compositeurs, il se mit, au tournant des années 1950, à enregistrer en parallèle ses élèves et danseurs, les faisant improviser au Playhouse avec des percussions et objets divers. La commercialisation de l'enregistreur à bande magnétique fut l'innovation technologique qui facilita la chose, lui permettant surtout de devenir compositeur de musique concrète. En autodidacte, il partit à la découverte de ce nouveau domaine de création, le considérant comme « discipline exigeante pour le compositeur, qui ne disposait plus d'instrument préexistant pour produire des sons. Il devait faire entièrement confiance à ses propres choix et à son jugement esthétique et se débrouiller directement avec le son⁶³ ». Cette démarche de pionnier ne l'effraya pas, même si ses compositions des débuts durent rebuter ses auditeurs : « La musique concrète échappait à tout système et du coup effrayait l'oreille habituée aux gammes et aux instruments conventionnels⁶⁴ », ajoutait-t-il. Sa collaboratrice de l'époque alla plus loin⁶⁵, stigmatisant le son connoté de l'instrumentarium occidental, le

⁶³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre IX « Le décentrement », p.53.

⁶⁴ Une exception à ce renouveau : la référence à J.S. Bach. Même s'il ne s'en servit jamais pour accompagner ses oeuvres, Nikolais, qui jouait de l'orgue avec brio, prenait en effet ce compositeur comme exemple de musique abstraite, le liant à l'émotion : « On ne sait expliquer la réaction que provoque une fugue de Bach, à la fois abstraite et composée de merveilleux mouvements sonores » (*Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XIV « Formes sculptées - La Forme (*Shape*) », p.74), nous dit-il. Et ailleurs, dans « No man from Mars » (*op.cit.*), il ajoute : « L'abstraction n'élimine pas l'émotion », comparant la fugue à un morceau de piano plus conventionnel et illustratif d'un compositeur américain (« From an Indian lodge », d'Edward Mc Dowell, 1896).

⁶⁵ Betty Young, bras droit de Nikolais au Playhouse, rédigea en 1957 un article où elle détaillait le travail rendu possible par la bande magnétique et l'enregistreur. N'hésitant pas à généraliser et à utiliser des mots forts, elle évoque pour un chorégraphe de danse moderne (sic) la communication d'idées « directement par le mouvement, sans interférence du caractère humain » et fait le parallèle avec le son qui accompagne une telle danse. Celui-ci doit « être libre de l'encombrement physique de l'instrumentation musicale. Malheureusement, les sons produits par les instruments traditionnels sont depuis longtemps privés de leur vitalité sensorielle. L'instrument ne parle

jugeant « privé de vitalité sensorielle » et « stérile ». Nikolais lui-même parle plutôt du danger de la standardisation et aussi du confort de l'auditeur traditionnel, « pas configuré pour entendre l'art des sons, mais plutôt une méthode mathématique jouée sur la flûte familière, avec un jugement basé sur fort ou faible, rapide ou lent⁶⁶ ». D'après lui, on identifie le son sans avoir besoin d'un « rorschach associatif⁶⁷ ». Un processus d'« abstraction » des sons conventionnels va donc s'opérer chez Nikolais, qui va remplacer les extraits d'œuvres de compositeurs de son époque par des sons concrets de son cru, qui seront à leur tour supplantés par ses sons synthétiques à partir de 1962. Un article postérieur (1968) évoque la « pureté » de ces sons, « sans ressemblance avec des sons, voix ou instruments réels » et qui enlèvent toute « interférence avec la danse et le plaisir qu'elle procure⁶⁸ ». En 1963, il déclarait :

« En ralentissant, accélérant, filtrant, réarrangeant, superposant, disséquant, etc, j'eus à ma disposition les valeurs de tout un orchestre. De plus, par de telles manipulations, on pouvait atteindre un nouveau domaine de valeurs sonores qui soulignaient encore plus les qualités abstraites uniques du son. Une série de sons de tambours, par exemple, une fois accélérée, filtrée et hachée menu, perd son identité et son lien avec sa source. Ces sons se libèrent, émancipés de leur dérivation physique réelle. Ceci,

que de lui-même. Les techniques sont devenues tellement définies qu'une sorte de stérilité sensorielle semble avoir infecté l'art sonore » (« Taping the dance at Henry Street Playhouse », Audio Record, vol.13, n°2, septembre 1957). On peut imaginer que Nikolais valida le contenu de cet article.

⁶⁶ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *Dance Perspectives* n°48, hiver 1971, p.16.

⁶⁷ Nikolais utilisait fréquemment ce terme, emprunté au célèbre test d'étude de personnalité du psychiatre et psychanalyste suisse Hermann Rorschach, inventé en 1921. Il consiste en une série de planches de taches d'encre symétriques, proposées à la libre interprétation de la personne évaluée. On employait ce test, aussi appelé « psychodiagnostic », en tant qu'outil clinique d'évaluation psychologique de type projectif. Pour Nikolais, « se servir de son rorschach », c'est tester et juger avec son intuition, son imagination et sa raison : « Mettez une idée dans votre rorschach, laissez mûrir, puis mettez-vous au travail quand ça commence à produire » (film *Repères sur la modern dance : Alwin Nikolais*, réal. Alain Plagne et François-Marie Ribadeau, production Antenne 2, 1982). Nikolais faisait du Rorschach un nom commun : « Je commence à réfléchir à une nouvelle pièce presque un an à l'avance, avant de commencer à y travailler pour de bon. Je mets le sujet dans mon esprit et le laisse travailler dans une sorte de processus associatif de *rorschach* esthétique, sans recourir à une intellectualisation consciente ou à la raison. Quand je me mets au travail, je procède rapidement et laisse toute l'accumulation de pensées rassemblées se déverser. En toute confiance avec moi-même, j'affirme que tout ce qui sort est en lien avec mon sujet et en est un reflet significatif. Je ne verbalise pas dessus et ne le remets pas en question quant à sa signification. Quand la matière est quasiment composée, je l'organise en séquences et pour la première fois, évalue son évolution et sa totalité » (« Growth of a theme », *op.cit.*). Nikolais créa plusieurs pièces (*Totem* en 1960, *Temple* en 1974) qui font penser de façon frappante au test de Rorschach, jouant sur la symétrie. *Crucible* (1983) surprend par un dédoublement de l'image sur l'axe horizontal et non vertical.

⁶⁸ Article « How to expand your tape horizons », n.s., Tape recorder annual, 1968.

pour moi, est l'une des caractéristiques potentielles de la bande électronique. Coupé de sa source, le son devient un électron libre, accroissant les réactions qui provoquent l'imagination, de manière plus importante que des sons plus conventionnels⁶⁹ ».

On lit là la description d'un mode de création qui justifie et explique la notion d'abstraction et il est relativement simple de transposer ces propos vers le mouvement pour sentir que Nikolais, à l'origine musicien, a puisé dans cette expérience pour conforter sa démarche de chorégraphe.

Englobant et dépassant les termes d'art non-objectif (œuvres sans aucune référence à la nature et à la réalité extérieure) et d'art non figuratif (couvrant le précédent ainsi que les œuvres qui sont le résultat d'un processus d'abstraction), l'abstraction dans les arts plastiques prit toute une variété de sens philosophiques, esthétiques ou artistiques⁷⁰.

Aux Etats-Unis, l'abstraction s'enrichit d'un apport essentiel, celui du Bauhaus, fermé par les Nazis en 1933 et transplanté en Amérique avec les foyers de Chicago (New Bauhaus) et du Black Mountain College (en Caroline du Nord, où la danse était présente), mais Nikolais ne fut pas directement influencé par cette dynamique. Trois éléments vont accélérer les choses pour déboucher en peu d'années en peinture à l'expressionnisme abstrait : les textes⁷¹ de critiques d'art/théoriciens comme Meyer Schapiro et Clement Greenberg, la dé-politisation (dé-marxisation) de l'intelligentsia et l'instrumentalisation des arts (et surtout la peinture avec

⁶⁹ « Composer/choreographer », *Dance perspectives* n°16, 1963, p.35.

⁷⁰ En effet, déjà présente au dix-neuvième siècle, on peut trouver quatre sources à l'abstraction, chacune l'envisageant selon un « angle » différent : soit c'est un mouvement suivant d'autres mouvements, soit on se trouve dans une origine spiritualiste, soit on privilégie les liens avec l'ornement et enfin on peut y voir comme source l'impact des sciences de la perception. Dans ce dernier cas, une évolution partant du *Traité des Couleurs* de Goethe (la perception des formes n'est pas donnée *a priori*, mais est un processus) aboutit, en passant par l'invention de la photographie, puis du cinéma, à la théorie de la diffusion de la lumière et du son (nature ondulatoire et notion de vibration. Ce fut là le sujet de l'exposition *Aux origines de l'abstraction 1800-1914* au musée d'Orsay en 2003-2004 (commissaire Pascal Rousseau). La danse n'y était présente que par un film de Loïe Fuller. A chacun des « angles » ci-dessus correspond une vision du monde particulière. L'angle spiritualiste nous intéresse particulièrement : il reflète une approche non-scientifique, celle qui consiste à aller chercher dans les civilisations anciennes et les mythes les schèmes premiers, pensant y trouver les secrets de la vie dans leurs structures primitives. Jung plus tard y forgea sa notion d'archétype et on peut inclure dans cette « famille » les œuvres du peintre américain Jackson Pollock : ces deux figures, nous le verront, nous rapprochent de Nikolais.

⁷¹ Notamment des articles de Schapiro sur l'art médiéval (1939, 1977) et ceux de Greenberg dans *Partisan Review* en 1948. Tous deux écrivaient aussi dans la revue communiste *The Daily Worker* au tournant des années 1950, dont les références et des extraits figurent dans le livre de Serge Guilbaut (voir note suivante).

Jackson Pollock) par la nouvelle idéologie américaine basée sur des valeurs libérales comme l'individualisme, la liberté, la force, la prise de risques et l'invention permanente⁷². L'école de New York s'affirmant internationalement et la guerre froide naissante obligeant le gouvernement à mettre en avant un art américain officiel (qui devait rivaliser avec celui du reste du monde, notamment pour contrer tout ce qui venait du bloc de l'est), le gigantisme des grandes toiles abstraites de Pollock, Rothko, Newman etc., leurs reproductions dans divers ouvrages, leur valorisation par la critique légitima cette production et il est vraisemblable que Nikolais se soit identifié à ce courant.

Totalement en adéquation avec ces valeurs, mais appliquant à sa façon l'abstraction au mouvement et à la danse (qu'il va redéfinir), il s'empara de ce terme très ouvert, et le revendiqua, s'affirmant après-guerre pendant un temps comme chorégraphe « expressionniste abstrait⁷³ ». Le parti-pris « moderniste » de Clement Greenberg, qui défendait des peintres comme Jackson Pollock, l'avait influencé. Cette « avancée formaliste » qui avait concerné les arts plastiques, « put toucher la danse grâce à son travail de pionnier⁷⁴ ».

D'autres éléments de contexte expliquent cette position de Nikolais s'affirmant « expressionniste abstrait », en particulier la découverte de l'art amérindien à partir des années 1930. Sensibilisés par des expositions (1940-41) ou des ouvrages de fond, de nombreux artistes (Paalen, Pollock, Gottlieb, Newman, Ernst notamment, ainsi que le critique John Graham) iront découvrir les totems du nord-ouest, les peintures de sables des Navajos (suite à leur découverte, Pollock décida de peindre en posant ses toiles directement à plat sur le sol),

⁷² Nous nous appuyons ici sur l'analyse de Serge Guilbaut et son livre *Comment New York vola l'idée d'art moderne - Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (1983).

⁷³ Il signale qu'aux stages de Bennington, il apprit beaucoup de Louise Martin, professeur de théâtre et femme du critique John Martin : « Ce qu'elle essayait de faire était de partir du geste factuel (*literal*) « à la Stanislavsky » pour le restructurer dans l'abstraction. Elle m'en apprit beaucoup sur ce processus et je pense que ceci me poussa de façon significative vers mon travail dans l'expressionnisme abstrait » (Alwin Nikolais, cité dans Sali Ann Kriegsman, *Modern Dance in America : the Bennington years* (« Alwin Nikolais, Bennington 1937-39 »), G.K.Hall & Co, Boston, 1981, p.254). Le cours de Louise Martin s'intitulait « Bases dramatiques pour le mouvement ». Il faut se rappeler que l'apport de l'enseignement du Théâtre de Moscou n'était pas encore en 1937 celui de l'Actor's Studio de Lee Strasberg qui se développa après-guerre. Il se basait beaucoup plus sur la physicalité des actions que sur la psychologie du personnage.

⁷⁴ Claudia Gitelman, *Alwin Nikolais, a dance modernist*, inédit, 2000.

les fresques des grottes de l'Utah (que les grandes toiles des expressionnistes abstraits imiteront par leur taille, leur imagerie et leur registre de type palimpseste) et les danses et rituels hopis, observables pour quelques rares privilégiés sur le terrain, fascinants par la dimension rituelle des cérémonies et la richesse de leur mythologie. Au-delà d'un intérêt pour sa vitalité et sa force spirituelle, propices à apporter un renouveau dans l'art américain à une époque où la modernité n'apporte pas de perspectives sociales et politiques, une croyance apparaît donc à cette époque, correspondant à l'angle spritualiste évoqué plus haut. L'art primitif reflèterait « une étape universelle de conscience primordiale, toujours à l'œuvre dans notre inconscient⁷⁵ ». Les artistes de l'école de New York voyaient dans l'expression de cette culture un lien direct avec les temps anciens, sans rupture avec le présent, établissant ainsi une continuité entre homme primordial et homme moderne. Nikolais lui-même fera en 1946 un voyage chez les Hopis et en sera profondément marqué⁷⁶.

Les théories de Freud sur la libido, le refoulement, les rêves et l'inconscient avaient aussi marqué l'Amérique et de nombreux artistes s'en firent l'écho, comme la chorégraphe Martha Graham à la fin des années 1930 (dont le père était psychiatre) ou le cinéaste Alfred Hitchcock (en particulier dans son film *Spellbound* de 1945 avec sa célèbre séquence de rêve imaginée par Salvador Dali). Concernant les rapports entre arts et psychanalyse, il faut évoquer les écrits du psychanalyste Anton Ehrenzweig et en particulier son essai de psychanalyse appliquée *L'Ordre caché de l'art* (1967). Il y écrit: « L'art abstrait prend son origine dans les couches profondément inconscientes de l'esprit⁷⁷ » et, plus loin : « un concept abstrait fécond repose, à un niveau inconscient, sur une multitude d'images incompatibles qui lui ont donné naissance en premier lieu et se sont effacées réciproquement en remontant à la

⁷⁵ Jackson W. Rushing, « Ritual and myth: Native American culture and abstract expressionism », catalogue de l'exposition « The spiritual in art: abstract painting 1890-1985 », Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1986, p.273.

⁷⁶ Voir *infra* sous-chapitre « Expériences ethniques ». D'autres chorégraphes américains avant lui avaient également reçu cette influence, notamment Ted Shawn, Martha Graham et Lester Horton.

⁷⁷ Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art* (1967), trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Gallimard, 1974, p.169.

conscience au moment où s'y appliquait son foyer plus étroit⁷⁸ ». D'après lui, si l'abstraction n'est pas coupée de sa matrice inconsciente, elle ne sera pas vide. Cet « ancrage dans les profondeurs » va être au cœur de la création et de la pédagogie de Nikolais, même si Ehrenzweig, apparemment sceptique sur la création abstraite contemporaine, constate en 1966 l'achèvement d'un cycle tendant à l'abstraction en art et poursuit son analyse en s'appuyant sur une notion centrale, mise au point par Freud, mais désavouée par Nikolais : la libido.

Mais en toile de fond de cette découverte et déjà mentionnées, il faut inclure les théories de Jung sur les mythes, les archétypes et l'inconscient collectif, qui suscitèrent dans les années 1930 aux Etats-Unis un intérêt considérable, grâce aux traductions de ses ouvrages et à ses conférences. S'appuyant sur des symboles puisés dans l'ensemble des traditions du monde, élargissant son propos à l'Asie et aux cultures de l'Inde, de la Chine et du Japon, Jung a pris en quelque sorte la place qu'occupait l'ésotérisme (notamment la théosophie) au début du vingtième siècle, et fournit un certain nombre de clés de compréhension valorisant le discours sur le « primitif⁷⁹ », trop coloré jusque là par le colonialisme. Même si l'intérêt pour le « primitivisme » est plus ancien, cet apport de Jung, précédé par les principes de la *Gestalttheorie*⁸⁰ (psychologie de la forme) des années 1910, même s'il n'est pas un savoir absolu, renouvelle la confiance en la psychanalyse, proposant une alternative à Freud sans toutefois l'oublier. Jung soulignait en particulier que la santé psychologique de l'homme de l'avenir reposait sur une synthèse du « moderne » et de l'« archaïque ». Les ouvrages du critique John Graham de l'époque en témoignent⁸¹, ainsi que celui, plus récent, de Stephen Polcari⁸². On peut ici rejoindre l'analyse de Guy Scarpetta sur l'intérêt des peintres américains de l'après-guerre (Pollock, Kline, Motherwell, Newman...) pour Jung, vus comme une

⁷⁸ *Ibid*, p.174.

⁷⁹ Voir *infra* les sous-chapitres « Arts plastiques » et « Louis Horst et le primitivisme ».

⁸⁰ *Gestalt theorie* : voir *infra* dans notre quatrième partie, chapitre IV « La gestalt ».

⁸¹ Notamment *Systems and dialectics of art* (1937) et *Primitive art and Picasso* (1937 également).

⁸² Stephen Polcari, *Abstract expressionism and the modern experience* (1991), notamment dans « Propaedeutics: the intellectual roots », les sections « Jung and the psychomythic quest » (pp.43-45), « Joseph Campbell and the monomyth process » (pp.47-49) et « Martha Graham, abstract expressionist of the dance » (pp.49-51).

résistance à la version américaine du dispositif d'enracinement et il ne semble pas inopportun de rapprocher Nikolais de ces peintres, de le mettre en perspective avec Jung⁸³, car selon Scarpetta, il y a dans ce « jungisme » des peintres « une façon de raccrocher la singularité du geste à une universalité : c'est le caractère « universel » des archétypes et des symboles qui les retient, non leur fonction d'enracinement⁸⁴ ». On sait hélas qu'en France, où prédominent les idées de Freud et de Lacan, les idées de Jung ne sont pas toujours considérées avec bienveillance⁸⁵. Cette grande figure de la psychanalyse nous fait aborder un terrain peu exploré dans les relations entre danse et psyché, et elle nous accompagnera souvent dans notre recherche, Nikolais étant en quelque sorte en « résonance » avec Jung. On connaît l'importance qu'eut sur Martha Graham l'ouvrage de Joseph Campbell *The Hero with a thousand faces* (Le Héros aux mille et un visages), paru en 1949, et on peut imaginer que Nikolais fut aussi influencé.

S'il faut chercher des références directes, c'est plutôt du côté des sculpteurs abstraits comme Brancusi, Arp, Moore et Calder qu'on trouvera une influence sur Nikolais, sensible aux formes sculpturales de ces plasticiens. A Hartford, Nikolais découvrira notamment Calder, dont les mobiles et plus tard les stables vont populariser le métal et la sculpture dans l'espace public dès les années 1930, et s'en inspirera pour le premier titre de son œuvre

⁸³ Voir note 5 de notre annexe sur Holm, se référant à Nikolais évoquant la technique de Holm. Nous y proposons une extrapolation à partir de Nikolais qualifiant l'approche de Holm de « jungienne » plutôt que « freudienne ».

⁸⁴ Guy Scarpetta, *Eloge du cosmopolitisme*, Grasset 1981, p.266. Il précise : « (Le jungisme fut une) façon d'échapper à la fois au « modernisme » qui assigne à l'art la fonction de produire les « signes du temps » (Moholy-Nagy, le Bauhaus) et au nationalisme qui, face à l'intensité de la modernité européenne, prêche les vertus d'un art « spécifiquement américain ». Cette distinction caractérise l'art américain d'avant-guerre, mais même si Nikolais, en ce qui le concerne, ne nomme jamais Jung directement (il se revendique plutôt de la « pensée visuelle » de Rudolf Arnheim), nous estimons qu'il suivit effectivement cette troisième voie. Sur Arnheim, voir note 8 de l'annexe « Contexte politique, économique et social américain au tournant des années 1950 ».

⁸⁵ On peut citer entre autres la stigmatisation qu'en fit le critique Marcellin Pleynet dans son article de 1982 « Pollock, Jung et Picasso » pour le catalogue de l'exposition Pollock au Centre Pompidou à Paris, où on lit : « L'Amérique a apporté la peste à la psychanalyse en devenant jungienne » (cité par Fabrice Midal, *Jackson Pollock ou l'invention de l'Amérique*, Paris, Grand Est, 2008, p.30).

emblématique de 1953 *Noumenon mobilis*⁸⁶. De même, les sculptures de Brancusi exercèrent sur lui une influence, en particulier son célèbre *Oiseau dans l'espace*⁸⁷.

Enfin, avant de se décider pour la danse, Nikolais avait été marionnettiste, entre 1935 et 1937. Il est clair que la création et la manipulation des marionnettes sont des facteurs qui comptèrent dans le choix qu'il fit vingt ans plus tard en optant pour l'abstraction. Nous verrons plus loin comment ces figures de bois et d'étoffe se retrouvèrent dans la danse qu'il proposa, avec leurs mouvements sans affects.

Dans les années 1940-1950, l'abstraction était à la mode aux Etats-Unis, et Nikolais, de l'appellation « expressionniste abstrait » qu'il revendiqua un temps, ne garda que « abstrait » pour mieux nommer cette danse nouvelle qu'il contribua à créer. C'est dans le contexte de ce faisceau d'influences (musicales, théâtrales, plastiques) que Nikolais affirma alors : « Aucun artiste ne peut éviter l'abstraction. C'est une force de communication majeure, essentielle à tous les arts⁸⁸ ».

Trente ans plus tard, expliquant sa démarche, il déclara baser son travail sur la métaphore⁸⁹, mais confirmait la place qu'avait pour lui l'abstraction: « La plupart du temps,

⁸⁶ Le mot « mobilis » fut rajouté début 1953 pour la soirée *Etudes II : masks, props and mobiles* après une première présentation de la pièce en 1951, et fut enlevé par la suite. On trouve également le mot *Noumenon* (« Growth of a theme », *Dance Magazine*, février 1961, *op.cit.*). Voir la description de cette pièce dans notre introduction et de façon plus détaillée dans notre troisième partie sous « La forme sculpturale (*Shape*) ».

⁸⁷ Il existe vingt-trois versions de cette sculpture, réalisées entre 1923 et 1947, en marbre ou en bronze (poli ou non). Un retentissant procès, qui opposa Brancusi au gouvernement américain (suite à une lourde taxation lors de l'entrée de l'objet aux Etats-Unis en 1927) ouvrit deux problématiques, celle de la dichotomie entre original et copie et celle de l'« objet non ressemblant à ce qu'il est censé figurer ». Brancusi, qui gagna le procès l'année suivante (qui fit jurisprudence), réussit à faire valoir qu'il s'agissait d'un objet d'art (sous franchise), qu'il s'agissait bien d'un original et que la notion de ressemblance en art peut être purement intérieure, subjective, suggestive. Il est probable que Nikolais découvrit à New York l'exemplaire acquis par le MoMA (1940-41). Dans le film documentaire *Repères sur la modern dance : Alwin Nikolais*, déjà cité, on l'entend en parler. « *L'Oiseau en vol* (sic) de Brancusi ne montre pas un oiseau avec ses ailes et en vol. D'une certaine façon, il donne la sensation (*feeling*) de l'oiseau en vol. On ne peut pas l'expliquer. On le regarde et l'explication réside dans ce fait. Si cette sculpture était ici devant nous, je n'aurais pas à en parler. Je dirais : « Regardez, la voilà » ».

⁸⁸ Alwin Nikolais et Murray Louis, *The Nikolais/Louis Dance Technique*, *op.cit.*, p.205.

⁸⁹ Nous reparlerons plus loin de cette notion de métaphore dans le sens que lui donne Nikolais (voir sous « Wigman et Laban »).

je travaille de façon très abstraite. Je crée avec la couleur et les formes, je mélange les couleurs tout comme le fait un peintre moderne⁹⁰ ».

II. Abstraction et primitivisme

Se positionnant au sein d'une « grandeur contemporaine » devant rivaliser avec celle du passé (Duncan, St Denis, Wigman, Humphrey, Holm et Graham), Nikolais affirme qu'une autre génération arrivait à maturité dans les années 1950. Sans donner de détails⁹¹, il la relie à « un instinct plus « primordial » (*primal*) pour le mouvement », ajoutant que ce mouvement « ne s'accommodait pas d'un message à délivrer, mais trouvait son propre message dans le mouvement lui-même : ceci fut la direction que je pris et mon centre d'intérêt⁹² ». Qu'entend Nikolais par « *primal* » ?

LA SOURCE

« Primitif signifie le commencement⁹³ », disait Louis Horst dans son cours à Bennington⁹⁴. Le thème du « commencement » ou de la source est présent en permanence dans l'esprit et dans l'œuvre de Nikolais.

⁹⁰ Film *Repères sur la modern dance : Alwin Nikolais, op.cit.*

⁹¹ Dans un texte de 1981, il précise tout de même : « Après deux ans passés dans la danse moderne (1946-47), je pensais qu'elle n'était pas forcément arrivée à son terme, mais que je souhaitais parvenir à une nouvelle manière et à de nouvelles choses qui, à mon avis, étaient plus importantes pour l'instant présent, pour l'époque. J'ai tenté de redéfinir, de revenir à la base, mais je ne savais pas ce qu'était cette base, car on ne me l'avait jamais apprise. Je m'en suis approché en travaillant avec Hanya » (Alwin Nikolais, cité dans Sali Ann Kriegsman, *Modern Dance in America, op.cit.*, p.255).

⁹² Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, inédit, tapuscrit de 1993, volume I, chapitre 18 « After the big Four », p.7.

⁹³ Louis Horst et Carroll Russell, *Modern Dance Forms, in relation to the other arts* (1961), rééd. Dance Horizons, Princeton Book Company, Pennington 1987, p.52.

⁹⁴ Bennington School of Dance: célèbre stage d'été, organisé au Bennington College dans l'Etat du Vermont. Là, pendant neuf années (1934-42), prenant pour guide les idées démocratiques de John Dewey et fonctionnant sous la direction de Martha Hill, Marie Jo Shelly et Robert D. Leigh, se succédèrent les plus grands noms de la danse moderne de l'époque. Les chorégraphes y enseignaient, réglèrent des chorégraphies lors de résidences, présentant leur propre compagnie et répertoire. On trouvait aussi des cours de musique, de scénographie, d'histoire et de critique de la danse, des ateliers chorégraphiques etc. Ces stages duraient six semaines, se terminaient par des présentations publiques et de nombreux amateurs y participaient, en particulier des professeurs d'éducation physique et sportive. Parmi ces derniers, certains - surtout des femmes - furent plus tard d'importants relais et prirent des postes-clés dans des universités, répandant la *modern dance* dans tous les Etats-Unis. Après-guerre, l'« esprit Bennington » continua de régner au Connecticut College (New London, dès 1948

Dans ses créations en effet, Nikolais soignait beaucoup ses « commencements », captant l'attention du spectateur par une image inaugurale forte et directe. Dans une conférence de 1968 destinée au monde de l'éducation⁹⁵, il débute son propos en signalant l'impression que lui laisse le roman de James Michener *La Source*⁹⁶ (1965) qu'il vient de lire, soulignant que dans cette histoire remontant à plusieurs milliers d'années, le concept de source de Vie fit naître une extraordinaire dévotion. Quoique mettre cette référence en parallèle avec le processus artistique puisse paraître grossier, Nikolais garde l'idée de la « vision » de cette source (ou d'une source) très présente dans son oeuvre et dans sa pédagogie, nous la faisant partager en soignant la composition⁹⁷ de ses pièces et en conviant le spectateur à une forme de spectacle total. Il se servait des nombreux moyens d'expression de la scène théâtrale à sa disposition, utilisant les innovations technologiques de la société industrialisée dont il était issu, mais aussi une approche « primitiviste ». En effet, marqué par la démarche de Louis Horst qui affirmait que les pionniers de l'art (moderne) « retournèrent dans le passé lointain de l'homme afin d'aller de l'avant⁹⁸ », Nikolais conserva toujours, de manière plus ou moins affirmée, cette source d'inspiration, apparemment convaincu par son

– les stages étant intégrés à l'American Dance Festival – et au Colorado College (Colorado Springs, stage d'Hanya Holm dès 1941). Il est toujours vivace aujourd'hui. A Bennington où il se rendit trois fois en 1937, 1938 et 1939 (transféré cette année-là en Californie), Nikolais rencontra les personnalités majeures de la danse moderne américaine, notamment Horst et Holm, qui exercèrent une influence profonde sur le métier de danseur-chorégraphe qu'il adopta alors. Nous avons déjà croisé un riche ouvrage sorti en 1981 qui retrace cette épopée (Sali Ann Kriegsman, *Modern Dance in America : the Bennington years*). Voir aussi en annexe la biographie de Nikolais pp.8-10.

⁹⁵ Alwin Nikolais, « Statement II » dans « Dance in education - Four statements », *Impulse*, 1968, p.69.

⁹⁶ Ce roman mêle personnages contemporains de fiction (archéologues) et périodes anciennes avec personnages historiques ayant réellement existé, réunis autour d'une source imaginaire dispensatrice de vie. Michener (1907-1997), prix Pulitzer 1948, s'est spécialisé dans des romans « historiques » où nature et géographie sont des personnages : il part des origines pour essayer de disséquer le monde d'aujourd'hui, comprendre la société américaine et la place que tiennent les Etats-Unis dans le monde.

⁹⁷ Nous préférons ce terme de composition à celui-ci plus répandu en France d'« écriture ». En cours d'improvisation et de composition, Nikolais frappait ses étudiants par son insistance à créer un bon début, qui soit fidèle à la source (celle-ci étant souvent une forme inaugurale du corps à l'arrêt). On vérifiait cela dans la manière qu'il avait de débiter ses propres pièces. De même, il savait les terminer de façon convaincante, optant souvent pour une image finale qui apporte au propos le passage vers un autre registre, comme par exemple l'accès à la position surélevée du trio « Chrysalide » d'*Imago*, tel un papillon moderne se mettant à marcher, la détente (aux deux sens du terme) élastique encadrant la chute de la dernière figure dansante de *Tensile involvement* ou l'apparition sous le tissu moulant d'un visage humain pour clore *Noumenon*.

⁹⁸ Louis Horst et Carol Russell, *ibid.* Sur qui était Horst et son enseignement, voir *infra* sous « Louis Horst et le primitivisme ».

professeur qui soulignait combien « l'art primitif fut de loin l'influence la plus forte pour tous les modernes ».

La philosophe Susanne Langer, dont il lisait les livres⁹⁹ et qu'il rencontra, ne disait pas autre chose : s'appuyant sur Curt Sachs et son *Histoire mondiale de la danse* (1933), l'auteur de *Feeling and form* voyait dans la danse un « monde de Pouvoirs », à l'œuvre depuis les temps anciens : « Dans la vie sauvage, la danse est en fait l'affaire la plus sérieuse et intellectuelle qui soit: c'est un monde envisagé au-delà du lieu et du moment de son existence animale, la première conception de la vie vue comme un tout – une vie continue, supra-personnelle, ponctuée par la naissance et la mort, entourée et nourrie par le reste de la nature¹⁰⁰ ». Pour Langer, toutes les danses sous toutes leurs formes découlent de ce « jeu de Pouvoirs rendu visible » qui nous aide à mieux les comprendre, et la danse, en tant qu'art complet et autonome, ne peut se concevoir qu'en tant que « création et organisation d'un royaume de Pouvoirs virtuels ». Nikolais explorera à sa façon et avec son imagination propre ce « jeu de pouvoirs », en particulier dans *Totem* en 1960¹⁰¹.

Mais les deux références ci-dessus sont à relativiser. Comme l'ont démontré les anthropologues américaines Suzanne Youngerman et Joann Wheeler Kelealiinohomoku dans les années 1970, la notion chargée d'« art de la danse » révèle, en Occident, différentes

⁹⁹ En particulier *Philosophy in a new key*, paru en 1942, axé fortement sur la transformation symbolique, le langage et les mythes, que Nikolais cite dans un article de 1958. Deux chapitres ont certainement dû l'intéresser: « Life-symbols : the roots of sacrament » (Symboles de vie : les racines du sacrement) et *On significance in music* (Sur le sens dans la musique). Langer était une disciple d'Ernst Cassirer et a traduit en anglais les livres du phénoménologue émigré aux Etats-Unis en 1941.

¹⁰⁰ Susanne Langer, *Feeling and form*, « The magic circle », Charles Scribner's sons, New York, 1953, p.190. Le P majuscule de « Pouvoirs » est de Langer. Notons que dans ce livre, ce chapitre et le précédent (« Virtual powers ») s'appuient sur les figures et opinions de Laban et Wigman, ainsi que de Pearl Primus, danseuse noire américaine célèbre qui avait entrepris un voyage en Afrique fin 1949. Langer reprit ses idées dans une conférence intitulée *The Dynamic Image: some philosophical reflections on dance*, qu'elle publia dans la revue *Dance Observer* de Louis Horst en 1956, ainsi que dans un recueil de dix conférences l'année suivante (*Problems of art*). Ce texte est depuis peu disponible en traduction française (dans *Vie, symbole, mouvement – Susanne K. Langer et la danse*, A. Boissière et M. Duplay, dir., De l'incidence, Grenoble, 2012) et diverses études l'entourent, permettant d'apprécier à sa juste valeur cette philosophe méconnue en France. Nous verrons que sur certains points de sa théorie, Nikolais diverge, en particulier sur la notion de l'expression dans le geste. Les recherches en danse postérieures aux années 1950 invitent à aborder les travaux de Langer comme de Sachs avec un regard critique.

¹⁰¹ Voir description de cette œuvre *infra* en III.

évaluations ethnocentriques¹⁰². Youngerman soumet l'*Histoire de la danse* de Sachs, paru en anglais en 1934, à un regard critique poussé. Des erreurs théoriques, méthodologiques et factuelles, une conception statique de la culture, une visée historique universalisante, une utilisation non critique des sources (souvent de deuxième ou de troisième main) et l'absence de mise en garde contre les problèmes soulevés par ces théories invalident à ses yeux la notion de « culture primitive ». Elle soutient aussi que des études postérieures perpétuent les idées de Sachs, notamment (en partie) chez Susanne Langer. Kelealiinohomoku, réputée pour un article controversé sur le ballet classique publié en 1969¹⁰³, ne dénombre pas moins de six facteurs ethnocentriques, parmi lesquels celui lisant la danse comme « art originel » ou comme « le plus ancien des arts ». Elle remet en question la notion-même d'« art » de la danse. Nikolais esqua sa propre histoire de la danse, mais celle-ci, reflétant trop cette influence ethnocentrique (donc datée), ne fut pas publiée¹⁰⁴.

Nikolais donnait un autre sens à « *primal* ». On peut traduire ce terme en français par primordial, premier ou « des premiers âges¹⁰⁵ ». Dans deux entretiens réalisés à près de vingt-cinq ans d'intervalle, Nikolais évolua dans son interprétation. En 1950, il expliquait ce qu'il entendait par « *primal* », qu'il opposait à « symbole ». Il prend l'exemple de la main qu'on serre lorsqu'on salue quelqu'un. Reçue d'une personne hostile, cette poignée de main

¹⁰² Nous nous référons à l'ouvrage collectif (Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, dir.) *Anthropologie de la danse – Genèse et construction* (Centre National de la Danse, Pantin, 2005). Nous avons puisé dans le texte « Curt Sachs et son héritage – Une approche critique du *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, suivie de quelques commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées » de Suzanne Youngerman (1974, trad. A. Suquet, pp.77-92) et dans « Le non-art de la danse : un essai » de Joann Wheeler Kelealiinohomoku (1976, trad. A. Suquet, pp.159-166).

¹⁰³ Il s'agit de « An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance » (Une anthropologue considère la danse classique comme une forme de danse ethnique), qui remettait en cause l'exclusion des danses scéniques occidentales, et surtout de la danse classique, de l'analyse ethnologique. Sa traduction en français n'est parue qu'en 1998 (par A. Benoît dans *Nouvelles de danse* n°34-35, dossier « Danse nomade »).

¹⁰⁴ Elle constituait le volume I du *Geste unique*, déjà cité. Murray Louis, en charge de cette publication, entendit les mises en garde de son entourage sur la vision dépassée de ce texte, ce qui le convainquit de ne faire paraître que le volume II. Le volume III, constitué de textes divers (conférences, discours...), de récits de tournées, de poèmes, ne fut pas retenu non plus.

¹⁰⁵ En 1991, moins de deux ans avant sa mort, malgré un état de santé préoccupant (il était atteint d'un cancer de la prostate), Nikolais fit le voyage en Espagne à Santander pour la création d'une pièce de Murray Louis, *Ceremonies in dark places*. Tout près de cette ville se trouvent les célèbres grottes préhistoriques d'Altamira. Malgré la fragilité des peintures rupestres qui avait entraîné la fermeture du site au public, il insista pour visiter ces grottes encore inconnues de lui et la municipalité lui permit d'y accéder.

(symbole) peut être réfutée par un mouvement corporel « *primal* ». Ces mouvements, très nombreux, sont des « machines complexes de tensions et de décharges » et, dans le cas de l'acteur et du danseur, c'est l'imagination qui les stimule. Utilisés pour communiquer, on en abstrait et magnifie certains aspects¹⁰⁶. On pourrait donc traduire ici *primal* par « profond » ou « authentique ». Puis en 1974, prenant l'exemple de sa pièce *Noumenon* et des compétences nécessaires à ses danseurs pour l'exécuter (interprétation, caractérisation, aptitude à devenir cette forme), il affirmait : « Même pour une pièce très abstraite, un danseur doit apporter quelque chose de très primordial (*primal*). L'abstraction doit ici se manifester à partir d'une source générative très primordiale (*primal*)¹⁰⁷ ». Le sens du mot ici s'apparente plus à ce que Nikolais appelait « transcendance », à savoir la faculté pour le danseur de se transformer en autre chose.

Qu'il décline ou non le thème du primitivisme dans ses pièces¹⁰⁸, Nikolais, lorsqu'il enseignait, estimait que l'enjeu est de « trouver des méthodes et des moyens par lesquels on peut maintenir une vision, un chemin, une ouverture grâce à quoi des étudiants peuvent avoir une vision vers une source, vers l'art¹⁰⁹ ». Trop souvent, ajoutait-il, le spécialiste en danse échoue à voir la source de l'art :

¹⁰⁶ Alwin Nikolais, « On the teaching of choreography », interview avec Martha Coleman dans *Dance Observer*, décembre 1950, p.149. Il ajoute : « Le danseur, contrairement au mime, n'utilisera qu'occasionnellement des symboles connus de mouvement et sera plus enclin à utiliser des mouvements de sa propre invention. Cela ressemble à la différence entre des « mots » connus, avec un sens défini, et des sons vocaux articulés qui ne font pas encore sens, car ne passant pas par le symbole d'un mot, mais transmettant un état d'être (*state of being*) ». Nikolais ose encore un parallèle entre l'art dramatique, avec sa prédominance des mots, et la musique, avec le son « *primal* » qui la caractérise.

¹⁰⁷ Alwin Nikolais, « A conversation with Alwin Nikolais », interview avec Roger Copeland, *Dance Scope*, automne-hiver 1973-74, p.43. Ailleurs, Nikolais signale que pendant la guerre, il ressentit la peur « qui vous relie à des vibrations primordiales (*primal*), vous alertant sur la sensation de vivre et de la nécessité de protéger et chérir la vie » (*Autobiographie, op.cit.*, chapitre 55, « The Hopi mesa », p.3).

¹⁰⁸ Notamment dans *Cantos* en 1957, *Totem* en 1960 (et sa reprise remaniée de 1983 *Liturgies*), *Tent* en 1968 et aussi dans *Aviary, a ceremony for bird people* (Volière, une cérémonie pour hommes-oiseaux, 1978), Le primitivisme de Nikolais sera approfondi plus loin, notamment en II.6. « Louis Horst et le primitivisme ».

¹⁰⁹ Alwin Nikolais, « Dance in education – Statement II », *op.cit.*

« Prétendre avoir vu une telle source mystérieuse pourrait sembler manquer de modestie, mais je pense qu'un artiste fonctionne sur la croyance et qu'il est en contact permanent avec celle-ci. Sinon, il lui est impossible de travailler¹¹⁰ ».

Cette « croyance » était en effet au centre du projet de Nikolais, même si dans son œuvre, on oscillait entre un travail lisible, analysable, quantifiable et une dimension qui nous échappe et nous dépasse souvent (correspondant peut-être à ce qu'il nommait son côté « mystique¹¹¹ »). Cette dimension émane de la puissance des images qu'il créait, de la maîtrise technique de ses danseurs et du subtil dosage entre les différents ingrédients de ses spectacles.

Rappelons à ce propos quelques éléments sur le contexte qui prévalait au début du vingtième siècle concernant le primitivisme.

ARTS PLASTIQUES

Dans le domaine des arts plastiques, on connaît l'engouement du grand public pour l'« art » africain ou extrême oriental¹¹², découvert en Europe lors de l'exposition universelle de 1889 à Paris. Profitant des réseaux mis en place par les empires coloniaux dans le monde au fil des siècles, les occidentaux devenus collectionneurs s'approprièrent sans scrupules des objets variés, principalement des sculptures et des masques. Dans une approche teintée de préjugés autant raciaux que culturels, le « primitif » des populations indigènes, vu comme

¹¹⁰ *Ibid.* Dans une interview filmée de 1982, Nikolais parle de sa recherche comme celle d'un sourcier forant des trous dans le sol, y descendant des tuyaux et installant une pompe en surface. Lorsqu'une nappe d'eau est découverte, il déclare avec humour qu'il suffit de se mettre à pomper ! (*Repères sur la modern dance n°2: Alwin Nikolais, op.cit.*). Le travail sur la gestalt, qui sera abordé plus loin, procède de la même démarche intuitive, la « source » découverte par le danseur ou le chorégraphe donnant l'identité de toute une danse à venir. Travailler en cohérence avec cette source pour structurer son propos est, pour reprendre l'image un peu triviale ci-dessus, l'équivalent du « sourcier qui pompe ».

¹¹¹ Nous verrons plus loin la définition de ce terme tel que l'envisage Nikolais (sous « Wigman et Laban » et « Expériences ethniques »).

¹¹² Nous mettons « art » entre guillemets pour relativiser l'appellation usuelle donnée à ces objets par les marchands et les artistes occidentaux. Tout comme l'appellation d'« art » pour les danses issues de ces traditions pose question, nommer ces objets « art africain » ou « art océanien » ne va pas de soi. Le déménagement du musée parisien des « Arts africains et Océaniens » de la porte Dorée à sa nouvelle adresse du quai Branly en 1997 a vu le nouveau site, actuellement connu comme « Musée du Quai Branly », prendre le nom éphémère de « Musée des Arts Premiers », montrant le débat sur cette question dans le milieu de l'anthropologie française.

inculte et simple, y était le plus souvent défini en termes négatifs (saleté, paresse, idolâtrie, bestialité, cruauté) et comme manquant d'éléments tels que l'organisation, le raffinement ou l'accomplissement technologique. La pensée populaire avait intégré une vision du sauvage tenant du « pré-rationnel » ou de l'enfantin.

Mais en Europe, le regard des artistes de la fin du dix-neuvième siècle pour les « primitifs de l'intérieur » (que Gauguin personnalise le mieux dans ses tableaux de villageois bretons), leur recherche d'une vie plus simple souvent synonyme de fuite dans la nature, leur intérêt pour l'art enfantin et les populations marginales (fous, criminels, prostituées, gitans, artistes de cirque...) s'accompagnent d'une passion croissante pour divers objets tribaux, formes « primitives » importées d'Afrique ou d'Océanie¹¹³. L'intérêt pour ces objets, exposés dans divers musées¹¹⁴ ou récupérés dans des brocantes, participait cependant d'une théorie dite « primitiviste » résultant de courants qui circulaient en Occident au dix-neuvième siècle et au début du vingtième, très ancrés sur le colonialisme et une vision évolutive de l'homme¹¹⁵.

Peintres et sculpteurs trouvaient dans ces objets une beauté intacte, intemporelle et originelle, car prétendument an-historique, et qui allait nourrir ou confirmer leurs recherches. Nikolais lui-même en collectionnait. Les artistes qui « empruntèrent » de façon explicite des

¹¹³ « Le terme « primitif », en effet, qui apparaît en France au dix-neuvième siècle, recouvre nombre d'acceptions. Synonyme de « simple », de « sincère », quand il qualifie les arts occidentaux d'avant la Renaissance, il se confond avec l'épithète « sauvage » - « bon sauvage », au sens de Jean-Jacques Rousseau - avant de se substituer au terme « tribal ». Comme le rappelle William Rubin, conservateur du MoMA à New York et historien d'art : « A Paris, « art nègre » et « art primitif » devinrent des termes interchangeables », compris communément comme péjoratifs jusqu'à la Première Guerre mondiale. Il faudra qu'un certain nombre d'écrivains, parmi lesquels Guillaume Apollinaire, prennent la plume pour plaider en faveur de la légitimité d'user du mot « art » à propos des objets ethniques pour que le regard condescendant hérité du colonialisme s'atténue peu à peu » (dans « Le primitivisme dans l'art du XXe siècle », brochure de l'exposition « La création du monde, Fernand Léger et l'art africain », collections Barbier-Mueller, 2000, n.s.).

¹¹⁴ Notamment le musée ethnographique du Trocadéro à Paris autour de 1905.

¹¹⁵ Cette vision s'appuie notamment sur le darwinisme social et le concept de « mentalité primitive » de l'ethnologue, sociologue et philosophe Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). S'y ajoutaient des idées véhiculées par les courants spiritualistes ou occultes du tournant du vingtième siècle, par le développement de l'histoire des religions (mythes et mystiques) et de façon générale par un « retour du sacré » de dimension cosmique qui tournait le dos à la pensée matérialiste de l'époque. Signalons que les peintres expressionnistes abstraits américains connaissaient la pensée de Lévy-Bruhl par les écrits de Jung et du critique Herbert Read et par l'apport des artistes surréalistes européens, notamment Miro. Lévy-Bruhl utilisait le mot « mystique », repris plus tard par Nikolais, pour différencier pensée primitive et pensée moderne.

éléments de cet héritage furent nombreux, sans que souvent un quelconque dialogue avec les cultures des pays concernés ne se fasse, puisque leur lecture de ces objets opérait à travers leur idée préconçue de la « culture primitive¹¹⁶ ».

Le spécialiste britannique Colin Rhodes précise que « dans l'ensemble, on considérait que le primitif était toujours plus instinctif, moins limité par les conventions artistiques et par l'histoire, et d'une certaine façon, plus proche des aspects fondamentaux de l'existence humaine¹¹⁷. »

De la même façon, dans son enseignement, et surtout dans son cours de *theory* où la spontanéité de chaque étudiant était convoquée pendant les moments d'improvisation, Nikolais bousculait par la voix et les percussions le « confort » de ses danseurs. On pourrait, même si lui-même ne le faisait pas explicitement, nommer « primitiviste » cette démarche qui lui faisait chercher le « primordial » en chacun. Comme pour les objets découverts par les plasticiens du début du vingtième siècle, c'était pour lui aussi la recherche d'une beauté intacte, originelle et intemporelle qui l'intéressait dans la danse, d'où sa méfiance de sa part de toute codification ou d'une publication¹¹⁸. Rien n'était préparé à l'avance dans ces jaillissements de mouvement, même si chaque improvisation partait d'un sujet imposé préalablement. Certaines danses pouvaient se développer en intensité et en dynamique au point de ressembler parfois à des trances¹¹⁹.

¹¹⁶ L'historien d'art Meyer Schapiro affirmait : « Le fait même que (ces arts) étaient l'œuvre de peuples primitifs sans histoire écrite renforçait à présent d'autant leur pouvoir d'attraction. Ils furent parés du prestige de ce qui s'attache à ce qui est instinctif et intemporel, au niveau de spontanéité de l'activité animale, à ce qui se suffit à soi-même, sans réflexion, purement privé, sans date, sans signature, sans origines ni conséquences, excepté dans le domaine affectif » (Meyer Schapiro, « La nature de l'art abstrait » (1937), pp.37-38, dans *L'Art abstrait*). Ce petit ouvrage est un recueil de trois textes : *Nature abstract art* (1937) ; *Recent abstract painting* (1957) ; *On humanity of abstract painting* (1960), trad. P. Falguières et J-M. Luccioni, Editions Carré, 1996.

¹¹⁷ Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, trad. M. de Pracontal, Thames & Hudson, Londres, 1994, p.9.

¹¹⁸ De nombreux professeurs enseignaient dans l'école Nikolais-Louis de New York. Un cursus existait certes, mais non arrêté dans sa forme, laissant à chaque enseignant une grande liberté d'adaptation. Aucun enchaînement n'était pré-écrit, aucun manuel ou méthode n'existait, aucun film ne fut édité pour diffuser en détail cet enseignement. Seul l'échauffement suivait un format pré-établi.

¹¹⁹ Expérience incorporée de l'auteur. Un reportage télévisé de 1980 (sans titre, mais réalisé au moment de l'inauguration des nouveaux locaux du C.N.D.C.) montrant Nikolais dirigeant à Angers un atelier avec les

Nikolais « primitiviste » ? Si, au vingtième siècle, on a appelé « primitivistes » un certain nombre d'artistes plasticiens actifs en France (Picasso), en Allemagne (le groupe « Die Brücke », les dadaïstes) et en Russie (Malévitch) et plus tard aux Etats-Unis, ce n'est pas là un style identifiable. Un « primitiviste » était un mécontent nostalgique, pensant que « l'état idéal du monde se trouve soit dans le passé, soit dans l'avenir où il prend la forme d'un rêve utopique de « retour » à quelque état de grâce passé¹²⁰ ».

Schapiro signale que cet intérêt pour l'art primitif était déjà à l'œuvre au dix-neuvième siècle, mais que seule l'ornementation avait fait l'objet d'appréciation positive, car orientée vers la fabrication d'objets. La figuration primitive, en effet, paraissait trop grotesque, assimilée au fétichisme et à la magie, inadmissibles pour un esprit éclairé. Mais, précise-t-il, « les distorsions fantastiques imposées à la figure humaine parurent à certains groupes d'artistes modernes correspondre à ce qu'ils faisaient (...). Les formes de ces personnages semblaient modelés par une imagination toute-puissante, indépendante de la nature et de toute donnée utilitaire, guidée par des émotions et des obsessions¹²¹ ». C'est, ajoute-t-il, grâce à des valeurs nouvelles portées par les conceptions formelles de l'art moderne, que l'art primitif put s'appliquer à celles-ci, à savoir « l'instinctif, le naturel, le mythique, considérés dès lors comme l'essentiel de l'humain¹²² ».

Nikolais répond à cette description, notamment par l'utilisation qu'il faisait des masques et de la scénographie (dans *Tent* par exemple, avec sa grotte et ses masques grossiers), et laissant la nature primordiale de ses danseurs - une certaine forme de leur *geste unique* - se libérer dans l'improvisation. Il revendiquait l'instinct dans ses choix de

danseurs de la compagnie en s'aidant de percussions, en est une preuve convaincante (voir annexe 15 la page 10 du DVD). Accompagnant un duo improvisé par deux danseurs, Nikolais accélère progressivement le rythme sur ses timbales, culminant dans une véritable frénésie qui installe une liberté de mouvement et un dépassement de soi étonnants.

¹²⁰ Colin Rhodes, *ibid.*, p.20.

¹²¹ Meyer Schapiro, *op.cit.*, pp.36-37.

¹²² *Ibid.*, p.37.

chorégraphe¹²³. Nous verrons qu'il fait en effet confiance dans la gestalt¹²⁴ et dans le mythique, réinventant des héros et une mythologie personnelle faite de souvenirs d'enfance, de rencontres marquantes, d'expériences personnelles, d'emprunts, de trouvailles et bien sûr d'imagination, le tout en partie éclairé, en partie caché, car l'obscurité sur scène chez Nikolais est tout aussi importante que ce qui est mis en lumière. Ce faisant, Nikolais rejoint la pensée de Jung¹²⁵ et assister à l'un de ses spectacles peut s'apparenter à être témoin d'une sorte de rituel contemporain, souvent ludique, parfois étrange, mais jamais hermétique.

L'attitude primitiviste, au début du vingtième siècle, pousse de nombreux européens à remettre en question l'organisation sociale et les valeurs prévalentes. Certains s'organisent en communautés. L'une de celles-ci, située en Suisse au Monte Verità près d'Ascona, joua un rôle essentiel et fut certainement un des foyers du « geste unique » européen. Le théoricien et chorégraphe Rudolf Laban y enseigna dans les années 1910 et y poursuivit ses recherches, entouré d'un noyau de danseuses. Parmi celles-ci, Mary Wigman en constitue l'élève la plus célèbre et Nikolais la vit danser. Wigman avait été très marquée par son travail aux côtés de Laban et ses danses reflétaient certainement la part « mystique » de l'expérience de ce lieu volontairement « primitif » que fut le Monte Verità¹²⁶.

Hanya Holm, que Wigman avait rencontré à Hellerau¹²⁷ chez Dalcroze avant de rejoindre Laban, incarne quant à elle le maillon germano-américain qui relie Nikolais à cette

¹²³ « Lorsque je regarde en arrière, je suis pris d'une sorte d'émerveillement devant toutes les choses que j'ai faites, de façon intuitive et innocente » (Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.9).

¹²⁴ Gestalt : nous mettons un petit g à ce mot d'origine allemande, car c'est l'usage aux Etats-Unis et dans les écrits de Nikolais. Nous développerons cette notion et les domaines proches de *Gestaltung*, *Gestalttheorie*, thérapie gestalt dans notre troisième partie, chapitre IV.

¹²⁵ Voir *infra*, dans notre troisième partie, « Le projet spatial ».

¹²⁶ Voir notre annexe « Monte Verità ».

¹²⁷ Hellerau : lieu mythique où serait né la danse moderne en Europe. Hellerau est une banlieue de Dresde en Allemagne où Emile Jaques-Dalcroze, suite au succès de sa « rythmique », fut invité à diriger une école, entre 1910 et 1914, conçue par les frères Wolf et Harald Dohrn et incluse dans une cité-jardin. Lieu d'utopie vu comme un « espace dans lequel le travail, l'habitat, la formation et la culture iront de pair », la « gymnastique rythmique » qui y est enseignée pour la population locale (notamment des ouvriers et leurs enfants) propose une sorte de « solfège corporel » où le son passe par le corps. Celui-ci, dans des exercices de « plastique animée » ou d'improvisation, restitue sa propre réponse, même si la dépendance son-mouvement est de mise. Le bâtiment principal, salle des fêtes majestueuse en forme de temple imaginée par Heinrich Tessenow (comportant le symbole taoïste yin-yang sur son fronton et proposant un éclairage intérieur global conçu par A. von Salzmänn,

aventure des débuts de la danse moderne européenne. Il la rencontra en effet à la Bennington School of dance en 1937 et, par son enseignement, découvrit aussi l'approche analytique de Laban, dont nous parlerons plus avant dans nos troisième et quatrième parties.

WIGMAN ET LABAN

Au début des années 1930, la danse d'expression pour laquelle Laban avait tant œuvré avait trouvé des chefs de file parmi ses élèves. A côté d'un autre disciple de Laban, Kurt Jooss, qui allait peu après mettre au point le *Tanztheater*, on trouvait, déjà célèbre, la grande Mary Wigman.

Au sommet de sa carrière, repérée en Europe par son succès grandissant de soliste et de nouvelle figure tutélaire de l'*Ausdrückstanz* qui l'opposait désormais à son maître Laban, Wigman fut invitée à venir présenter son travail aux Etats-Unis entre 1930 et 1933. Elle s'y rendit à trois reprises, deux fois en solo, et la troisième fois avec son groupe. Nikolais, âgé de 23 ans et vierge de toute expérience en danse, la découvrit sur scène en 1933 à New Haven :

« C'était comme si une déesse inconnue était apparue pour nous implanter un profond savoir dans nos cellules. Ce fut un coup de foudre – non pour la créature, mais pour cet engagement dans la danse, pour cette sorte d'événement mystique qui était en train d'avoir lieu¹²⁸ ».

très innovant pour l'époque), abrita en son sein un enseignement et des démonstrations qui firent l'admiration de toute l'Europe. Parmi les visiteurs célèbres, notons Max Reinhardt, Stanislavsky, le prince Volkonsky, qui ouvrit peu après une école Dalcroze à St Peterbourg, et Diaghilev, accompagné de Nijinsky, qui embaucha la jeune Marie Rambert pour aider le chorégraphe avec son *Sacre du Printemps*. Adolphe Appia, élève de Dalcroze, fut marqué par la rythmique et participa à la construction du bâtiment. Ses idées (l'« espace rythmique ») lui permirent de penser la scénographie moderne. Dans les temps forts de ces quatre années, on retient les représentations d'*Orphée et Eurydice* de Glück mises en scène par Dalcroze en 1912 et la production par Claudel en 1913 de sa pièce *L'Annonce faite à Marie*. Parmi les élèves de Dalcroze figurent deux futurs piliers de la danse allemande : Mary Wigman et Hanya Holm. On connaît les vicissitudes du lieu, le limogeage de Dalcroze en 1914, la démolition des annexes et la transformation de la salle en caserne, puis en hôpital militaire pendant le régime nazi et, après quarante-sept ans d'occupation, le départ de l'armée soviétique en 1992. C'est aujourd'hui, dans un espace rénové, un magnifique Centre d'arts européen, le *Kunstforum Hellerau*, abritant notamment un festival de musique contemporaine Voir le film *The Liberation of the body* (réal. Norbert Göller, 2001) et les écrits d'Appia (notamment le tome III des *Œuvres complètes* parues à L'Age d'homme en 1988).

¹²⁸ Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit*, chapitre 28 « Mary Wigman ».

Cette impression, rédigée d'évidence bien après l'événement¹²⁹, fait passer avant l'expérience sensorielle le lien avec une « source cachée », thème que le chorégraphe utilisera plus tard, notamment dans une de ses premières œuvres grand format, *Totem*. Dans la citation ci-dessus, outre le mot « mystique¹³⁰ » que Nikolais utilisait souvent, deux termes frappent par leur relation avec le monde mythique : la comparaison avec la divinité, évoquant une expédition coloniale découvrant un peuple primitif, et le mot « créature », terme qu'utilisera Nikolais pour identifier son danseur abstrait à venir.

La réaction de Nikolais devant cette danse reflète l'impact puissant que cette soliste avait à l'époque sur son public. Mais c'est là le résultat d'un but affiché par cette grande artiste : Wigman envisage en effet à l'époque son art comme « absolu », c'est-à-dire en rupture complète avec la tradition et irréductible. Danse pure, la « danse absolue » est une sublimation du quotidien par sa propre théâtralité, sans l'asservir ni à la dramaturgie ni à la musique. John Martin affirmait en 1933 : « La danse absolue est la pure essence de la danse, dénudée de tout élément étranger¹³¹ ». Sans passé ni tradition, ne dépendant de rien, elle est danse nouvelle, entièrement à créer à partir de l'individu et de l'improvisation. Nikolais fera lui aussi de son théâtre abstrait une danse absolue nécessitant une transcendance. Revenant sur ses débuts, il affirme :

¹²⁹ Murray Louis signale que Nikolais entreprit de rédiger son autobiographie à l'occasion des nombreux voyages que les tournées avec sa compagnie l'obligeaient à faire, en général en avion, à partir des années 1970. Le tapuscrit que nous avons pu obtenir à l'Université d'Ohio mentionne la date de 1986 pour la saisie du manuscrit.

¹³⁰ Mystique: est mystique ce qui est relatif au mystère, à une croyance cachée supérieure à la raison, en particulier dans le domaine religieux. Le mysticisme est un système d'affirmations absolues auquel on attribue une vertu suprême. On peut y voir un ensemble de croyances et de pratiques se donnant pour objet une union intime de l'homme et du principe de l'être (divinité). C'est aussi la croyance, la doctrine philosophique faisant une part excessive au sentiment, à l'intuition (Dictionnaire Robert). Nikolais se définit comme tel dès 1946 : « J'ai une fascination pour le mystique, pour les cérémonies magiques, pour les rites qui semblent relier l'homme avec une source cachée, de façon à produire des résultats qui ne pourraient être réalisés par des moyens matériels » (*Autobiographie, op.cit.*, chapitre 55 « The Hopi Mesa »). Enfant, aucune expérience de ce registre ne semble l'avoir marqué, d'où le choc de ce solo de Mary Wigman.

¹³¹ John Martin, *La Danse moderne, op.cit.*, p.102.

« Je sentais que le corps humain pouvait se transcender, qu'il pouvait sortir de lui-même, être métaphorique, c'est-à-dire qu'il pouvait représenter d'autres choses. Par exemple, un aigle. Il n'avait pas besoin d'être un aigle, ni un être humain faisant semblant d'être un aigle. C'était à lui de trouver les qualités qui existent dans l'aigle et, par cette façon de bouger, de montrer cette merveilleuse solitude empreinte de noblesse qu'il possède¹³² ».

Cette croyance dans ce pouvoir de transformation n'est pas anodin et se vérifie sur les danseurs issus de cet enseignement. Nikolais, toujours fasciné par les oiseaux, avait déjà dix ans plus tôt expliqué plus avant ce processus, qui l'apparentent presque à un chamane :

« Etre délivré de sa chair est la plus belle chose qu'un homme possède, car cela lui permet de s'identifier à et de devenir quelque chose d'autre, quelque chose qui se trouve au-delà. Je ne puis comprendre l'oiseau que si je deviens oiseau. Et pour ce faire, je dois, au moins par l'imagination et la sensation, me débarrasser de mon humanité, au niveau de ma chair. Etre amoureux de cet oiseau et entrer en lui à ce moment-là me permet de le comprendre et de pouvoir en parler. De même avec un arbre, mais aussi de choses abstraites (abstractions). Je peux aussi vous parler de sons, d'odeurs et de formes¹³³ ».

En tant que spectateur, il suffit de rester avec les sens ouverts, sans attente préalable, pour en être convaincu. Nikolais croyait à l'illusion, domaine que nous approfondirons dans notre deuxième partie, et loin de mettre en scène des numéros de prestidigitation, donnait à ses danseurs de véritables outils pour cette métamorphose. Le monde qui l'entourait le stimulait quotidiennement vers ce but.

En tentant d'exclure de sa « nouvelle danse » l'ego du danseur, la polarité sexuelle, le narratif et le réalisme, il s'affirme comme un héritier direct de l'exigence de Wigman, dont il gardera également l'intérêt pour le mystère, notamment à travers l'utilisation fréquente de

¹³² Film documentaire *Repères sur la modern dance : Alwin Nikolais*, *op.cit.*

¹³³ Interview « A conversation with Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.42.

masques. Wigman, élève de Laban, avait aidé son maître dans ses expérimentations de 1910 à 1919 et il est évident que son maître lui transmet sinon sa foi mystique, au moins son intérêt pour les croyances ésotériques et l' « invisible ». Dans ses mémoires (rédigées dans les années 1960 et restées inachevées), elle l'évoque à Ascona comme une personnalité fascinante :

« Et il y avait toujours Laban, tambour à la main, inventant, expérimentant. Laban le magicien, le prêtre d'une religion inconnue, le héros adoré, le seigneur d'un royaume rêvé et pourtant si réel. Comme il lui était facile de changer, passant de chevalier galant à faune grimaçant ! Comme il pouvait être gentil, humoristique et amical, et en même temps terrifiant avec son sourire sarcastique et muni de son crayon, toujours prêt à dessiner les caricatures les plus intenses et souvent cruelles¹³⁴ ».

Un autre héritage direct de Wigman chez Nikolais réside en sa position radicale dans le rapport danse/musique, souligné à l'époque par John Martin et repris dans un de ses ouvrages ultérieurs¹³⁵. On y constate le refus des instruments de l'orchestre et l'attrait pour la percussion et le silence.

Lorsque Wigman évoque la chorégraphie dans *Le Langage de la danse*, son vocabulaire est éloquent : elle parle de puissance de la création et de secret. Le domaine de la création y est qualifié d' « espace sans approche directe possible, sans structure, sans nom, sans nombre, sourd à toute autorité¹³⁶ ». Cet espace de l'attente créatrice est un « sanctuaire ». Par ailleurs, la distribution du pouvoir de la création artistique entre les hommes n'est pas équitable. Celui-ci est d'abord une promesse, puis, pour les rares élus, une « bénédiction »

¹³⁴ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book, her writings, op.cit.*, p.33.

¹³⁵ « Dans son traitement de la musique, elle a là aussi été complètement radicale. Sa première danse fut donnée dépourvue de quelque musique que ce soit, et elle a fréquemment omis depuis tout son de l'accompagnement de certaines de ses compositions et de sections d'autres (...). Réalisant que la musique du danseur est essentiellement son chant propre avec les accents percussifs du rythme de son corps, elle a fait évoluer l'accompagnement idéal de la danse. Cet accompagnement est d'une grande simplicité et n'a souvent que peu de valeur quand il est séparé de la danse. Il utilise le plus souvent des instruments étrangers à l'orchestre, faisant correspondre la tonicité de la danse avec les mélodies de flûtes, gongs ou tambours non sophistiqués. L'utilisation ponctuelle du piano, inadapté et inapproprié, rendue inévitable pour le danseur par nécessité pratique, est la seule exception de cette logique musicale globale » (John Martin, *Introduction to the dance*, 1939, rééd. Dance Horizons, Brooklyn, 1965, pp.234-235).

¹³⁶ Mary Wigman, *Le Langage de la danse* (1963), trad. J. Robinson, Chiron, 1990, p.17.

pour qui pourrait en éprouver la « caresse fugitive »... On connaît le penchant de Wigman pour les cycles de solos. Elle parle du solo comme de la « forme la plus condensée d'un message dansé¹³⁷ », également comme un « rapport irrationnel avec un partenaire invisible », et comme Kreutzberg ou Palucca dans son pays, ou Graham et Humphrey aux Etats-Unis à la même époque, en a fait une forme emblématique de la modernité en danse.

Suite au succès du premier de ces cycles, *Schwingende Landschaft* (Paysage fluctuant), elle entreprend, pour la deuxième tournée américaine de 1931-32, d'en réaliser un second, *Opfer* (Sacrifice). La danse qui impressionna le plus Nikolais l'année suivante¹³⁸, intitulée *Danse pour le soleil*, n'est hélas que sommairement décrite par la chorégraphe dans son livre. Elle la définit comme « solennelle et rituelle », mais dans ce cycle, Wigman décrit par contre plus précisément la dernière danse, intitulée *Todesruf* (L'Appel de la Mort).

Au sujet de ce solo et de sa genèse, la danseuse évoque le « sentiment d'avoir été appelée », ainsi qu'une « force » qui l'obligeait à « étendre ses bras comme une barrière ». Mais elle est obligée de stopper aussitôt, comme « arrêtée par un ordre magique » : là-bas, au bout d'une diagonale fatidique, quelque chose lui fait peur. Elle signale comment, un soir, lors d'une représentation, le « rideau imaginaire » séparant la création dansée et son propre vécu se déchira, et où se révéla à elle la source de l'inspiration de tout le cycle, à savoir les chutes du Niagara. Elle avait découvert ce site grandiose lors d'un rare moment de tourisme pendant

¹³⁷ *Ibid*, p.21.

¹³⁸ La troisième tournée de Mary Wigman aux Etats-Unis (1932-33) s'appuya sur sa volonté de présenter au public sa pièce *Der Weg* (Le chemin) qu'elle avait spécialement créée pour sa compagnie, constituée de jeunes femmes n'ayant que peu dansé sur scène. Ce cycle, dans lequel Wigman ne s'octroyait qu'un solo, fut un fiasco dès sa présentation en Allemagne, et la chorégraphe fut obligée, à la fin de la tournée américaine, de faire un panaché entre des reprises de certains de ses solos des cycles antérieurs et des extraits de *Der Weg*. Cela explique que Nikolais peut à la fois nous rapporter ses impressions devant le solo *Tanz für die Sonne* (Danse pour le soleil) de Wigman et également signaler que les danseuses évoluaient sur scène pendant que d'autres jouaient de divers instruments de percussions (interview « An act of magic : Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*). Ceux-ci sont décrits par Wigman elle-même : « Je me suis mise à la musique primitive, aux gongs que je trouve si beaux. J'utilise des gongs chinois, javanais et birmanais. J'ai aussi pris des tambours nègres (*sic*) d'Afrique, bizarres et évocateurs » (interview de l'*Oregon Journal*, 2 février 1932, rapporté dans *The Mary Wigman Book, her writings, op.cit.*, p.150). Son imprésario Sol Hurok parle quant à lui de « malles aux formes angulaires étranges dans lesquelles se trouvaient ses précieux tambours hindous et ses gongs balinaïses, ainsi que quelques flûtes primitives et instruments à anches » (Sol Hurok, *Impresario*, Random House, New York, 1946, p.158).

sa première tournée, et, sans s'en rendre compte, en avait retiré une très forte impression. Ainsi s'expliquait tout ce cycle, qui l'avait « terrifiée par la force qui la poussait à y travailler¹³⁹ ». Une intuition de départ et un soir, une révélation : au bout de cette diagonale, c'est la chute, la Mort qui l'attend et qui lui parle. On retrouvera ce travail intuitif chez Nikolais, autour d'une identité qui n'émerge que lentement, dans une notion qu'il utilisera très souvent dans son travail et en pédagogie, la gestalt.

Holm, venue aux Etats-Unis d'abord pour enseigner la pédagogie de Wigman en 1931, changea progressivement son approche du mouvement. Elle avait observé la culture américaine et ses étudiants et, malgré sa réticence devant leur désir de technique, créa pour eux des exercices d'échauffement. Elle consolida ceux-ci à la fin des années 1930 en y intégrant des propositions d'un autre immigrant allemand, Joseph Pilates¹⁴⁰, qui « développaient la force et la souplesse, surtout dans le torse. Certains observateurs remarquèrent que le mouvement chez Holm devenait plus « américain » par son angularité plus accusée et des attaques plus percussives¹⁴¹ ». Dans ses tournées, Holm présentait avec succès la conférence dansée qu'elle avait mise au point dès 1932 : elle y soulignait bien sûr les principes de la danse, mais aussi les origines de chacune des danseuses, toutes issues de régions distinctes des Etats-Unis.

La chorégraphe avait en 1935 énoncé une différence entre les danses américaine et allemande, caractérisant la première comme « plus objective » par rapport à la deuxième, jugée émotionnelle et subjective¹⁴². Elle avait aussi noté que pour les danseurs modernes américains et contrairement à l'Allemagne, la métropole représentait non pas la décadence et

¹³⁹ *Ibid*, pp.64-65.

¹⁴⁰ Pilates : voir note 15 de notre annexe sur Hanya Holm.

¹⁴¹ Tresa Randall, *Hanya Holm in America, 1931-36: dance, culture and community*, thèse de doctorat de philosophie, Université Temple, août 2008, p.315.

¹⁴² « La tendance du danseur américain est d'observer, de décrire et de donner un commentaire sur son environnement avec une lecture s'appuyant principalement sur la compréhension et l'analyse. En revanche, le danseur allemand démarre de l'expérience émotionnelle proprement dite et sur l'effet que celle-ci produit sur l'individu. La distinction fait contraster l'« être » avec le « faire » : d'un côté on immerge le soi dans un état émotionnel en tant que prélude nécessaire à la création, et de l'autre on reconstruit objectivement une situation connue » (Holm citée par Tresa Randall, *ibid*, p.319).

la mécanisation, mais la modernité et l'Amérique. Elle regrettait par contre le manque d'une véritable culture folklorique américaine et de « vrais amateurs », pensant y remédier par des programmes à créer dans le milieu scolaire. Son travail de chorégraphe évolua également, car même si elle conservait dans le processus créatif un accent mis sur la subjectivité, son approche s'« américanisa » en traitant des thèmes sociaux particuliers, parfois avec humour, « théâtralisant des problèmes modernes tels la décadence, l'aliénation, le chômage, l'exode, les persécutions religieuses et ethniques et donna à ses créations un tour objectif bien différent de la danse moderne allemande des années 1920¹⁴³ ». L'utilisation qu'elle fit de la musique dans *Trend* en 1937 montre aussi comment elle se réappropria la dimension « primitive » des percussions de Wigman¹⁴⁴.

Mais revenons au Monte Verità. Influencé par Hans Brandenburg¹⁴⁵, poète et romancier rencontré à Munich et qui devint son ami, Laban arriva à Ascona en 1913 âgé de 34 ans, animé par un intérêt pour l'ardeur et l'enthousiasme caractéristiques de la jeunesse, cherchant des artistes souhaitant « renouveler leur vie et celles des autres¹⁴⁶ ». En créant sa « ferme de la danse » au sein de la communauté du Monte Verità, il demandait à ses danseurs (majoritairement des femmes¹⁴⁷) de travailler et d'évoluer en contact avec la nature (le lac Majeur, la colline et les forêts proches s'y prêtaient bien en été) et de s'investir dans des activités « naturelles » : agriculture, jardinage... pour acquérir santé et force.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Holm combina en effet dans cette œuvre la partition de Wallingford Riegger, écrite pour orchestre de chambre conventionnel, surtout dans la première partie (avec pour thème la décadence de la civilisation occidentale) avec divers extraits d'œuvres de Varèse (dont *Ionisation*, 1929) pour percussions - tambours, sirène, cymbales, tambourins, bongos, woodblocks cubains, gourdes, bloc chinois et maracas -, dans la section « Assurance », sous-titrée « Retour à un monde primal ».

¹⁴⁵ Brandenburg devint après 1918 un théoricien de la danse d'expression allemande qui émergeait, et on lui doit en 1921 un ouvrage intitulé *Der moderne Tanz* première apparition repérée de ce terme en Europe.

¹⁴⁶ Martin Green, *Mountain of truth - The counterculture begins - Ascona 1900-1920*, Tufts University Press of New England, Hannover and London, 1986, p.94. Les citations qui suivent proviennent du même passage (2^e partie « The place and the people », chapitre 4: « Who was there when : Laban »).

¹⁴⁷ Il faut rappeler que la Suisse étant restée neutre durant la première guerre mondiale, Laban s'y réfugia, faisant la navette entre Zürich et Ascona. Il échappa donc à la mobilisation allemande, mais dut rester absent de Munich où il avait son école et tous ses contacts. Cette situation le fit travailler surtout avec des femmes, les hommes de son pays ayant été appelés au combat. Certains y laissèrent leurs vies, tels les peintres expressionnistes Franz Marc et August Macke.

C'est par cette nature que l'esprit de la danse, au profond d'eux-mêmes, serait découvert. On les vit chaque été, lui souvent au tambour ou jouant de la flûte, ses danseuses courant, sautant et se tordant, «révélant leurs impulsions les plus cachées». Ce qui n'empêchait pas une discipline rigoureuse dans l'enseignement dispensé¹⁴⁸ à ce groupe remarquable dont faisaient partie deux transfuges de Hellerau : Suzanne Perrottet (à qui Laban donna un fils qui naquit en 1916) et Mary Wigman (qui devint son assistante), même si les spectateurs retenaient surtout du groupe une «spontanéité sauvage».

Wigman décrit son premier été aux côtés de Laban comme une grande liberté dans l'expérimentation de la création, avec un maître «alternant une passion fanatique pour la théorie et un désir incontrôlé de production, les deux se mélangeant et luttant sans cesse¹⁴⁹». En 1913, l'ayant eu quelques semaines comme élève où elle était «intoxiquée par des improvisations sans but et dansait, dansait, dansait», Laban l'avait convaincue de renoncer à un poste de professeur de gymnastique rythmique à Berlin, où toute une branche de l'école serait sous son contrôle: «Félicitations pour ce beau poste qui vous assurera la sécurité pour la vie, mais quel dommage ! Vous êtes une danseuse dont la place est sur scène». Elle resta, «décidant de rester libre, même si mise face à face avec un néant effrayant. Mais un néant tentant et prometteur, plein d'aventure artistique¹⁵⁰». Laban vit Wigman préparer au Monte Verità sa *Danse de la sorcière* (la première version date de 1914), présentant en elle une future grande personnalité de la danse et reconnaissant ses «dons monstrueux pour approcher les Puissances de la Nature¹⁵¹».

Le théoricien, qui affectionnait son rôle de «joueur de flûte de Hamelin», se caractérisait par son optimisme, son appétit sexuel (encouragé par la dimension érotique de la

¹⁴⁸ L'école de Monte Verità (*Schule für Kunst – école pour l'art*) proposait un programme complet avec gymnastique, mouvement harmonieux, danse, art de parler, chant et dessin. On écoutait des grands compositeurs et poètes, et Laban donnait diverses conférences sur des cultures antiques ou étrangères.

¹⁴⁹ Rudolf Bach, *Das Mary Wigman Werk*, 1933, cité par Martin Green, *op.cit.*, p.101.

¹⁵⁰ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book, her writings, op.cit.*, p.27.

¹⁵¹ Martin Green, *ibid.*

mystique d'inspiration théosophique qui avait cours sur la colline) et surtout par ses projets incessants et son intérêt pour les lois du mouvement qu'il allait mettre au centre de sa théorie: l'opposition entre tension et relâchement, les notions de rythme spatial et de qualités cinétiques, mises en pratiques par la forme primitive par excellence, la ronde. Outre le fait que cette théorie fut reprise en grande partie par Nikolais qui en reçut l'enseignement par Hanya Holm, un autre aspect relie Laban à Nikolais : la non-dépendance du mouvement dansé d'avec la musique. C'est en ce sens qu'il faut entendre que Laban pratiquait une forme de danse libre. Libre, car libérée entre autre de la métrique, du tempo, de la mesure et de l'atmosphère qu'impose toute musique. En digne héritier, et comme le pratiquait Wigman, Nikolais donnait toujours ses cours de composition en silence.

On retient souvent de Laban son apport théorique, son invention de la cinétophographie (notation du mouvement) et sa destinée tourmentée pendant le Troisième Reich et plus tard en Angleterre où il mourut en 1958. C'est oublier comment, au début du vingtième siècle, chez lui comme chez tant d'autres artistes et chercheurs de tous bords, recherches artistiques et spiritualité étaient intimement liées. En apportant aux Etats-Unis l'enseignement de Wigman, Holm ne privilégia guère ce pan moins connu des idées de Laban, mais il est indéniable que Nikolais, peut-être de par ses origines russes, s'interrogeait sur ces liens. Laban avait été dans sa jeunesse fasciné par le symbolisme¹⁵² et les Rose-Croix, puis devînt franc-maçon. Son approche géométrique de l'espace reflète son intérêt pour les cristaux et on peut mettre ses recherches en parallèle avec celles de Rudolf Steiner¹⁵³. Les ouvrages *Laban, an*

¹⁵² A cette époque, les avant-gardes côtoyaient une grande interrogation spirituelle occasionnée par Nietzsche et son affirmation : « Dieu est mort ! ». La publication d'un certain nombre d'ouvrages (*L'Origine des espèces* (1859), *Kraft und Stoff* (1855), *Essays in comparative mythology* (1856), *First Principles* (1862), *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (1868) et *Primitive Culture* (1871) écrits respectivement par Darwin, Büchner, Müller, Spencer, Haeckel et Tylor sur l'évolution, la génération spontanée et l'histoire des religions), doublée par les idéologies matérialistes en vogue et par un intérêt croissant pour les formes orientales et archaïques de la religion, mit à mal le christianisme. Dès son arrivée à Paris en 1900 comme étudiant, Laban avait été fasciné par l'héritage des symbolistes. Pendant ses études à l'école des Beaux-Arts, le versant occulte qu'avait personnalisé Gustave Moreau, directeur de l'école jusqu'à sa mort en 1897, remporta son adhésion.

¹⁵³ Sur l'intérêt que Laban portait aux Rosicruciens, à la franc-maçonnerie, aux cristaux et à Rudolf Steiner, voir en annexe « Laban mystique ».

extraordinary life de Valerie Preston-Dunlop et *Rudolf Laban – The Dancer and the Crystal* d'Evelyn Doerr¹⁵⁴ et *Mountain of truth* de Martin Green fournissent de précieux renseignements sur cette époque de la vie de Laban. On y lit par exemple qu'une des caractéristiques des Rosicruciens est la suppression de l'ego et de l'importance de soi, responsables à leurs yeux de pertes d'énergie. Pour d'autres raisons – mais la ressemblance est troublante – Nikolais exigeait la même chose de ses danseurs, avec pour objectif d'atteindre une transcendance propre à permettre l'accès à l'abstraction.

Laban avait aussi, adolescent, suivi son père officier dans les garnisons aux frontières de l'empire austro-hongrois, et découvert à Constantinople le soufisme et les danses des derviches. Il en retira la ferme croyance que la danse exerce sur l'homme un pouvoir quasi magique et que cette « magie » permettait l'accès à une sagesse (« choréosophie ») primordiale, incorporée par le cérémonial. On retrouve cette tendance chez Nikolais. Même si Laban n'a pas connu directement Gurdieff, on retrouve dans les écrits de ce dernier des descriptions de pratiques sacrées similaires à celles explorées par Laban à cette époque, notamment la pratique de la transe. Le but visait à transcender les limitations de l'espace-temps et d'obtenir un « gain d'attention et un certain contrôle sur l'état de conscience¹⁵⁵ ». On peut imaginer que l'intérêt de Wigman pour la giration (sur place, à la façon des derviches) vient de là.

Après le choc du spectacle solo de Mary Wigman, c'est par une autre source, l'expérience de cultures traditionnelles (mexicaine, native du sud-ouest) que Nikolais fut confronté à nouveau au mysticisme.

¹⁵⁴ Respectivement parus en 1998 chez Dance Books (Londres) et en 2008 chez Scarecrow Press (Lanham, Toronto, Plymouth).

¹⁵⁵ Valerie Preston-Dunlop, *Laban, an extraordinary life, op.cit.*, p.29.

II. 4. EXPERIENCES ETHNIQUES

Nikolais, qui attribue sa propension au mystique à son père¹⁵⁶, vécut en effet diverses expériences de spectateur de danses ethniques¹⁵⁷, qu'il décrit dans son autobiographie, notamment dans le Dakota en 1940 alors qu'il tournait avec ses trois camarades de sa compagnie *Dancers en route*. Cette première rencontre avec des Américains natifs l'impressionna fortement. Il mentionne « l'étrange atmosphère de mysticisme qui semblait bien plus puissante que les pas répétitifs des danseurs¹⁵⁸ », ceux-ci évoluant autour d'un mât surmonté d'une tête de bison. En 1946, après le stage d'été dans le Colorado où il avait été son assistant, il fit un voyage avec Hanya Holm et son fils, sur les *mesas* (plateaux) des tribus Hopi en Arizona. Il y découvrit en particulier la célèbre danse des serpents de la mesa Walpi, décrite par Aby Warburg en 1896¹⁵⁹. Nikolais en parle de façon saisissante, précisant que ceux qu'il vit avancer n'« étaient pas des danseurs, mais des dieux, issus d'une civilisation inconnue », participant à un « événement qui relie l'homme avec des forces mystiques¹⁶⁰ ». Jung, dans ses souvenirs, mentionne (sans convoquer la danse) aussi la forte impression que lui fit son voyage chez les Indiens pueblos du Nouveau-Mexique en 1921¹⁶¹.

Signalons que de nombreux artistes américains ou de passage entreprirent ce type de voyages vers le sud-ouest des Etats-Unis, le nord-Ouest et le Mexique, parmi lesquels Max

¹⁵⁶ « Né de parents étrangers (russe et allemand) et éduqué pendant la dépression en dit long. Le côté allemand me donne le désir d'analyse et d'ordre, le côté russe mon aspect mystique et coloré » (Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre 11 « Résumé de mon enfance »). Le critique John Martin commentait : « Voilà une excellente combinaison : son côté allemand lui fournit l'ordre et le sens de l'analyse, et son côté russe lui dit : « Envoie tout ça au diable ! » » (Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre 2, « The German side »). On sait en effet que le terrain mental russe est propice au mysticisme.

¹⁵⁷ Ethniques : dansées ici par des Américains natifs.

¹⁵⁸ Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre 39 « *Dancers en route* ».

¹⁵⁹ Aby Warburg, *Le Rituel du serpent – Récit d'un voyage en pays pueblo* 1923, trad. S. Muller, Macula, 2003, pp.103-110.

¹⁶⁰ Alwin Nikolais, *ibid.*

¹⁶¹ « Jamais encore je n'avais ressenti un telle atmosphère de mystère, car les religions du monde civilisé d'aujourd'hui sont accessibles à tous ; depuis bien longtemps leurs sacrements ont perdu leur caractère mystérieux. Or ici l'air était saturé de mystères connus de tous, mais inaccessibles au Blanc (...). La préservation du secret donne au Pueblo fierté et résistance en face du Blanc tout puissant. Elle lui donne cohésion et unité » (C.G.Jung, *Ma vie – Souvenirs, rêves et pensées*, trad. R. Cahen et Y. Le Lay, Gallimard, 1966, p.288).

Ernst et Wolfgang Paalen, d'autres reçurent une influence directe des peintures navajos ou des totems Kwakiutl comme Pollock, Gottlieb ou Barnett Newman.

Toujours dans son autobiographie, Nikolais évoque un autre voyage en 1941, au Mexique celui-là. Ce fut sa première expérience du tiers-monde, où il ne retourna qu'à partir de 1968¹⁶². On connaît l'omniprésence de la représentation de la mort dans ces contrées marquées par le catholicisme imposé par les *conquistadores*. La culture de ce pays impressionna durablement le chorégraphe, qui en rapporta des images fortes d'une nature souveraine, mais aussi des épisodes purement sensoriels, comme cette envolée de colombes blanches se mêlant à des figures blanches elles aussi, affairées à sonner les cloches à toute volée dans la tour de l'église, juste en face de sa fenêtre d'hôtel : une « glorieuse hystérie de mouvement »¹⁶³.

Plus loin, il signale que la chorégraphe Martha Graham s'intéressa à cet héritage au début de sa carrière¹⁶⁴, mais que son « ego élitiste » (sic) reprit le dessus par la suite ! Et commentant des spectacles auxquels il s'était rendu récemment¹⁶⁵, fait le constat que sa contrariété vient du fait que ces productions étaient « dépourvues de la mystique dans laquelle tout art pénètre nécessairement ». Qu'entend-il par « mystique » ? En 1973, il se définit comme tel : « A la base, je suis un mystique et j'aime l'idée que j'en sais très peu. Voilà peut-être pourquoi j'apprécie l'obscurité (*blackness*). Chaque artiste est fondamentalement un

¹⁶² Il ne put se rendre dans ces pays qu'invité à y présenter sa compagnie ou poussé à le faire par l'U.S.I.A. (United States Information Agency : voir notre annexe « L'exportation de la danse américaine : le cas Nikolais »). Nikolais rencontra des difficultés à convaincre le Dance Panel d'être suffisamment représentatif de la danse américaine. Une première autorisation lui fut donnée pour se rendre à Spolète (Italie) pour un festival en 1962, mais la suivante ne vint que six ans plus tard.

¹⁶³ Alwin Nikolais, *Autobiographie*, *op.cit.*, chapitre 38 « Mexico ».

¹⁶⁴ *Ibid.*, chapitre 5, « The Hopi mesa ». Voir aussi dans notre annexe « Trois œuvres chorégraphiques d'inspiration primitiviste » l'évocation de *Primitive mysteries* (1931). Dans un article de 1968, il affirmait avoir vu dans le solo de Graham *Frontier* (1935) qu'« une femme pouvait être une déesse dans l'espace, manipulant cette substance mystique » et que son désir à lui était de « le manipuler aussi, de l'explorer et de le modeler à ma propre vision » (« Dance in education – Statement II », *op.cit.*, p.70).

¹⁶⁵ Nikolais ne précise hélas ni la date ni de quels spectacles il s'agit.

mystique, qu'il l'accepte ou non. D'une façon ou d'une autre, il doit accepter que soixante-quinze pour cent de ce qu'il fait est inexplicable pour son esprit conscient¹⁶⁶ ».

Fortement marqué par les expériences décrites ci-dessus et passionné toute sa vie par l'exploration et le jeu avec ce thème¹⁶⁷, Nikolais recrée sur scène sa propre cérémonie mystique. Il utilisera un certain nombre de procédures qui l'apparente au lyrisme théâtral : harmonie/dysharmonie, proximité de la mort, déconstruction/répétition pour parvenir à un rituel, celui-ci entraînant aussi une fascination. Il nous invite à partager ses visions, soignant donc particulièrement la création d'images, comme par exemple ces parties du corps systématiquement dédoublées dans *Crucible* (Creuset, 1985), devenant d'étranges formes organiques colorées, comme si la scène était un microscope géant. Dans ce danse-théâtre qui tourne le dos au théâtre réaliste, le spectateur est mis face à des danseurs que Nikolais tente de relier aux « forces mystiques » qui l'ont tant impressionné : se crée alors une beauté difficile à raconter une fois sorti du théâtre, car l'objectif du chorégraphe est sans doute de dépasser la limite du visible et de « faire jaillir une ligne secrète¹⁶⁸ ». Sa pièce *Tent* (1968) en est un exemple parlant, faisant voyager le spectateur d'un début rassurant (des saltimbanques installent au sol une sorte de tente) à une fin plutôt pessimiste (les danseurs sont « avalés » par le tissu), avec en passant l'évocation d'un jardin d'Eden serein et d'une angoissante descente aux Enfers, comme dans une moderne « Divine Comédie »... Les titres de ses pièces évoquent souvent la transformation et le sacré. Le risque de « pétrification » est évité par un dosage savant entre moments visuels et moments cinétiques, avec un « garde-fou » consistant à séquencer ses pièces en sections, permettant au spectateur de respirer¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Alwin Nikolais, « A conversation with Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.43.

¹⁶⁷ Il ramenait de ses tournées des objets insolites en lien avec le sacré et alimentait sa réflexion avec diverses lectures.

¹⁶⁸ Dans ses « Salons » (compte-rendus des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture), rédigés entre 1759 et 1781), à propos de peinture, Diderot fut le premier à se détacher du réel et à proposer une relation entre tableau et spectateur se construisant sur des indices, comme si un paysage était fait de points. C'est cette architecture cachée qui nous frappe, au-delà du sujet représenté.

¹⁶⁹ Cet agencement a son revers : il donne souvent au spectacle un rythme où le changement de tableau devient quelque peu prévisible. Les premières « grandes pièces » des années 1960 (*Totem, Imago, Sanctum...*), se

La musique est un autre aspect marquant de ces rencontres avec la danse « primitive ». Que seraient les danses évoquées ci-dessus sans la dimension rythmique répétitive, le plus souvent donnée par l'accompagnement aux percussions ? L'ethnomusicologue Gilbert Rouget a bien analysé les relations existant entre musique et phénomènes de transe, et nous avons vu que Nikolais, après avoir été fasciné par l'instrumentarium de Wigman (hérité des recherches de Laban des années 1913-17) et par celui de Truda Kaschmann, allemande elle aussi, vint à la danse par cette entrée-là précisément, et conserva ce type d'accompagnement en pédagogie. On sait que l'Occident découvrit ces musiques « primitives » en même temps que les peuples qui en jouaient : des films muets réalisés avant la première guerre mondiale les présentaient, avec les instruments correspondants, et les diverses expositions universelles et coloniales, qui « exhibaient » ces hommes « autres » et d' « ailleurs » (issus des colonies, de Papouasie, ou d'Afrique centrale comme les Pygmées et leurs chants). Le regard porté sur ces sons « peu évolués » incluait la musique, avec hélas ce qui l'accompagna trop longtemps : racisme et condescendance. Divers musées et conservatoires se mirent à collectionner ces instruments (le musée du Quai Branly en possède aujourd'hui une collection impressionnante) et, à l'apparition des techniques d'enregistrement, l'ethnomusicologie prit le relais, constituant des banques de sons et permettant une appréciation plus large grâce au support disque et bande magnétique. Le chercheur américain Alan Lomax relia notamment musique et danse dans les différentes collectes faites durant ses voyages. Prédominance de sons frappés (peaux, cloches, gongs, balafons...), de flûtes, de chants et de quelques cordes, souvent monodiques, il serait évidemment réducteur de tenter de décrire « une » musique primitive.

De son côté, Nikolais constitua dès 1948 au Henry Street Playhouse un instrumentarium urbain, constitué principalement d'objets récupérés, et faisait improviser ses danseurs, cherchant une musique des débuts pour cette danse qu'il cherchait à redéfinir. Un

déroulant sur toute une soirée, sont construites sur ce modèle. En sentant peut-être la limite, Nikolais essaiera d'autres formats dès 1965 avec *Vaudeville of the Elements*, dont le troisième acte dure trente minutes sans interruption. Cela a d'ailleurs permis de le reprendre ultérieurement séparé du reste sous le titre de *Tower*.

réservoir d'essence provenant d'une vieille Ford T faisait merveille. On peut encore entendre certaines partitions reflétant ces captations et cette démarche (notamment dans *Totem*) et estimer que le synthétiseur qu'il adopta dès son apparition (1962) fut une autre étape pour sa recherche de sonorités « primitives ».

MASQUES ET RITUELS

Dans un spectacle de Nikolais, le rituel consiste à se servir de toutes les ressources de l'espace scénique, de manière à plonger les spectateurs dans un moment unique où tous les arts sont convoqués et tous les sens sollicités. Le programme annoncé en 1957 est ambitieux :

« Se servant du pouvoir télescopique et microscopique de son œil intérieur et de sa magie humaine, le danseur peut apporter la terre sur le plateau d'une scène, il peut faire s'arrêter l'oiseau en vol et danser le rocher. Il peut assembler le néant en bataillons menaçants et faire rougir le bras par de nouvelles métaphores. Le bras ne saura qu'il est bras seulement s'il a été une aile, une étoile ou l'œil du Cyclope¹⁷⁰ ».

Si le programme de ce pouvoir quasi-chamanique peut faire sourire, le chorégraphe, au fil des années, en a défini le déroulement, en modélisant notamment le « sas » menant le spectateur de son état quotidien à une concentration adéquate. Au commencement d'une représentation du Nikolais Dance Theatre (ou de la Ririe-Woodbury Dance Company aujourd'hui), telle une invite, se déroule en effet le rituel de la mise en condition du public. Une musique électronique entraînante ou mystérieuse surgit et capte l'attention dans une salle encore allumée, avec un « noir salle » progressif laissant seulement le rideau éclairé. Ce morceau musical se termine tandis que le noir total se fait et que s'ouvre le rideau, révélant le plateau et la première image sur scène.

¹⁷⁰ Alwin Nikolais, « Dance : semantics », *New York Times*, 18 août 1957.

Nikolais ne concevait pas le spectacle comme axé seulement sur le corps dansant, même si celui-ci est moteur et initiateur du mouvement. Dans son texte manifeste de 1965¹⁷¹, il affiche son intérêt pour les autres arts et revendique un théâtre pluridisciplinaire. Répondant aux critiques qui l'accusaient de ne pas être chorégraphe, il intitule sa première pièce ambitieuse *Totem* comme étant du *dance theatre* et s'appropriera ce terme en 1968, changeant le nom de sa troupe de Nikolais Dance Company en Nikolais Dance Theatre. Créateur de ses propres lumières, de ses décors et costumes, de sa musique, il peut à loisir varier les atmosphères, se concentrant tantôt sur un personnage masqué ou maquillé (*Totem, Imago*), tantôt solliciter immédiatement l'attention par une utilisation insolite de la scène (danseur arrivant sur scène depuis les cintres au début de *Sanctum*, danseurs enfermés dans de grands cubes transparents dans *Persons and structures*), ou encore installer une ambiance lumineuse particulière, vision colorée qui happe le regard (comme dans *Triad* et *Crucible*, pièce utilisant des dispositifs de miroirs).

Les titres mêmes de ses pièces, souvent limités à un mot fort, indiquent un sens du rituel ou de quelque chose de caché, de secret ou de mythique. Certains le font directement comme *Cantos, Allegory, Totem, Sanctum, Temple, Scrolls* (Parchemins), *Tribe* (Tribu), *Styx, Oracles*, d'autres indirectement avec des mots qui se rapportent à la vision tels *Prism* ou *Kaleidoscope*, ou qui intriguent comme *Village of whispers* (Village des murmures), *Noumenon*¹⁷², *Imago, Vaudeville of the elements, Somniloquy* (mot anglais signifiant « parler dans son sommeil ») ou *Blank on blank*. Une fois célèbre, Nikolais utilisera des mots plus usuels tels *Aviary* (Volière), *Gallery* (stand ou galerie), *Mechanical Organ*¹⁷³, *Contact, Countdown* (Compte à rebours), *Graph* (Graphique), *Video games* (Jeux vidéo), *Aurora*, faisant confiance à son public pour venir découvrir ce que recélaient ces titres moins

¹⁷¹ Alwin Nikolais, « No man from Mars », *op.cit.*

¹⁷² Voir description de cette œuvre dans l'introduction et dans notre troisième partie sous « La forme sculpturale (*Shape*) ». Le mot grec *noumenon* n'a pas d'équivalent en anglais, tandis qu'en français, on se sert de sa traduction en disant noumène.

¹⁷³ Titre à double sens, puisque *organ* en anglais veut dire à la fois orgue et organe.

« accrocheurs », comme déjà au tournant des années 1970 avec *Echo*, *Scenario* ou *Foreplay* (Préliminaires). La récurrence de l'utilisation d'un seul mot pour intituler quasiment chacune de ses oeuvres participe de cette ritualisation.

L'usage du masque, qu'il soit peint (visage entièrement maquillé) ou porté, esquissé avec le sac de *Noumenon* dès 1953, commence en 1956 avec *Kaleidoscope* et fait partie du processus de dépersonnalisation¹⁷⁴, par lequel Nikolais cherche à créer sa « créature » au service de sa nouvelle danse abstraite. On n'en trouve pas dans toutes les pièces, loin s'en faut, mais dans certaines œuvres, les masques participent véritablement d'un rituel, dans le sens où l'entend Odette Aslan :

« Se masquer, dans un rituel, c'est prêter vie à un être supérieur, un Dieu (...). Le masque, une deuxième peau sur le visage, ridée, boursouflée ou étirée, une tête autre, plus grande, mais aussi un corps qui semble transformé extérieurement et qui, en réalité, est transformé de l'intérieur (...). Représentant un dieu, un esprit de l'au-delà, (le porteur) entre-t-il dans un état « autre » en s'introduisant dans le masque ? (...) Comment le théâtre occidental tire-t-il parti de cet objet qui n'honore plus les ancêtres ou les dieux détrônés¹⁷⁵ ? »

Influencé à la fois par le monde du cirque et du vaudeville, et par celui des rituels primitifs, le masque chez Nikolais revêt diverses significations, ayant pour but d'effrayer (*Totem*, *Gallery*), de divertir (*Imago*) ou de fasciner (*Imago* encore, section *Descente aux Enfers* de

¹⁷⁴ Nikolais, contrairement aux critiques, se servait rarement de ce terme, auquel il préfère ceux de transcendance ou de pouvoir métaphorique. Dans « Dance : semantics » (*op.cit.*), il affirme ; « Avec le courage et la liberté de son imagination, de sa fantaisie et de l'illusion, le danseur peut créer de nouvelles entités esthétiques à partir de nouveaux concepts de mouvement, de forme, de temps, de lumière, d'espace, de couleur et de son. Cela ne va pas le déshumaniser, mais plutôt l'humaniser. Son pouvoir d' « identité avec » constitue sa ressource humaine la plus vitale et le nier serait lui enlever sa vision élargie de l'amour, l'essence de l'art et de la vie elle-même ». Dans « Growth of a theme » (*op.cit.*), il affirme : « Dans *Kaleidoscope*, le danseur était ni déshumanisé ni dépersonnalisé ; il s'élevait sur un plan situé quelque part entre l'homme de tous les jours et la divinité ». Signalons que les décors et costumes étaient eux-aussi « dépersonnalisés », c'est-à-dire participant de ce « déplacement » vers des formes non quotidiennes : géométriques (« Disques », « Perche », « Cerceau »), oniriques (« Oiseau »), plastiques (« Lanières », « Capes ») ou se moquant d'une convention (la mode pour « Vêtements »). Les couleurs vives, les coiffes, les masques et surtout les lumières augmentaient l'impact de cette étrangeté.

¹⁷⁵ Odette Aslan, introduction à l'ouvrage *Le Masque*, Odette Aslan, dir., C.N.R.S., 1985, pp.13-14.

Tent, Temple, Tribe). Mais comme chez Oskar Schlemmer, le masque participe ici surtout de sa « créature », cette figure mi-humaine mi-abstraite, que Nikolais assimile à ce qu'il nomme un héros archétypal¹⁷⁶ tout comme le chorégraphe du Bauhaus masquait et imposait par d'autres chemins sa « figure d'art ». Au-delà de ceux bien connus de la *Commedia del Arte* et du carnaval, d'autres masques sont entrés au début de vingtième siècle dans la culture moderne occidentale « par effraction (...), retrouvant à la fois le corps et la puissance dont le créditaient les civilisations extra-européennes¹⁷⁷ ». Au vingtième siècle, les masques sont là dès les manifestations dansées dadaïstes du Cabaret Voltaire, utilisés « pour leur pouvoir de transformation et de révélation », puis on les trouvera au Bauhaus dans les années 1920, surtout chez Schlemmer qui expérimentera beaucoup avec les masques.

Si l'influence du Bauhaus aux Etats-Unis dans les domaines de l'architecture, de la peinture, de la photographie et du design est indiscutable¹⁷⁸, il est moins aisé de mettre sur ce même plan le théâtre et la danse qui trouvèrent bien moins de prise sur ce nouveau

¹⁷⁶ Archétype : nous rencontrons plus loin l'usage que Nikolais fait de cette notion créée par Jung, dans notre deuxième partie, sous « Une pièce inaugurale : *Kaleidoscope* ».

¹⁷⁷ Laurence Louppe, « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité », *Oskar Schlemmer*, Corinne Diserens, dir., catalogue de l'exposition, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1999, p.186.

¹⁷⁸ Comme le précise Jean-Michel Palmier en 1988 dans son livre *Weimar en exil*, ce fut l'Amérique qui offrit aux peintres et aux architectes du Bauhaus le plus tôt les plus larges possibilités de réinsertion après la fermeture de l'établissement en 1933. Le rapport « Refugees in America » de Maurice Davie tirait en 1946 le bilan officiel de l'émigration européenne entre 1933 et 1943, estimant dans ces deux domaines le nombre d'émigrés à plus de 717 artistes et 380 architectes. Les années 1930 virent s'affirmer progressivement ou se consolider en Europe plusieurs régimes totalitaires, installant peur, antisémitisme, persécutions et régression artistique, et les Etats-Unis représentaient un pays sûr où l'on pouvait se faire sa place. On y connaissait le Bauhaus de par la renommée internationale que l'école avait acquise, attirant des étudiants américains dès 1928. Les « Quatre bleus » (« die blaue Vier » : Kandinsky, Klee, Feininger et Jawlensky) avaient exposé à New York et une exposition sur le Bauhaus avait été organisée en 1931 au MoMA (Museum of Modern Art). Deux foyers principaux accueillirent les maîtres du Bauhaus, ces nouveaux « étrangers au paradis » (sous-titre donné par J-M. Palmier au chapitre II « Weimar en Amérique » de la quatrième partie de son ouvrage *Weimar en exil*) : une grande ville, Chicago, et la campagne de la Caroline du Nord pour le Black Mountain College (voir *infra* note 180). C'est à Chicago que Gropius et Moholy-Nagy fondèrent en effet en 1937 le New Bauhaus, et divers artistes et architectes les rejoignirent, dont le graphiste Herbert Bayer. Mais des difficultés matérielles obligèrent cette école à fermer ses portes deux ans plus tard. Une « School of design » prit le relais, remplacée en 1944 par un « Institute of design ». L'influence des architectes du Bauhaus sur leur nouveau pays d'adoption fut réelle (surtout Mies van der Rohe, Gropius et Breuer, ces deux derniers enseignant par la suite à Harvard). Mies van der Rohe, avec sa célèbre maxime « Less is more » (Moins, c'est plus) fut rejoint à Chicago par deux autres anciens du Bauhaus dans l'Illinois Institute of Technology. Gropius et van der Rohe construisirent de nombreux édifices et maisons, mais c'est plus par leur enseignement que par leurs œuvres que ces architectes agirent. Feininger (né à New York, expressionniste abstrait avant la lettre), Moholy-Nagy (créateur de la première sculpture cinématique), Albers (peintre et styliste reconnaissable par son thème de prédilection : le carré) et Bayer (qui excellait à mêler typographie et photographie), dans leur travail sur le sol américain, ne cesseront de tenter de reconstituer ou de légitimer le Bauhaus de Weimar.

territoire¹⁷⁹. Nous verrons plus loin que Nikolais ne connaissait pas le Bauhaus, n'a donc pas été en contact direct avec les masques de Schlemmer et à aucun moment n'évoque le Black Mountain College¹⁸⁰. C'est donc de façon souterraine¹⁸¹ qu'il faut éventuellement envisager une filiation spécifiquement américaine, même si le Bauhaus a mis en œuvre « l'immense 'ré-organisation des signes' » souhaitée par Gropius, avec un Schlemmer « insistant sur la danse comme lieu non pas d'opposition entre l'organique et l'artificiel, mais sur cet espace d'échanges qui conduit à l'abstraction¹⁸² ».

Quoiqu'il en soit, chez Nikolais après 1945, les masques diront « la diversité infinie des êtres possibles », permettant à « d'autres êtres de surgir, la scène devenant métaphore d'un monde inconnu dont le corps dansant se fait à la fois le visionnaire et le révélateur¹⁸³ ». Le « monde inconnu » dont nous parle Laurence Louppe est ici celui d'une humanité élargie à des dimensions cosmiques, ces êtres sont des danseurs devenus porteurs d'identité universelle (voire de divinité), le masque en étant le trait d'union entre mythe et présent. Se démarquant de ses contemporains (Graham, Humphrey, Limon, Cunningham, Ailey...) qui n'en faisaient

¹⁷⁹ Le théâtre d'Oskar Schlemmer, qui avait choisi de ne pas quitter l'Allemagne, tomba dans un oubli qui devait durer près de cinquante ans. Notons que Xanti Schawinsky, ancien étudiant du Bauhaus et assistant de Schlemmer (1927-29), après trois années en Italie, émigra aux Etats-Unis et travailla deux ans au Black Mountain College, en 1937 et 1938. Il y créa une pièce « sensorielle », *Spectodrame : jeu, vie, illusion* (décrite dans un article du magazine *The Drama Review* en 1971), sorte de *performance* multimédia, et une danse macabre (il avait grandi à Bâle où l'image de la Mort est très présente dans les fêtes de rue). Contesté par les étudiants et le personnel qui désavouaient son comportement et son influence, il ne fut pas réembauché, car Albers, qui lui faisait confiance en tant que pédagogue et metteur en scène, ne pouvait pas ignorer que son travail reprenait beaucoup de Schlemmer. Schawinsky s'installa ensuite à New York comme graphiste, sculpteur, photographe et peintre indépendant, devenant citoyen américain en 1939. Ces deux années passées au Black Mountain College n'eurent apparemment pas d'influence significative sur la scène américaine.

¹⁸⁰ Black Mountain College : lieu essentiel dans l'histoire de la modernité américaine, cet établissement fondé par John Andrew Rice ne fonctionna que vingt-quatre ans (1933-1957), mais attira de nombreux enseignants tels Josef Albers, Walter Gropius, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Paul Goodman, Xanti Schawinsky et Agnes de Mille. Parmi les étudiants on retrouve Robert Rauschenberg, Arthur Penn, Paul Goodman et d'autres. L'établissement où se croisaient les pensées de John Dewey, d'Albert Whitehead et du Bauhaus, ouvrit en pleine dépression près d'Asheville, en Caroline du Nord. C'est là qu'en 1952 se déroula le premier *happening*, orchestré par John Cage, Rauschenberg et dans lequel dansa Merce Cunningham. L'ouvrage *The Arts at Black Mountain College* (1987) en détaille l'histoire, ainsi que l'article de Laurence Louppe « Black Mountain College et la danse » (1992).

¹⁸¹ « Quand Moholy-Nagy rencontre Cage à Chicago, quand Josef Albers (...) dispense un apprentissage conçu comme un jeu illimité avec les instances du moment, à l'intention des étudiants du Black Mountain College et que ses élèves s'appellent Rauschenberg ou Noland, il circule en secret quelque chose du corps pictural et dansant de Schlemmer » (Laurence Louppe dans « Voir, danser, créer (la danse au Bauhaus) », *Marsyas* n°3/4, décembre 1987, p.38.

¹⁸² *Ibid.*, p.37.

¹⁸³ Laurence Louppe, « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité », *op.cit.*, p.187.

pratiquement pas usage¹⁸⁴, Nikolais s'appuya souvent sur l'usage de masques, mais les abandonna après 1978¹⁸⁵, les ayant utilisés cette année-là dans deux pièces : maquillage facial pour transformer ses danseurs en oiseaux dans *Aviary* et masque porté, élément d'un costume entièrement phosphorescent dans *Gallery*.

Tous les masques chez Nikolais ne sont pas semblables : archaïques dans la *Descente aux enfers* de *Tent*, effrayants et rappelant certains carnivals dans *Totem*¹⁸⁶, plus lisses dans *Temple* pour attirer l'attention sur les costumes colorés, ils participent de mises en espace où est souvent affirmé un parti-pris de symétrie, confirmant ainsi une règle que rappelle Doris Humphrey dans son manuel de composition posthume : « La symétrie vaut pour des états calmes, des rituels ou des commencements¹⁸⁷ ».

Dans ses usages plus « primitifs » des masques, Nikolais est assurément héritier de Mary Wigman, dont les utilisations de masques, surtout dans *Hexentanz* (danse de la sorcière, 1926) et *Totenmal* (Monument aux morts, 1930) sont bien documentées. Si influence il y a, c'est du côté de la grande soliste allemande qu'il faut aller chercher, même si d'autres mouvements utilisèrent des masques¹⁸⁸. Dans le récital de ses solos auquel Nikolais avait assisté en 1932, il avait certainement été frappé par ceux qui utilisaient des masques. Chez les deux artistes, l'objectif est bien de se relier à l'irrationnel, au « primordial », pour traiter des mystères de l'univers et du lien avec la divinité, de ritualiser fortement les spectacles présentés pour leur donner une force supplémentaire et de tendre ainsi à une dimension universelle. Nikolais tente de « remettre sur le trône les dieux et les ancêtres », pour reprendre

¹⁸⁴ Une exception : le chorégraphe Erick Hawkins, qui avait été très impressionné par la culture des Américains natifs et dont il reprit, en les stylisant à sa manière, l'usage de masques rituels dans la danse.

¹⁸⁵ Nikolais s'autorisa à les réutiliser dans le spectacle jeune public *The Crystal and the Sphere* (Le Cristal et la Sphère, 1990, commande du Kennedy Center à Washington sur le thème de l'imagination), où de nombreuses sections étaient des reprises d'œuvres préexistantes.

¹⁸⁶ Le masque original de la bête malfaisante de *Reliquary* (Reliquaire) dans *Totem* (1960), évoquant la méduse ou ceux particulièrement effrayants de certains carnivals d'Europe centrale, est « adouci » lorsque la même pièce est reprise plus tard comme un des épisodes de *Liturgies* en 1983. Le masque fait plus penser à ceux du carnaval de Venise, comme s'il s'était raffiné ou anobli au fil de deux décennies...

¹⁸⁷ Doris Humphrey, *The Art of making dances* (1959), trad. J. Robinson, *Construire la danse*, Gérard Coutaz, Arles, 1990 (rééd. L'Harmattan 1998), p.181 (« Liste de contrôle »).

¹⁸⁸ Notamment les Futuristes en Italie et le Laboratoire Art et Action à Paris.

Aslan citée plus haut, confiant que l'abstraction dans laquelle ont été formés ses danseurs rend possible le changement intérieur d'état de corps indispensable à cette nouvelle sacralisation.

Rappelons que Nikolais, comme souvent Schlemmer, se sert de masques portés par des danseurs indifféremment hommes ou femmes : « L'indistinction discrète du genre n'est pas seulement neutre, elle opère la jointure de termes *a priori* peu conciliables et même peu conciliants¹⁸⁹ », nous dit Daniel Dobbels, ces « termes » étant ici non les cylindres, les cônes, les angles, les lignes, les pointes, les sphères, les cercles, les plaques réfléchissantes du *Ballet Traidique* ou des *Dances du Bauhaus*, mais les prolongements élastiques du corps de *Noumenon*, de *Tensile Involvement*, d'*Imago*, comme si en trente ans, la « figure d'art » masquée de Schlemmer s'était assouplie et raffinée, l'hélanca et le jersey d'après-guerre remplaçant l'ouate des costumes des années 1920.

LOUIS HORST ET LE PRIMITIVISME

Suite au choc ressenti lors de ce spectacle solo vu à New Haven, Nikolais pratiquait la danse d'expression sous la direction de son professeur Truda Kaschmann¹⁹⁰, installée dans le Connecticut depuis 1933. Ce fut elle qui poussa ce débutant de 27 ans à l'accompagner au grand stage d'été du Bennington College dans le Vermont, dont c'était la quatrième édition. Outre les grands maîtres de la *modern dance* parmi lesquels figurait Hanya Holm, Nikolais y fit une rencontre capitale, celle de Louis Horst.

Celui-ci était compositeur autodidacte, directeur musical et accompagnateur de la chorégraphe et danseuse Martha Graham, son mentor et son compagnon, sans oublier la revue *Dance Observer*, qu'il avait fondé en 1934 et dirigeait et dans laquelle il était critique. Il devint le guide artistique de toute une génération de danseurs et de chorégraphes et de leurs héritiers. Comme Graham, il avait quitté en 1925 l'école Denishawn où il avait été pianiste

¹⁸⁹ Daniel Dobbels, « Oskar Schlemmer : un temps en plus », *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Claire Rousier, dir., Centre National de la Danse, 2001, p.117.

¹⁹⁰ Truda Kaschmann : voir note n°8 de la biographie Nikolais en annexe.

pendant dix ans, pour se lancer dans l'aventure de la danse moderne à New York. Considérant que la danse devait être scientifique comme la musique, il établit un corpus de règles qui asseyait la danse comme art indépendant et, s'appuyant sur sa connaissance des arts tant occidentaux qu'amérindiens, mit au point un cours de composition chorégraphique par où passèrent des générations de danseurs¹⁹¹. Ce cours s'articulait en trois volets : *Pre-classic dance forms* (Formes de danse baroque), *Modern dance forms* (Formes de danse moderne) et plus tard *Group forms* (Formes de groupes).

Le premier volet consistait à créer, avec un vocabulaire moderne¹⁹² des études sur des musiques empruntées aux suites musicales de danses du XVIIe siècle (allemande, courante, pavane, menuet, gigue...) que Horst, excellent pianiste, jouait en direct en surveillant d'un regard et d'une oreille intransigeantes la fidélité à la partition¹⁹³.

Le deuxième volet, *Modern dance forms*, nous intéresse plus, car il était d'un tout autre registre. L'objectif, dans une approche pluridisciplinaire, était de documenter, puis de confronter l'étudiant à l'histoire des arts en lui proposant de composer des études dans deux thématiques : « Antécédents ou sources » et « Urgences de la vie moderne ».

Chacune de ces thématiques se décomposait en plusieurs sous-catégories ou styles : la première en « Primitivisme », « Archaïque » et « Médiévalisme », la deuxième en : « Introspection », « Expressionnisme », « Cérébralisme », « Jazz », « *Americana* », « Impressionnisme ». Chaque style avait ses caractéristiques : linéaires, rythmiques,

¹⁹¹ Horst enseigna jusqu'à un âge avancé et obtint dès 1951 un poste à la Juilliard School de New York jusqu'à sa mort en 1964. Susan Buirge l'eut comme professeur en 1962-63.

¹⁹² Nous voulons ici parler des éléments de langage des nouvelles techniques apparues au tournant des années 1930 : Graham, Humphrey-Weidman, Holm. Le vocabulaire baroque, qui nous semblerait aujourd'hui en France pertinent sur de telles musiques, était inconnu aux Etats-Unis à cette époque. Le vocabulaire classique, structuré à partir des années 1940 grâce à Balanchine, n'était pas non plus de mise.

¹⁹³ Susan Buirge, qui rencontra Horst en 1962 à la Juilliard School, en parle ainsi : « Il fallait élaborer une forme chorégraphique en relation avec la structure musicale, par exemple transposer en terme de danse le changement harmonique qui intervient à la fin de A, juste avant le B de la pavane. A quoi correspondrait ce changement harmonique en termes d'espace et de mouvement ? (Comment) rendre visible cette transposition (...). En ce qui me concerne, le moment le plus important fut moins l'étude des formes du XXe siècle que l'approche des *pre-classic forms*, qui ouvrait les yeux et la conscience sur ce qu'est une structure » (Susan Buirge, « La composition, un long voyage vers l'inconnu », *Marsyas* n°26, juin 1993, p.31).

énergiques, intellectuelles et ce travail devait permettre au jeune chorégraphe – Nikolais allait en devenir un - de trouver la substance qui « donne à son style une dignité convaincante¹⁹⁴ ».

Le style « primitif » appartient donc à « Antécédents et sources ». Dans l'édition illustrée de *Modern dance forms*¹⁹⁵, Horst consigne et résume ces règles. Il ajoute que « ce fut donc la simplicité naïve et puissante des peuples primitifs qui fournit aux pionniers de l'art la vigueur désirée et directe dont ils avaient besoin¹⁹⁶ ».

On retrouve plusieurs indices révélateurs dans les propos de Horst Au-delà de sa brièveté forcément réductrice (peu d'éléments détaillés sur ce cours sont disponibles), on rencontre ici un mélange de « mentalité primitive » typique des approches de l'avant-guerre (naïveté, flou historique sur le « passé lointain ») et certaines des valeurs affichées par l'idéologie américaine de l'après-guerre : force et progrès. Ce thème du primitivisme marquera durablement Nikolais, qui enseignera un temps les *Modern dance forms* à New York¹⁹⁷. A la fin de sa carrière, il affirmait que Horst avait changé sa vie :

« Ce ne fut ni Martha (Graham), ni Hanya (Holm), mais Louis qui changea ma vie. Il forma mon œil. Il exigeait de chacun un raisonnement esthétique précis. Je le place comme l'un des plus grands initiateurs de ma carrière. Ce fut ma réussite chez Louis qui me fit abandonner la musique pour devenir un danseur¹⁹⁸ ».

¹⁹⁴ Horst cité par Françoise de la Morandière, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999 (entrée « Horst »), p.213.

¹⁹⁵ La version éditée parut en 1961, co-écrite avec Caroll Russell. Elle porte comme sous-titre *in relation to the other arts* (en relation avec les autres arts). Son ouvrage *Pre-classic dance forms* était sorti en 1937. A ce jour, aucun de ces livres n'a été traduit en français.

¹⁹⁶ Louis Horst et Caroll Russell, *Modern dance forms*, *op.cit.*, p.52.

¹⁹⁷ Susan Buirge: « La quête des *modern forms* était beaucoup plus liée à des questions de style : primitivisme etc. Il s'agissait davantage d'entrer dans le monde à la fois à références multi-culturelles, et à références fantasmagoriques, qu'on ré-invente. Pour trouver un style, une forme de représentation plus ou moins reçue dans notre contexte culturel occidental, comme « représentatif de... ». L'important, dans ce travail toujours sous forme d'études, c'était la rencontre entre un thème imposé de l'extérieur et l'imaginaire personnel. Comment trouver le point de jonction entre ces sujets et l'inspiration ? C'était d'abord le frottement » (Susan Buirge, *idem*). Cet enseignement commencé avec Horst continua chez Nikolais à partir de 1963.

¹⁹⁸ Janet Mansfield-Soarès, *Louis Horst – Musician in a dancer's world*, Duke University Press, Durham and London, p.135. Comme beaucoup d'autres, Nikolais avait traversé l'« épreuve » des *pre-classic dance forms*, et c'est le regard aiguisé de Horst, avec sa brusquerie et sa rigueur, qui lui enseigna l'exigence dont il fit preuve lui-même plus tard, lorsqu'il devint à son tour professeur de composition chorégraphique. Mais ni Horst ni Holm n'enseignaient la « gestalt », notion-clé de Nikolais dans ce domaine, que nous examinerons plus loin dans notre troisième partie.

Nikolais explorait sa recherche de la source, telle qu'évoquée plus haut, lorsqu'il enseignait. Dans son cours de *theory* (improvisation) et de composition, l'étudiant (ou le groupe d'élèves) pouvait recommencer jusqu'à dix fois sa danse si le « commencement » (souvent à partir d'une forme à l'arrêt) n'était pas développé en cohérence avec ce qui était en germe. Nikolais appelait cette cohérence, cette totalité, la *gestalt* de cette danse et le premier travail en était l'identification d'une source. Pas de règles précises pour cet exercice, mais un recours à l'intuition. La forme choisie elle-même pouvait ne pas convenir : il fallait en effet qu'elle affirme fortement ce qui était en jeu¹⁹⁹.

Un autre facteur doit aussi être considéré : la montée en force de la danse classique dans l'entraînement des danseurs au fil des ans, remplaçant la formation auprès d'un « maître » unique. Les étudiants ou interprètes de Nikolais, dans les années 1970 et 1980, ne sont plus issus exclusivement de son enseignement. Dans ses cours ou lors d'un travail de recherche avec sa compagnie, il généralisait alors : « Je modèle les danseurs comme s'ils étaient de l'argile. Les danseurs ont toujours tendance à être trop gracieux et de mon côté, je veux quelque chose de très primitif. Avec le temps, nous tendons à devenir paresseux et les mouvements s'arrondissent. Donc je passe outre et dois souvent les forcer (*yank them into shape*) pour qu'ils trouvent la forme désirée²⁰⁰ ».

Le « primitivisme » de Nikolais se retrouve comme une constante dans ses oeuvres, en particulier dans les années 1950 quand elles comportent une dimension rituelle avec contenu « mystique » comme *Cantos* (1957, section intitulée « Runic Canto ») ou *Totem* (1960), dont nous parlerons plus loin. Laissons s'exprimer Horst critique en 1957 sur son ancien élève (nous citons *in extenso* pour mesurer comme la notion de « primitivisme » était ancrée dans la terminologie de l'époque et avait marqué l'auteur) :

¹⁹⁹ Le terme souvent utilisé était *strong statement* (affirmation forte).

²⁰⁰ Alwin Nikolais, dans le film *Repères sur la modern dance : Alwin Nikolais, op.cit.*

« Alwin Nikolais, pour son *Runic Canto* (Chant runique), est allé chercher loin dans le passé, dans l'ère sauvage du primitif naissant. Une pièce parfaite et excitante de ritualisme préhistorique dérivant probablement, comme l'indique le titre, de l'ère ancienne des sagas et des glyphes de la mythologie nordique. Ou, comme dit implicitement par les feuilles de palmier géantes, des rituels frénétiques provenant des tropiques exotiques.

Avec une grande efficacité théâtrale, des épisodes étranges et bizarres alternent avec des paroxysmes de grande excitation s'appuyant sur une thématique de symbolisme cabalistique²⁰¹. Le traitement cérébral (ou déshumanisé) de presque toute la chorégraphie est un exemple supplémentaire de l'intégration actuelle d'Alwin Nikolais avec l'avant-garde expérimentant de nouveaux dispositifs dans le théâtre, la danse et le son. La bande son époustouflante, arrangée par Alwin Nikolais assisté de D. Berlin et M. Dietz, soulignait l'expression tribale et primordiale des émotions²⁰² ».

On a de la peine à suivre Horst dans son appréciation, qui aujourd'hui frise la caricature et prête à sourire : comment peut-on être à la fois « primitif » et « cérébral » ? On reconnaît dans « cérébral » un des styles de son cours *Modern dance forms* évoqué plus haut²⁰³. L'outillage critique de Horst vieillit mal et on sent dans l'article qui précède le professeur brouiller l'objectivité du journaliste. Il est probable que le terme *runic*²⁰⁴ n'était qu'un effet de mode et que Nikolais, malgré le titre, ne faisait pas dans cette courte danse²⁰⁵ de référence directe à la mythologie nordique. Outre l'identification de cette « citation », le

²⁰¹ Ce terme est utilisé ici non dans une relation à la Cabale (ou Kabbale, tradition juive donnant une interprétation mystique et allégorique de l'Ancien Testament), mais dans son sens figuré de science occulte prétendant faire communiquer ses adeptes avec des êtres surnaturels.

²⁰² Louis Horst, « Large, enthusiastic audience greets new dance works by Limon, Nikolais », *Evening day*, New London (Connecticut), 17 août 1957. Ce compte-rendu critique de l'American Dance Festival, où Nikolais avait été très remarqué l'année précédente, se poursuit avec des critiques de pièces de José Limon et Doris Humphrey.

²⁰³ Notons que s'il loue dans cet article le chorégraphe, Horst fut moins clément pour les autres réalisations de Nikolais à l'époque, illustrant son chapitre quelque peu dévalorisant sur le « cérébralisme » par une photo de la section « *Finials* » (Cabochons) de la pièce *Allegory* (1959) et l'accusant dans ses articles de « déshumaniser les danseurs ».

²⁰⁴ Runique : se dit d'un caractère des anciens vocabulaires germanique et scandinave. Par extension : caractérise ce qui est secret, caché.

²⁰⁵ « *Runic Canto* » fait partie d'une œuvre plus longue intitulée *Cantos*, décrite sommairement par Nikolais dans « Growth of a theme » (*op.cit.*). On peut établir un parallèle avec Laban qui affirmait : « La danse est une forme d'inscription runique. Pour la comprendre, il faut comprendre la loi de la rune » (cité par Karl Toepfer, *Empire of ecstasy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1997, p.107). Cette affirmation réunit dans une même perspective mystique Nikolais et tout un pan de l'*Ausdrückstanz* allemande, représenté notamment par Laban et Wigman.

style journalistique emporte Horst dans une accumulation d'autres prétendus emprunts : Cabale, préhistoire, tropiques (Antilles ? Afrique ?)... Quant à l' « expression tribale et primale des émotions », rien de plus étranger à Nikolais que ce domaine, lui qui venait d'annoncer dans la presse²⁰⁶ son programme artistique s'appuyant sur le pouvoir de la métaphore, sur le recours direct au mouvement en faisant l'économie de l'émotion et sur une nouvelle esthétique faite des concepts renouvelés de *motion*, forme, temps, espace, couleur et son, « ré-humanisant » le danseur au lieu au contraire de le déshumaniser.

Que recherchait Nikolais dans ce « primitivisme » ? Commentant dans son autobiographie le commencement de son entreprise, en l'occurrence la notion de prologue, il s'attarde sur un épisode de la campagne de Normandie de 1944, où le souvenir de la vision du cadavre d'un soldat sur le côté de la route le fit méditer sur la mort et l'invincibilité :

« J'ai toujours eu une passion pour le renouvellement, pour l'idée de recommencer encore et de faire mieux (...) L'oiseau-phénix a toujours fait partie de mon sentiment de l'existence²⁰⁷ ».

Rejetant l'idée d'être un mystique dans le sens d'une croyance « au Nirvâna, à la transcendance ou à la renaissance », se félicitant de travailler entouré de jeunes danseurs, Nikolais se sert pourtant souvent du sentiment mystique, marqué par les influences que nous avons décrites plus haut. Peut-être pour confirmer Eliade, qui, en 1969, affirmait que « le comportement de l'Américain moyen de nos jours (...) reflète encore les conséquences de la certitude des puritains d'avoir été appelés à restaurer le Paradis terrestre²⁰⁸ » ?

Car tâchons de comprendre ce qu'entend Nikolais par « faire mieux » : sans doute cherche-t-il à atteindre ou à retrouver ce qu'il nomme une « divine innocence ». Il évoque à

²⁰⁶ Dans son article de 1957 du *New York Times* « Dance : semantics », *op.cit.*.

²⁰⁷ Alwin Nikolais, *Autobiographie*, *op.cit.*, « Prologue to prologue ».

²⁰⁸ Mircea Eliade. *La Nostalgie des origines*, *op.cit.*, p.184.

quatre reprises cette notion dans une conférence donnée en 1968 sur le thème de l'avant-garde. Explorons-les rapidement : il se qualifie tout d'abord lui-même comme « innocent » lorsqu'il découvrit Wigman sur scène : « Ce fut ma première vision de l'avant-garde qui m'a envoûté, enchanté, stupéfait du début à la fin. Je me rappelle encore de tout et ne suis pas encore redescendu des hauteurs où je fus emporté²⁰⁹ ». Puis Nikolais associe cet état d' « innocence » à une ouverture d'esprit franche, sans détours, à l'œuvre par exemple lorsque l'on regarde une danse. Mais, nous prévient-il, le sens de la vision nous induit souvent en erreur, d'où une confiance dans l' « innocence » que représenterait la réunion de tous les sens, « éclaireurs présents dans l'événement, dans l'âme et dans l'environnement ». La décision qu'ils nous permettent de prendre est saine, car nous sommes ramenés à la sensation d'exister, accompagnés de la « part de mystère qui nous manquait ». Enfin, dans une perspective idéaliste presque naïve, Nikolais glisse ici un espoir futur « de grâce et d'innocence », qui s'accompagnerait d'amour et non de haine, de meilleure compréhension, de transcendance.

Comment cette innocence se rencontre-t-elle dans son travail ? Certainement dans quelques moments de ses pièces, comme la *Grotte de Tent*, où les danseurs se prêtent à d' « innocents jeux érotiques » chorégraphiés, ou encore dans l'état imaginaire sans attaches d' un « homme-oiseau » que Nikolais déclina à trois reprises²¹⁰, mais aussi en improvisation ou en composition, où, nous l'avons vu, le professeur qu'il était cherchait ce « geste premier » innocent, comme étranger à l'histoire²¹¹.

²⁰⁹ Alwin Nikolais, « Lecture on avant-garde dance » (Conférence sur la danse d'avant-garde), Henry Street Playhouse, 4 septembre 1968. Enregistrement audio conservé à la New York Public Library, Jerome Robbins Dance collection.

²¹⁰ En 1956 dans *Kaleidoscope* (solo « Bird » – Oiseau, pour Murray Louis), en 1978 dans la pièce *Aviary – A ceremony for bird people* (Volière, une cérémonie pour les hommes-oiseaux), réalisée dans le cadre d'une résidence à l'Université d'Illinois, et en 1985 à Aix-en-Provence pour l'événement de rue *L'Homme-Oiseau*, avec des danseurs amateurs et des circassiens, dans le cadre du festival Danse à Aix.

²¹¹ Roger Copeland, dans sa lecture de Cunningham, signale que le projet de ce chorégraphe ne se trouvait pas dans le désir de retour à un état imaginaire d'unité et de pureté. Cunningham « répudie le désir primitiviste de ramener la danse à un temps antérieur à la civilisation, responsable d'atrophie ». Copeland rappelle que cette idéalisation d'un moment primitif de l'origine constitue la base de tous les fondamentalismes religieux et s'appuie sur Barthes (*Mythologies*) pour réactiver la notion de « mystification » (dans *Merce Cunningham : the Modernization of modern dance*, Routledge, New York and London, 2004, p.269). On se rappelle que le sémiologue revenait en 1970 sur son texte de 1956, soulignant la « mystification qui transforme la culture petite-

Si les liens entre arts plastiques et primitivisme dans la première partie du vingtième siècle sont connus, ceux reliant danse et primitivisme sont moins bien documentés, bien que trois chorégraphes célèbres s'illustrèrent dans ce domaine avant Nikolais : Nijinsky, Börlin et Graham. Les œuvres emblématiques qui pourraient être mises en parallèle avec celles de Nikolais sont respectivement *Le Sacre du printemps* (1913), *La Création du monde* (1923) et *Primitive mysteries* (1931)²¹². Nikolais n'ayant pas assisté à des représentations de ces pièces (les deux premières étant tombées dans l'oubli, ne furent reconstruites que beaucoup plus tard), nous ne nous étendons pas.

Précisons cependant que, concernant *La Création du monde*, Nikolais parviendra à un résultat similaire trente-sept ans plus tard dans *Totem*, mais en évacuant les références africaines et en contrôlant lui-même tous les éléments du spectacle, en particulier les lumières et la musique. Il décrit cette pièce comme « abstraite, bien que dérivant du mysticisme, du fétichisme et du fanatisme²¹³ ». Cette double entrée peut laisser perplexe et demande une explication. Familiarisé après-guerre avec le travail des expressionnistes abstraits, qu'il admirait pour leur « élimination de la représentation factuelle²¹⁴ » et pour substituer à celle-ci une « dynamique d'abstraction dans la couleur, les formes et les relations », il trouvait que la danse demeurait en reste face à la peinture, la sculpture et la musique, arts qui avaient trouvé un nouveau langage. La danse, de son côté, « continue joyeusement avec ses histoires de

bourgeoise en nature universelle ». Optant pour une vision réductrice et dévalorisante de Nikolais (qu'il mentionne à peine dans son ouvrage), Copeland nous prive d'un parallèle entre les deux chorégraphes qui aurait eu son intérêt. Mais il est clair que, si ces deux chorégraphes ont des points communs, la question du primitivisme les fait diverger. Nous verrons que Nikolais conjugait son attrait pour le primitivisme avec les technologies les plus en pointe de son époque, montrant donc dans sa démarche une complexité évidente qui, semble-t-il, a échappé à Copeland.

²¹² Sur ces trois oeuvres, voir en annexe « Trois œuvres chorégraphiques d'inspiration primitiviste ».

²¹³ Alwin Nikolais cité dans « New design in dance » (non signé), *New York Times Magazine*, 7 janvier 1962. Voir *infra* description de *Totem* dans notre troisième partie.

²¹⁴ Factuel : nous proposons ce terme pour traduire l'anglais *literal*, évitant le français « littéral » (au pied de la lettre, au premier degré, illustratif). Margery Turner, dans le glossaire de son ouvrage *New Dance - Approaches to nonliteral choreography* (University of Pittsburgh Press, Pittsburg, 1969, p.125), en propose la définition suivante : « *Literal* : fidèle aux faits, sans exagération ni manque de précision, strict dans sa signification et son interprétation, lié à un message ». La traduction par figuratif pourra aussi se révéler utile, surtout si le contexte est celui de la peinture où se rencontrera l'opposition fréquente entre abstraction et figuration.

garçon/fille²¹⁵ ». Nikolais s'inclue donc dans une génération d'artistes qui travaillaient dans l'absence de représentation et privilégiaient une relation directe du public avec une danse incorporée. Est-ce vraiment le cas ? Nous devons nuancer, car « nombre de ses œuvres contiennent un message²¹⁶ », et ce n'est pas là le premier paradoxe que nous trouverons chez lui.

COSTUMES, COULEURS, LUMIERES ET NUDITE

Un élément frappe le spectateur dès la découverte du travail de Nikolais : son utilisation des couleurs vives dans les costumes et les lumières. Les exemples sont légion. Citons par exemple le costume à rayures de *Temple* (1974), spécialement conçu pour présenter des couleurs différentes selon la position des bras, des jambes ou des bustes dans un rituel dansé où les gestes répétitifs de trois trios symétriques masqués de blanc, cantonnés à leurs petits bancs, intriguent et fascinent. La musique électronique, mêlant pulsation délicate et petites bouffées incongrues, donnent une qualité mécanique séduisante à ce kaléidoscope²¹⁷, accentuée par le recours constant à la symétrie droite-gauche.

Les danseurs de Nikolais ont développé un « sens de la couleur », ressentant différemment les choses s'ils sont plongés par exemple dans du rouge ou dans du vert. Ce

²¹⁵ Alwin Nikolais, film *Nik, an adventure in sight and sound* (prod. U.S.I.A., 1973). Dans une interview de 1980, il affirme : « Cette forme d'histoire de garçon-rencontre-fille et toute cette sorte de choses ne m'intéressaient pas parce que je pensais qu'on en apprendrait plus sur l'humanité si on plaçait (l'être humain) dans l'univers, auquel il appartient » (« Discovering Alwin Nikolais », interview avec Elinor Rogosin, *The Dance Makers – Conversations with American choreographers*, Walker and Company, New York, 1980, p.78). Ailleurs, il dit aussi « Quand je revins (de la guerre), je ne voulais vraiment pas faire ces histoires de « garçon rencontre fille » ou (parler) de leur difficultés. A cette époque, nous étions saturés de dictionnaires et d'encyclopédies sans fin traitant quasiment de tous les aspects de la psychologie » (« Teaching », dans *Le Geste unique*, tome III, *op.cit.*, p.8-9).

²¹⁶ Claudia Gitelman, « The Puppet Theater of Alwin Nikolais », *Ballet Review*, vol.29, n°1, printemps 2001, p.90. Elle utilise en anglais le mot *statement* (affirmation, énoncé) que nous avons traduit pas « message ». En 1980, dans une interview, Nikolais avoue : « Curieusement, dans mes œuvres récentes, j'ai fait un peu plus incursion dans des choses factuelles (*literal*). Je n'ai plus rien à me prouver et peux me libérer de mes propres théories, n'hésitant pas à faire des choses plus mimétiques ou d'autres qui peuvent être moins abstraites » (interview « Discovering Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.84).

²¹⁷ Nikolais signa, on le verra, une œuvre en huit sections intitulée *Kaleidoscope* en 1956, avec comme particularité d'introduire l'idée qu'un programme pouvait être un collage de plusieurs pièces, dont aucune n'avait en soi de sens précis, mais qui, par leur addition, produisaient un sens d'événement total » (« Growth of a theme », *op.cit.*). Le kaléidoscope fut inventé en 1818 par le français Alphonse Giroux et portait aussi le nom de « transfigurateur ».

sens peut même ne concerner qu'une partie de leur corps. La chercheuse Barbara Nickolich parle en 1973 de « matrice visuelle », impliquant immédiatement les danseurs, avec une relation constante du danseur et de son environnement lumineux²¹⁸, et l'ancienne régisseuse de Nikolais Ruth Grauert donne un catalogue assez complet de ses inventions dans le domaine de la lumière dans un article de 1979²¹⁹.

Nikolais est un véritable peintre de la scène et ses diapositives renforceront à partir de 1967 cette utilisation systématique de la couleur. Au-delà de la richesse visuelle de ses créations, qu'il travaille autant sinon plus que l'intérêt cinétique (Laurence Louppe parle de l'éclairage chez Nikolais comme « trame spatiale qui fonde la pièce²²⁰ »), les estimant à égalité dans son théâtre abstrait, il joue de ces intensités chromatiques comme d'une pureté retrouvée. Si les couleurs ne choquèrent pas dans les années 1950 comme le firent celles des peintres « fauves » en 1905, elles évoquent certainement une volonté de revenir à un « primitivisme ».

Les costumes jaune vif de *Tensile Involvement* (la pièce est de 1953, mais la teinte fut renouvelée dans les années 1970, avec un curieux dessin rouge vif sur le torse évoquant un arbre), les collants et sacs de couleurs vives tranchant avec les têtes blanches dans *Imago* (1963), les trames colorées noyant les danseurs au point qu'on ne savait plus les distinguer des reflets des quelques deux cents diapositives de *Scenario* (1971), les tenues unies aux tons saturés imposées aux danseurs français, chorégraphes débutants, dans *Passerelle*²²¹ (1979), les ambiances violettes, rouge vif et vertes démultipliées par des miroirs tournants dans sa dernière œuvre *Aurora* (1992) n'en sont que quelques exemples. Sans oublier ses recherches

²¹⁸ Barbara Nickolich, « The Nikolais Dance Theatre's uses of light », *The Drama Review*, juin 1973. Elle y donne une description détaillée de *Somniloquy* (pp.83-87).

²¹⁹ Ruth Grauert, « Nik's own son et lumière show » dans l'article « Alwin Nikolais's Total Theater », *Dance Magazine*, décembre 1979.

²²⁰ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, p.298.

²²¹ Pièce chorégraphiée par les danseurs de la première compagnie du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Nikolais en fournit le thème (le cirque) et les costumes (amenés en France de New York) et en fit faire la musique par un quartet de jazz américain, le David Darling Ensemble (qu'il sollicita à nouveau en 1980 pour *Schema* à l'Opéra de Paris). Il en réalisa lui-même la scénographie et les lumières.

fréquentes commencées en 1965 avec la lumière noire, où les propriétés phosphorescentes des costumes ou d'accessoires colorés, permettent comme dans *Vaudeville of the Elements*, *Galaxy* ou *Gallery* des mouvements sans en révéler la source et créent un univers comme « négatif », renforçant encore l'effet d'étrangeté ou de décalage d'avec la réalité de ce que Nikolais appelle théâtre de l'abstraction²²².

Détaillons plus avant *Temple*²²³, cité plus haut, qui illustre bien le lien entre rituel, musique et couleur : neuf danseurs masqués, regroupés par trois et dansant à l'unisson, évoluent sur deux niveaux dans un espace restreint et symétrique, tels trois totems vivants. Ils sont masqués de blanc (masque neutre), mains et pieds gantés également de blanc (s'apparentant ainsi à certains danseurs de Schlemmer) et suivent la pulsation régulière d'une musique électronique qui devient progressivement obsessionnelle. La chorégraphie, assez simple et linéaire, s'appuie surtout sur les costumes aux couleurs tranchées et saturées (rayures bleues, oranges, jaunes, blanches, vertes variant d'un danseur à l'autre, tache noire sur fond blanc sur le ventre, argentée dans le dos...), évoquant certaines peintures corporelles traditionnelles africaines ou océaniques, donnant à voir un riche jeu sculptural qui pourrait évoquer la statuaire hindoue. Nikolais avait conçu le costume pour mettre en valeur certaines

²²² En 1980, Nikolais rédigea un essai essentiel intitulé « The Evolution of abstract theater » (traduit par « Vers le Théâtre abstrait »). Il fait part de ses observations sur la danse au vingtième siècle et précise pourquoi il décida après la deuxième guerre mondiale de rompre avec les valeurs de la *modern dance* pour inventer un nouveau théâtre non réaliste. Son texte précise comment il fut « mené du théâtre du réel au théâtre de l'abstrait », nous proposant de nous faire traverser l'histoire et les transformations sociales qui ont déterminé ce changement, ce qui lui permet au passage de « mettre en perspective ce sorcier que l'on appelle artiste » (cette dernière image n'ayant pas été traduite en français). Il prend comme exemple (sans les nommer toutes) ses œuvres du début : *Noumenon*, *Tensile involvement*, *Kaleidoscope*...

²²³ Lors de la reconstruction de *Totem* en 1993, *Temple* fut intégré à l'ensemble sous le titre *Temple Totem*. Ce remontage fit l'objet d'une captation vidéo dans un théâtre du New Jersey. Lors de l'élaboration de la tournée *Nikolais Centennial show* (spectacle pour le centenaire de la naissance de Nikolais) de la Rire-Woodbury Dance Company, *Temple* fit partie du programme, ce qui permit de la revoir dansée en France en 2011. Cette pièce fait partie des rares de Nikolais à avoir été notée en cinénotation Laban (en 1981 par Gretchen Schumacher), avec *Tower* en 1994. Noëlle Simonet, directrice du département de notation au Conservatoire de Paris (C.N.S.M.D.P.) et fondatrice de la compagnie Labkine, en fit faire une reconstruction par les étudiants de troisième année en 2004, supervisée par le notateur Jean-Marc Picquemal. Par ailleurs, le photographe américain Tom Caravaglia, qui fut fidèle à Nikolais pendant toute sa carrière, réalisa dans les années 1970 de remarquables photographies en couleurs à partir de *Temple*, utilisant dans son studio des effets spéciaux (stroboscopiques, flous, etc.) s'appuyant sur les costumes colorés. Une exposition à Salt Lake City en 2006 pendant le Nikolais Legacy Workshop permit de les apprécier et l'une d'elles orne la couverture de l'ouvrage *The Returns of Alwin Nikolais*. Toute l'iconographie de ce livre est de Caravaglia.

couleurs selon l'angle pris par les segments du corps et les formes utilisées par les danseurs (assis, couchés, face ou profil etc.). L'utilisation d'un masque rend les danseurs anonymes, leurs gants blancs ajoutent une touche de sophistication et le décor géométrique (projection d'un double motif rond ou elliptique en fond de scène) finit de donner à cette pièce son étrangeté mi-ludique, mi-inquiétante²²⁴.

Nikolais révolutionna l'éclairage du spectacle chorégraphique, passant d'une approche qu'il qualifiait de « réaliste » (imitation des lumières solaire et lunaire, venant d'en haut) à celle qu'il nommait abstraite, où le corps dansant était illuminé latéralement²²⁵, en « bain de pieds » (lumière venant du bord de scène) ou transportant lui-même son éclairage. L'œuvre révélatrice de ses recherches en la matière est *Prism* (1956). Explorant les possibilités chorégraphiques de la lumière, Nikolais innova beaucoup dans cette pièce : apparitions et disparitions de parties du corps, formes géométriques de couleurs projetées sur les danseurs, fente de lumière aveuglante, jeux de lumière noire, frise féminine évoquant une civilisation ancienne, lampes de poche portées par les danseurs, parasols en cellophane de couleurs et effet final de course vers le public stoppée net par un flash intense. Les huit sections portaient des titres inventés et incompréhensibles, destinés à éviter à l'esprit des spectateurs de savoir à quoi s'attendre: *Glymistry, Lythic, Paratint, Tridem, Prodomine, Viagin, Primiar, Glaasch*.

²²⁴ Ces rituels colorés ne furent pas toujours bien accueillis : « *Temple* ressemble à une expérimentation de Nikolais des années 1950, émanant presque de quelqu'un imitant Nikolais plutôt que signé de lui (...). (Les danseurs) portent tous d'affreux masques roses qui écrasent les traits, avec des entailles pour les yeux. D'énormes trous noirs soulignés de vert sont peints sur les justaucorps de leurs torsos. On dirait qu'on leur a ouvert la poitrine et retiré le cœur. C'est aussi de cette façon-là qu'ils dansent. Pas un seul mouvement n'échappe à la symétrie et la plupart sont lents et étirés. Les danseurs ne quittent jamais leurs piédestaux, exécutant soigneusement des motifs avec leurs membres, ne détachant que rarement leur regard du public. Ils ont peut-être été pensés comme célébrants d'une religion extraordinairement rigide, figés comme les pyramides qu'ils bâtirent » (Deborah Jowitt, « How do you tell if it's human ? », *Village Voice*, 14 juillet 1975). Notons que cette critique sévère, qui décline comme vingt ans auparavant l'accusation de manque d'émotion (danse « sans cœur »), reste une exception pour Jowitt, généralement plutôt favorable à Nikolais.

²²⁵ Nikolais revendique en particulier avoir systématisé l'utilisation des projecteurs « rasants », posés au sol en coulisses. Le terme usuel (et parlant !) de ces sources lumineuses aux Etats-Unis est *shinbusters* (casseurs de tibias) : « Il fallait désormais que la lumière éclaire le corps de tous côtés, et pas seulement du dessus. Entourer le danseur de lumières amena à concevoir celles-ci de telle sorte qu'elles ajoutent des effets cinétiques différents, non seulement aux mouvements du corps, mais aussi au temps et à l'espace » (« Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168).

La section la plus intéressante est sans doute *Tridem*, qui présente une relation intéressante au principe du temps, et Nikolais en fit lui-même la description²²⁶.

Certains de ses costumes, extravagants à leur création, sont devenus aujourd'hui presque des clichés²²⁷. Ils rapprochent Nikolais des arts plastiques, notamment de la sculpture abstraite qu'il affectionnait particulièrement. Mais il faut garder présent à l'esprit que de nombreuses pièces de Nikolais habillent les danseurs d'académiques (*unitards*²²⁸). Au-delà de son intérêt pour la lisibilité du mouvement sur le corps que facilitait cette tenue, au-delà de l'effacement important du genre qu'elle permettait, un tel costume selon la couleur utilisée, pouvait s'apparenter au primitivisme puisqu'il s'approchait de la nudité. On sait la répression exercée par les forces conservatrices, notamment l'Eglise catholique, sur l'exhibition du corps nu à travers les siècles, et le recul, dans les pays évangélisés, de la nudité des populations indigènes²²⁹, celle-ci étant perçue comme citant trop directement la sexualité et choquant les coutumes occidentales. Mais l'Allemagne du début du vingtième siècle a vu se développer, dans le cadre de très nombreuses associations adeptes d'une *Freikörperkultur und Lebensreform* (culte du corps libre et réforme de la vie²³⁰), une culture du nu très revendiquée,

²²⁶ Voir cette description, extraite du *Geste unique*, dans l'annexe « Deux oeuvres d'Alwin Nikolais ».

²²⁷ Les « sacs » de *Noumenon*, les disques aux pieds des danseurs de *Kaleidoscope*, les figures-cabocons d'*Allegory*, les bras prolongés d'*Imago*, les robes à cerceaux de *Vaudeville of the elements...* n'en sont que quelques exemples, souvent plagiés. Signalons que curieusement, la section *Discs* de *Kaleidoscope* fut précédée par un trio dansé avec couvercles de poubelles fixés aux pieds de trois militaires, dans la comédie musicale *On the town* en 1944 à Broadway. En 1955, à Hollywood, les militaires de la version filmée (réal.S.Donen et G.Kelly) étaient joués par Gene Kelly, Frank Sinatra et Jules Munshin, On ne sait pas si Nikolais s'en inspira l'année suivante.

²²⁸ En laine, puis en coton élastique (hélanca), puis en élasthanne (lycra ou millskin), l'académique est un collant moulant qui enveloppe tout le corps comme une « seconde peau ». Il remplaça l'assemblage du collant et du justaucorps (*leotard* en anglais, en hommage au gymnaste Jules Léotard). *Unitard* est un mot dérivé de *leotard*. Julie Perrin en fait un historique intéressant, sur fond d'utilisation par Cunningham dans « Le costume Cunningham » (*Repères*, Cahier de danses n°27, dossier « La danse des costumes », avril 2011, pp.16-19). Elle rappelle que l'académique, « devenu emblème de la danse, fut peu porté sur scène avant les années 1950 sans ornement... à l'exception notoire du Faune inconvenant de Nijinsky » (p.16).

²²⁹ On mentionnera l'existence, à diverses périodes et dans plusieurs pays d'Europe (Pays-Bas, Bohême, Savoie, Pologne, Grande-Bretagne) d'Adamites ou Adamiens qui, s'inspirant de la pureté primitive du paradis terrestre, pratiquaient la nudité pour l'exercice de leur culte dans leurs temples. Certains d'entre eux allaient même dans les rues pour proclamer l'observation des lois de la nature. Aux quatorzième et quinzième siècles, condamnés comme hérétiques par les autorités catholiques, un certain nombre périrent sur des bûchers.

²³⁰ *Lebensreform* : voir note 1 dans l'annexe « Monte Verità ».

en lien avec la nature, la gymnastique et la danse²³¹. Dalcroze et Laban en sont héritiers (maillot noir unisexe en usage chez Dalcroze à Hellerau pour l'un, danse nue au bord du lac Majeur à Ascona pour l'autre) et Nikolais sans doute indirectement influencé par l'enseignement de Holm aux Etats-Unis, elle-même passée par l'enseignement de ces deux pionniers. Cette « gymmité » (*gymnos* en grec veut dire nu) se définit « comme la pratique collective d'une nudité saine et naturelle (...). Elle veut n'être que la réalisation extérieure d'un état intérieur de vérité, de pureté, de simplicité, d'innocence²³² ».

Nikolais eut recours au simple corps dansant présenté nu ou quasi-nu. Prenons l'exemple de *Tent* (1968). Après avoir créé cette pièce, envisageant de diriger une captation télévisuelle de sa pièce, Nikolais ébaucha un découpage, émaillé de conseils techniques et recommandations quand aux effets recherchés. Le début de *Tent* s'intitule « Entrée et rituel du sol » et Nikolais souhaite que l'espace dans lequel entrent les danseurs évoque un « espace cérémoniel primitif », les danseurs restant quant à eux « contemporains ». Après avoir déplié la tente (grand cercle en tissu, qui va ensuite être accroché à des filins lestés de sphères argentées et s'élever dans les airs), ils exécutent une « danse rituelle », où un groupe entourant un soliste répète en boucle un court enchaînement contrasté. Puis vient « Genèse », sous-titrée « Section primitive sous la tente », avec les danseurs « immobiles et menaçants », qui devraient paraître nus : « Semblables à des créatures primitives, à quatre pattes, ils bougent avec des gestes tranchants, pouvant tourner sur eux-mêmes occasionnellement. On devrait avoir l'impression d'une fourmilière qu'on a dérangée. Après des actions sauvages comme se

²³¹ Les Allemands, depuis la fin du dix-neuvième siècle, entretiennent un rapport décomplexé avec le corps nu, reflet du protestantisme majoritaire dans le pays, de la pratique de diverses formes de gymnastique exaltant le corps sain (cf. note précédente) et d'une relation directe à la nature toujours vivace aujourd'hui à travers des habitudes naturistes et une forte conscience écologique de l'environnement. Le chercheur californien Karl Toepfer a consacré en 1997 un ouvrage sur le sujet : *Empire of ecstasy – Nudity and movement in German body culture 1910-1935* (University of California Press). On peut aussi apprécier cette dimension dans le film muet UFA de 1925, *Wege zur Kraft und Schönheit* (Chemins vers la force et la beauté) de Nicholas Kaufmann et Wilhelm Prager, document ambigu dans son propos, mais permettant d'apprécier la danse allemande à ses débuts.

²³² Marc-Alain Descamps, *Le Nu et le Vêtement* (1972), cité par Jean-Claude Pastori dans son ouvrage *A corps perdu - La danse nue au XXe siècle*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1983, p.39).

jeter vers le haut pour tenter de frapper la barrière au-dessus d'eux, ils tombent, se relèvent, courent de ci de là tandis que la tente descend et les recouvre²³³ ». Nikolais n'hésite pas, plus de cinquante ans après Nijinsky, à imaginer son propre « rituel de la terre » et à créer sa propre danse primitive.

Mais son intention n'est pas d'en rester là. *Tent* propose un voyage à travers des états différents, revisitant l'évolution humaine. L'ensemble des cinq tableaux, même si l'avant-dernier (« Descente aux enfers²³⁴ ») est glaçant, donne une impression globale d'équilibre fort différente du *Sacre*, peut-être parce que ce dernier propose une vision tournée vers un passé imaginaire primitif, tandis que Nikolais brouille plus les pistes en termes de temps et d'espace. Cette œuvre s'appuie aussi sur une connaissance parfaite des possibilités techniques d'un théâtre en ordre de marche : câbles accrochés en différents points de la tente qui, par l'effet d'une machinerie, la font monter, descendre, onduler, respirer presque ; utilisation inédite du mylar²³⁵, matière brillante qui habille d'une lumière scintillante les danseurs de la troisième partie (« Jardin ») ; somptueuses diapositives projetées sur scène (et sur le tissu) par les tout nouveaux carrousels Kodak, apparus sur le marché l'année précédente ; partition aboutie jouée entièrement sur le synthétiseur Moog découvert six ans plus tôt...

²³³ « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.47-48. Ce document (cinq pages en tout) est particulièrement intéressant, car au-delà de permettre d'apprécier le lien entre l'imagination du chorégraphe pour un film et sa réalisation technique, on a ici de sa main une description exhaustive de ses intentions sur une pièce donnée. La chaîne de télévision allemande ZDF en réalisa la captation, mais sans les ajouts imaginés par le chorégraphe (par exemple les mannequins noirs, puis de couleur chair que Nikolais imaginait mélangés aux danseurs). Nikolais ne décrit hélas pas les quatrième et cinquième parties.

²³⁴ Voir image hors-texte n° II.

²³⁵ Cette matière plastique dérivée du xylène (son nom chimique est polyéthylène téréphtalate ou PET, breveté en 1941) se présente le plus souvent sous forme de film. Pouvant servir d'isolant, on l'utilise comme matériau de base pour la fabrication des bandes d'enregistrement magnétique ou dans la construction des grands ballons d'exploration météorologique. Découpée en bandelettes, elle avait servi à brouiller les radars de l'ennemi pendant les raids américains de la seconde guerre mondiale. Nikolais en vit tomber en pluie en Normandie et courut à l'abri, ne sachant pas si ces jolis rubans argentés étaient dangereux si on les touchait. La version réfléchissante du Mylar apparut en 1952, créée par la firme Dupont de Nemours, et depuis quelques années, on la rencontre comme substitut aux miroirs, notamment dans les studios de danse où elle est appréciée, car légère et non cassante. L'utilisation qu'en fait Nikolais sur ses danseurs, vus ici comme dans un état de « divine innocence », n'est peut-être pas étrangère à sa propre expérience de la guerre et pourrait être lue comme un commentaire en filigrane.

Le chorégraphe, devenu réalisateur pour la télévision, recourra à nouveau à la nudité dans son film *Relay* (1970), renouvelant ce contraste entre image primitive et contemporanéité. Une séquence y montre ses danseurs totalement nus courant comme pris de panique dans une ville miniature lumineuse et bleutée avec des gratte-ciels qui grandissent à vue d'œil ; dans une autre, ils évoluent comme en apesanteur dans l'espace, filmés sous tous les angles. Nikolais dut réaliser ce projet à Londres, car la censure télévisuelle britannique était plus souple qu'aux Etats-Unis (où le film fut classé X) et autorisait la nudité. On retrouve une quasi nudité dans la dernière période du chorégraphe, où les « organes mécaniques » de *Mechanical Organ* (1980) confrontent références à la marionnette et nudité dans une danse divertissante : Nikolais semble y renoncer à son sac à malices. Dans cette œuvre qui surprend par son dépouillement, les danseurs portent un costume de couleur chair (tunique « filet ») qui les fait tous paraître comme nus, les hommes comme les femmes²³⁶. Un jeu de mots est présent dans le titre, le mot *organ* en anglais pouvant à la fois se traduire par « orgue » ou « organe ». L'ouverture (*Stool dance* : danse des tabourets) est accompagnée par une musique évoquant un limonaire ou un piano mécanique. Si la mécanique humaine est bien le premier sujet de cette œuvre découpée en six tableaux, la sensualité (surtout masculine), voire la sexualité sont également convoquées sans ambiguïté, comme dans le quintette des hommes. Les formes sculpturales du corps nu sont affichées en pleine lumière²³⁷.

Enfin, quasi-nudité encore dans *Crucible* (1985) où une histoire (raccourcie cette fois) de l'évolution est racontée avec humour par le corps, du petit doigt en passant par les jambes

²³⁶ Certaines sections de cette œuvre proviennent d'une pièce plus ancienne : *Tribe* (Tribu, 1975).

²³⁷ Cette insistance sur la nudité peut être éclairée par la lecture qu'en fait François Jullien : « Le nu est également une forme qui est délimitée, et par là distincte, perçue d'une façon tranchée. (...) *Forma* désigne à la fois la beauté d'une chose et la limite qui la différencie d'une autre par le contour qui en circonscrit la matière (...). Aussi, même quand elle ne serait plus habitée par sa vertu informante, d'essence et d'archétype (celle attachée par l'ontologie par l'*eidōs*), la forme prévaudrait-elle encore, d'un point de vue purement esthétique, par son pouvoir de délimitation et de distinction (...), et le nu est précisément cette forme par excellence » (François Jullien, *Le Nu impossible*, Seuil, 2000, p.53).

et les postérieurs, jusqu'au corps entier, avec de riches diapositives aux couleurs vives et striées qui éclairent des corps dédoublés par de grands miroirs posés au sol. Le primitif est ici adouci par le décoratif, mais avec un accompagnement sonore haché, mêlant inquiétude et humour.

Quatre ans avant *Tent, Sanctum* (1964) excelle par des trouvailles visuelles tant dans la mise en scène (arrivée d'un danseur par les cintres, plates-formes déformables...) que dans les costumes (notamment la section « Water study » – étude aquatique – avec ses sacs élastiques ajourés) et les lumières. Après une section réjouissante, sorte de feu d'artifice mettant en valeur la liberté de mouvement (*motion*) de ses danseurs, Nikolais avait, dans le troisième acte, mis en scène un jeu de massacre évoquant Guignol. Détonnant par rapport au reste, cette partie mettait en scène un domaine où le primitivisme est très présent : les marionnettes.

MARIONNETTES

En 1935, Nikolais avait pris pour deux ans la direction d'un théâtre de marionnettes à Hartford, capitale du Connecticut. Au-delà du plaisir évident pour un jeune homme de 25 ans de trouver enfin un emploi stable, ce poste lui permit d'envisager l'avenir plus sereinement dans une grande ville après les années difficiles marquées par la crise économique et le chômage. Il devint chef d'équipe, travaille avec des acteurs professionnels, des techniciens et rencontre un vrai public, tout en acquérant un savoir-faire dans la « magie » du son et de la lumière. Mais centrale dans cet épisode fut la marionnette qu'il découvrit alors, et dont le corps comporte peu d'articulations et permet peu de gestes. Elle le réduit au rudimentaire et constitue un « corps primitif », dans les gestes duquel « tient l'expression complète des sentiments humains²³⁸ » et avec lequel il allait expérimenter :

²³⁸ Paul Marguerite, cité par Maindron (1900), dans Claude Jamain, « De la vie des marionnettes », *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Véronique Adma et Anna Caïozzo, dir., Maison des Sciences de

« C'est certainement avec les marionnettes que j'en ai appris le plus sur le mouvement (...). C'est dans les marionnettes que l'idée du mouvement en tant qu'art est la plus évidente. Ici, une fois enlevée la grande complexité physiologique de l'homme, les figurines peuvent communiquer les expressions les plus touchantes grâce au mouvement d'une structure articulée sur laquelle on accroche du bois, du tissu, des cheveux et de la peinture. Je me rends compte à quel point l'ego de l'homme opacifie souvent ses propres expressions. Une marionnette est incapable de se mentir à elle-même. Elle n'a aucune de raison de mentir. Ce qui la caractérise, c'est son mouvement²³⁹ ».

On retrouve là une réflexion amorcée dans le célèbre texte de Kleist (1810) où il est dit que « la poupée ne fait *jamais de manières* » et que « la soumission à la pesanteur est une propriété merveilleuse qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs²⁴⁰ ». Quant il mit au point son principe de décentrement, Nikolais recherchait d'évidence dans sa « nouvelle danse » quelque chose de cette désaffectation qui fonctionnait si bien quinze ans auparavant avec ses marionnettes. La scène comme « boîte magique » n'était-elle peut-être que l'agrandissement de son théâtre itinérant qu'il transportait dans les parcs et les foires du Connecticut et ses danseurs ressemblent souvent à des marionnettes humaines, d'où son insistance à voir sortir d'eux une danse « primitive ». Les apparitions et disparitions de ceux-ci, rendues possibles par sa virtuosité d'éclairagiste et leur technique d'interprète, est certainement redevable à l'escamotage de ces figures légères qu'il maniait dans les parcs et foires des années 1930.

Nikolais expliquait que la chose la plus difficile à maîtriser dans la manipulation des marionnettes était « de parvenir à diminuer l'envergure de ses propres réflexes moteurs pour

l'Homme des Alpes, Grenoble, 2010, p.244 (basé sur le colloque de mai 2009). Il complète : « (Les marionnettes) sont dociles, infatigables, toujours prêtes (...). Les fantoches impersonnels, êtres de bois et de carton, possèdent une vie falote et mystérieuse. Leur allure de vérité surprend, inquiète ».

²³⁹ Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre 31 « Les marionnettes », p.7.

²⁴⁰ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), Séquences, Rezé, 1991, p.24. Egalement dans Didier Plassard, *Les Mains de lumière – Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p.70 (traduction différente).

correspondre à ceux de la figure que vous manipulez et de les envoyer instantanément à la marionnette par l'intermédiaire de fils de deux mètres de long²⁴¹ ». L'entraînement que suivaient ses danseurs, l'importance donnée à l'immédiateté²⁴², leur aptitude à passer de la globalité au plus fin détail du corps dansant relèvent de cette exigence de précision. Quant au travail de dépersonnalisation (effacement de l'ego), il procède quelque part d'un cheminement vers la « figure » abstraite. Oskar Schlemmer procédait de même au Bauhaus, et ses « figures d'art » pouvaient évoquer les marionnettes²⁴³. Mais c'est dans leur capacité à « retrouver l'élément premier, le signe élémentaire, ce qui est proprement humain pour l'ériger en œuvre d'art²⁴⁴ », bref dans leur primitivisme, que logiquement, au-delà de ses compétences de marionnettiste, Nikolais va rester fidèle à ces figures. Au début du vingtième siècle, la question se pose en ces termes : « Quels sont les moyens de faire surgir les émotions premières, les gestes premiers, les paroles élémentaires ? Comment représenter ce qui est primitif dans le corps ? (...) La marionnette arrive à point nommé (...). Elle est le moyen de rendre compte d'un art pur²⁴⁵ ».

Dans un autre texte, Nikolais évoque « sa » théorie des marionnettes :

²⁴¹ Alwin Nikolais, *Autobiographie*, *ibid.*

²⁴² Immédiateté : qualité spécifique du danseur en stase, qui communique et qualifie sa présence en lui ajoutant par l'imagination une force supplémentaire, créant ainsi un état de réalité inventé par le mental. Puis, une fois le danseur en mouvement, l'action est directe, reflétant une volonté immédiate (*immediacy of will*) et un accord entre esprit, corps et environnement : « Le danseur doit se situer réellement et totalement dans ce qui émane d'un événement à l'instant où il se produit » (*Le Geste unique*, chap. XI, « Le temps », p.65) Voir aussi en *infra* dans notre troisième partie sous III.2. « Expérimenter le temps, immédiateté ».

²⁴³ Au Bauhaus, Schlemmer ne fut pas le seul à expérimenter dans ce sens : Lothar Schreyer avait créé des marionnettes dès 1920, proches des réalisations d'Exter et d'El Lissitzky en U.R.S.S. à la même époque (mais ses tentatives théâtrales teintées de symbolisme n'eurent que peu d'écho), Kurt Schmidt, dans son *Ballet mécanique* de 1923, avait fait évoluer des figurines géométriques colorées planes manipulées par des porteurs vêtus de noir sur fond noir, Alexandre (Xanti) Schawinsky montra avec succès son *Cirque* parodique et deux ballets-pantomimes entre 1924 et 1927 et continua ses recherches au Black Mountain College plus tard. Kandinsky lui-même s'essaya à la scène en tentant, en 1928 dans sa mise en scène des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky, de concrétiser son essai théorique *Synthèse dramatique abstraite* écrit cinq ans auparavant. Derrière ce thème se cachait la vision d'une œuvre d'art totale à laquelle devait contribuer tous les arts : architecture, peinture, sculpture, musique, danse, poésie (NB. Pour ce rapide survol, nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage d'Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus, 1919-1929, L'Age d'homme*, Lausanne, 1978).

²⁴⁴ Claude Jamain, « De la vie des marionnettes », *op.cit.*, p.260.

²⁴⁵ *Ibid.*

« La marionnette ne fait que grossièrement les actions et le public, s'appuyant sur ce symbole, remplit lui-même les détails (manquants). Il imaginera même voir bouger les yeux et les lèvres de la marionnette. De même pour la danse sur scène : le spectateur remplit souvent ce que le danseur ne parvient pas à faire²⁴⁶ ».

On est là dans le domaine du primitivisme. J. Slominska affirmait en effet en 1916 : « La marionnette propose une forme de théâtre sans éléments de corporéité. De même que les signes algébriques remplacent des grandeurs numériques déterminées, le corps fictif de la marionnette remplace le corps réel de l'homme (...). C'est comme si la marionnette intégrait les phénomènes compliqués du théâtre en montrant les formes originelles, les formes primitives²⁴⁷ ». Si ce texte reflète une réflexion que l'on rencontre souvent à l'époque, tendant à dire que l'objet de l'art est d'exhiber le primitif, Nikolais navigue donc sur ce courant esthétique et va tenter de répondre à la question : comment représenter ce qui est primitif dans le corps ? Il serait réducteur de penser qu'il imiterait pour ce faire les marionnettes et leurs actions « grossières », mais il est vrai qu'il conjuguera dans sa recherche de mouvement auprès de ses danseurs autant la finesse et le détail que le mouvement simple, élémentaire, voire souligné à grands traits²⁴⁸. Le cours de composition pour danseurs de Louis Horst, comportant un volet « primitivisme » évoqué plus haut, ancrera cette recherche en lui de façon durable.

Cinquante ans plus tard, Nikolais fait souvent référence à la marionnette dans ses créations, allant de la simple figure vivante manipulée à vue par deux marionnettistes (trio

²⁴⁶ Alwin Nikolais, *Nik, a documentary*, *op.cit.*, p.55. Il poursuit : « En fait, cette rareté du détail présente un certain avantage : elle permet au spectateur de compléter sa vision de façon personnelle. Mais la vision qui lui est présentée doit être suffisamment vague ou sombre pour offrir un écran sur lequel il puisse réaliser sa projection. Si l'image est trop précise (*specific*), alors ce privilège lui est retiré ».

²⁴⁷ « La marionnette », 1916, dans le recueil d'essais d'H. Jurkowski *Aspects of Puppet Theatre : A Collection of Essays*, citée par Claude Jamain, « De la vie des marionnettes », *op.cit.*, p.260.

²⁴⁸ Cette tendance faisait que les danseurs des compagnies de Nikolais et Murray Louis, formés à la même école et de ce fait souvent interchangeable, préféreraient danser pour Louis, car les phrases de mouvement et les chorégraphies de celui-ci étaient pour eux plus « dansantes », plus excitantes à interpréter, « coulant » plus et comportant des enjeux techniques émanant d'un véritable danseur (Nikolais puisait rarement le mouvement sur son propre corps, sauf lorsqu'il enseignait). On a un bon exemple de la cohabitation de ces deux registres dans sa pièce de 1980 *Mechanical Organ*.

Lyra en 1959 dans *Allegory*, repris de plusieurs façons en 1960, 1965 et 1977) à des pièces entières sur ce thème comme *Schema*²⁴⁹ (1980) et surtout *Guignol* (1977). Cette œuvre, qui fut créée peu de temps après la fin de la guerre du Vietnam, entraînait son public dans un divertissement joyeux, les faisant rire du malheur de ses figurants et de la destruction, sujets on ne peut plus d'actualité. Sans être directement politique dans les Etats-Unis de l'époque, Nikolais y ridiculise également « l'hégémonie hétérosexuelle et la recherche aveugle du plaisir, en faisant étalage avec un plaisir sadique, s'adressant à une population insensible à la violence²⁵⁰ ». Une section mettait en scène en effet avec humour des mannequins à taille humaine et des danseurs qui les manipulaient. Ces derniers ayant tous la même apparence unisexe, le public ne savait plus reconnaître les animés des inanimés. Enfin, comme signalé, *Sanctum* proposait un jeu de massacre présentant deux « marionnettes » humaines munies de massues et semblables à Guignol et au gendarme s'affrontant²⁵¹. Elles prenaient le pouvoir et se retournaient contre leurs manipulateurs et ceux qui les regardaient, mettant tout le monde K.O.

Quelle est la place des marionnettes dans l'univers de Nikolais ? Écoutons ce que nous en dit Deborah Jowitt, ici moins sévère que dans sa critique de *Temple* :

²⁴⁹ En 1980, *Schéma*, commande de l'Opéra de Paris, permit à Nikolais de faire construire une marionnette géante de huit mètres de haut. Tentative de « représentation abstraite des mécanismes de l'homme », l'idée était de faire entrer en relation des répliques de cette grande figure par plusieurs en petit format (ici quatre danseurs étoiles de l'Opéra, tous costumés comme la grande marionnette), mais ce spectacle, où les rôles et proportions habituels marionnette/marionnettiste étaient inversées, fut une déception, comme si l'importance des moyens altérait la finesse des pièces antérieures de Nikolais, plus modestes. La tente qu'il avait imaginée en 1968 dans *Tent*, elle aussi manipulée d'en haut, était autrement plus convaincante. Si l'insistance sur la danse masculine dans *Schema* put agacer, on se rappelle avec bonheur du passage en solo de Murray Louis (artiste invité), de sa dimension réelle à celle virtuelle de sa silhouette, filmée par Ed Emshwiller et projetée sur grand écran. Ses diverses apparitions et sa virtuosité mettaient en valeur son extraordinaire technique, mais le solo, trop long, rendait vaines et quelque peu simplistes les diverses émotions déclinées, symbolisées par des objets qu'il échangeait avec le géant (balle/plaisir, mouchoir/chagrin, sabre/colère, fleur/amour, étoile/orgueil) et qu'il illustrait ensuite.

²⁵⁰ Claudia Gitelman, « The Puppet Theater of Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.90.

²⁵¹ Dans les pays anglo-saxons, l'équivalent de notre Guignol français se nomme *Punch and Judy*. Punch est le nom d'un personnage, mais veut aussi dire « coup » ou « donner un coup ».

« Sur scène, les danseurs émergeaient, se fondaient les uns dans les autres ou disparaissaient dans le fond de scène, tantôt créatures sensibles, tantôt formes frémissantes. Ironiquement, ces danseurs chevronnés, ayant souvent contribué à la chorégraphie, apparaissent sur le plateau, de par la nature même de la pièce, dépourvus de volonté, dansant avec fluidité comme inconsciemment ou par instinct, remplissant leur rôle dans une forme les dépassant »²⁵².

La critique souligne ici un paradoxe, celui de danseurs autonomes, créatifs et conscients de leurs « gestes uniques » et devenant sous la direction de Nikolais de simples figures. Si ce dernier affirmait que « l'homme n'est qu'un compagnon de voyage du mécanisme universel et non le dieu dont toute chose découle »²⁵³, il restait quant à lui capitaine aux commandes de son théâtre, « marionnettiste en chef » en quelque sorte²⁵⁴. Quant à la même époque de *Guignol* s'affirmaient des stratégies de dé-hiérarchisation ou de dépossession du pouvoir pour le chorégraphe (Cunningham ayant ouvert la voie avec son recours quasi permanent à l'aléatoire en composition), on peut voir là une position rigide qu'on peut rattacher à un certain classicisme et difficile à défendre aujourd'hui.

Totem et dimension cachée

Nikolais déclina souvent dans sa carrière son intérêt pour les « puissances cachées », peut-être en résonance avec ce monde des Pouvoirs qui animait la philosophe Susanne Langer, dont nous avons parlé plus haut.

Deux oeuvres caractérisent bien cette croyance dans une notion de force pénétrant tous les objets : la section « Runic Canto » de *Cantos* (1957), avec ses objets figurant, de façon

²⁵² Deborah Jowitt, *Time and the dancing image*, University of California, Berkeley and Los Angeles, 1988, p.358.

²⁵³ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.11.

²⁵⁴ Nikolais s'asseyait invariablement à l'arrière de la salle ou en régie, pour donner les « tops » de ses effets lumières, ceux du lancement de ses diapositives et de sa bande son, et pour surveiller le bon déroulement du spectacle.

certes un peu grossière, un « rituel primitif et cabalistique²⁵⁵ » et, plus sophistiquée, *Tent* (1968), évoquée plus haut, où le personnage principal était une tente, grand tissu ondoyant se métamorphosant et doté d'une vie propre. Dans un entretien de 1976, Nikolais parlait aussi de « pièces cérémonielles » récentes comme *Tribe* (1975), contenant de la « mystique primitive », et *Styx* (1976) dont le sujet était « la détérioration et la mort, pas au sens morbide, mais plutôt joyeux, l'idée de la mort et de la dégénérescence n'étant pas à prendre forcément comme négative²⁵⁶ ».

Grâce à la salle de théâtre du Henry Street Playhouse dont il prit la direction à New York dès 1948, Nikolais acquit la maîtrise progressive des techniques de la scène et de ses effets d'illusion, en inventant et en jouant à sa guise. Il put ainsi préciser sa vision de mieux en mieux. Souvent onirique, parfois drôle ou grinçant, son théâtre lui permit de partager ses « visions » avec le public. La pièce la plus convaincante déclinant son intérêt pour le primitivisme fut certainement *Totem* (1960). Après dix années de recherches et avec la visibilité nationale que lui avait donnée sa participation au show télévisé « The Steve Allen variety show » l'année précédente, s'appuyant sur une base solide en termes d'équipe, de lieu de travail, de réception critique, de public et d'activité professionnelle, Nikolais put en effet viser plus haut. Annoncée comme une « pièce de danse théâtre²⁵⁷ », le souci du chorégraphe se centrait dans *Totem* autour d'un sujet spécifique : « l'idée de forme, de mouvement, de couleur, de lumière et de son en tant que cérémonies, fétiches et rites mystiques²⁵⁸ ». Il en parlait lui-même dans ces termes :

²⁵⁵ Cet intitulé provient d'une plaquette de la compagnie de l'époque. Voir *supra* la critique de cette pièce par Louis Horst (sous « Louis Horst et le primitivisme »).

²⁵⁶ Alwin Nikolais, « Nikolais shines at the Beacon », *Soho News*, 5-11 avril 1976. *Styx* fut chorégraphié par Nikolais suite à une crise d'appendicite survenue à Athènes, où il avait frôlé la mort.

²⁵⁷ En réponse à ses détracteurs (surtout des critiques de danse) qui l'accusaient de « ne pas faire de la danse ». Nikolais changera le nom de sa compagnie quatre ans plus tard de « Playhouse Dance Company » à « Alwin Nikolais Dance Theatre », puis à « Nikolais Dance Theatre » en 1968.

²⁵⁸ Alwin Nikolais, « Growth of a theme », *Dance Magazine*, *op.cit.* Les propos de cet article furent enrichis en 1966 pour être inclus dans l'ouvrage *Dance has many faces* de Walter Sorell (publié chez Columbia University Press).

« Avec *Totem* en 1960, je sentis que je n'étais plus en train d'expérimenter, mais que j'arrivais à quelque chose. Ce que je composais, chorégraphiais, enseignais et pensais avait à présent une direction solide. J'avais appris à travailler avec mon œil, mon oreille et mon esprit et avec moins d'appréhension. En d'autres termes, je me sentais plus assuré dans mon potentiel créatif et lorsque je m'aventurai en territoire inconnu, je savais maintenant comment y frayer mon chemin. Heureusement, *Totem* avait comme centre d'intérêt un sujet qui avait été le mien depuis toujours, à savoir le mysticisme, l'occulte, les cérémonies, la ferveur, les fétiches, le tarot. Tout cela guida ma main²⁵⁹ ».

Totem est une pièce ambitieuse, car d'un seul tenant et d'une durée d'une heure et dix minutes. Elle consistait en une succession de seize sections où alternent groupes et ensemble plus réduits (duo, trio, quatuor...), gardant pour le final un effectif renforcé, cinq danseurs se rajoutant au dix de la compagnie. Ce fut aussi la première pièce où Nikolais signa intégralement toutes les musiques : mélange de voix et de percussions, musique concrète exploitant les possibilités du magnétophone à bande, utilisation d'instruments d'enfants. Si certaines figures paraissent aujourd'hui monotones, on est frappé par la variété des timbres et des rythmes, la lisibilité des compositions tantôt serrées, tantôt lâches, incluant des silences, et par l'efficacité obtenue avec des moyens somme toute assez réduits. Excluant volontairement toute mélodie reconnaissable, tout instrument de l'orchestre traditionnel, cette partition parfois minimale et discrète laissait toute sa place au mouvement.

La scénographie donnait une unité à la pièce, grâce à « six longues colonnes lumineuses creuses (qui) encadrent la scène et cernent la continuité de l'action de façon à ce que chaque danse s'enchaîne à la suivante en progression ». Nikolais, pour qui c'était là l'œuvre la plus aboutie jusqu'à ce jour, l'annonça comme « un ensemble de danses sacrées et profanes²⁶⁰ ». Par ces deux termes, Nikolais entendait, sans citer de références précises, mêler moments de danse pure (comme dans « *Striped motion* » ou « *Jump dance* ») à d'autres, à la

²⁵⁹ Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre « 1960 ».

²⁶⁰ *Ibid.*

scénographie plus chargée, grâce à laquelle il installait tantôt une inquiétude (« *Sorcery* », « *Reliquary* »), tantôt une atmosphère solennelle, voire pompeuse.

Les titres, qui changeaient selon les versions, sont éloquents, évoquant tantôt une approche quasi liturgique (« *Mass* », « *Rites* », « *Ceremony* », « *Transfiguration* », « *Carillon* », « *Celebrants* »), tantôt la lumière scintillante, l'ombre ou la couleur, ici rouge ou argentée (« *Lights* », « *Glittering* », « *Shadow totem* », « *Red aura* », « *Silver hoop* »), tantôt des qualités de mouvement comme la vibration ou l'élasticité (« *Vibrants* », « *Tensile shapes* »). Murray Louis raconte que son compagnon fut sûrement influencé autant par sa connaissance du jeu du tarot (il était fasciné par sa symbolique depuis tout jeune) que par des références surtout sculpturales : totems des tribus du nord-ouest américain, statues colossales de l'île de Pâques, statuaires africaine et océanienne...

Les formes de *Totem* sont souvent organiques : colonnes colorées ressemblant à des lances de tournoi de chevalerie géantes créant une sorte de clairière mystérieuse, paires de tissus tendus depuis les coulisses par des élastiques et manipulés par les danseurs dans « *Sea totem* » (« Totem de la mer », évoquant des nuages stylisés, des ailes de chauve-souris ou des créatures sous-marines), cerceau argenté, éléments en forme de cloches des costumes de « *Carillon* »... Comme accessoires, outre les étranges objets rouges en forme de cônes manipulés par les danseurs du final, Nikolais s'autorise la présence d'un symbole fort inaugural : la corde avec son nœud coulant²⁶¹ autour du cou des « hommes en capes » de

²⁶¹ Cette ouverture a plusieurs titres : tantôt « Cérémonie du bourreau », tantôt « Mass » (avec le double de sens en anglais de « messe » et de « masse ») et aussi en 1962, « Rite des hommes en cape ». Daniel Dobbels y voit un moment-clé de la danse moderne : « Il n'y a pas de danse totalement libre qui ne soit en arrière-fond consciente du fait qu'elle est menacée d'un étranglement possible, d'une strangulation, d'un faux mouvement tel que, si le rapport entre les deux corps est un petit peu trop tendu, la corde peut effectivement étrangler le danseur. Chez Nikolais, il y a une figure centrale obsédante dont il faut absolument conjurer les pouvoirs. *Totem* y parvient, déplace le champ et laisse transparaître quelque chose de très étrange entre la figure très simple du bourreau et du condamné. Une géométrie apparaît dans l'espace, avec des croix, géométrie faite à partir de figures de mort. Tout l'espace de l'œuvre de Nikolais ne peut se passer de cette libération. Il va inventer, jouer de cette scène-là, la déplacer pour que la figure du bourreau ne puisse réapparaître » (Daniel Dobbels, « Nikolais », enregistrement sonore inédit d'une conférence donnée avec l'auteur au Centre National de la Danse, 12 février 2011). Dobbels fait aussi un parallèle avec Mondrian. Chez ce peintre comme chez Nikolais, « toute l'œuvre consiste à se décentrer d'une scène originelle ou primitive » (*ibid.*).

l'ouverture, reliée aux perches tenues par leur gardiens. Cette procession rituelle étrange s'impose d'emblée et donne un ton solennel et inquiétant, accentué par une musique devenant vite obsédante. Pour les dix danseurs, les costumes consistent en académiques noir et blanc, évoquant des peintures tribales stylisées, et deux rôles étaient clairement affichés dans les cinq tandems : le gardien-bourreau qui porte un masque blanc et le « condamné-pendu » vêtu, par-dessus sa tenue de base, d'une cape vivement colorée, divisée en lanières qui lui donnent une touche médiévale.

Comme dans *Imago* trois ans plus tard, où il proposera en ouverture une cérémonie de « Dignitaires » étranges à la temporalité singulière²⁶², Nikolais amorce ces deux grandes œuvres des années 1960 dans un registre qui convoque des figures de pouvoir. Si les « bourreaux » de *Totem* semblent jouer à leur guise de leurs victimes (mais les rôles s'inversent parfois), les dignitaires d'*Imago* affichent une raideur qui fait plutôt sourire. Ces pièces se clôturent par deux autres moments forts : quintuple totem humain dans *Totem* et, dans *Imago*, avec le finale « Arcade », des « hommes-cônes » glissant au sol accompagnés de leurs ombres gigantesques, se mêlant bientôt avec des danseurs tenant d'étranges rameaux, tous évoluant dans une scène découpée en trois couleurs. Ces propositions, confirment que le chemin parcouru pendant la longue durée des deux œuvres procède bien d'une libération, d'une appropriation de l'espace et d'un ensemble de personnages-créatures que le chorégraphe, par l'effet conjugué de ses sons, lumières et inventions formelles, a fétichisés pour nous, semblant les doter de pouvoirs quasi surnaturels par sa maîtrise de la scène et du mouvement.

Mais ces éléments « primitivistes » (masques, costumes, rituels, ombres, musiques solennelles...) sont rendus plus efficaces par des moyens techniques modernes affirmés : jeu subtils avec ombres et lumières, colorations, machinerie scénique utilisant un câble auquel se

²⁶² Voir *infra* la description de cette section dans notre troisième partie, sous « Expérimenter le temps, immédiateté ».

suspend un danseur, montage musical joué sur bande et surtout technique de danse précise et inventive chez les interprètes, très nouvelle pour l'époque. Il y a là un paradoxe à creuser.

Un élément prédomine dans *Totem*, accentuant cet effet général : la symétrie, clé du rituel dans beaucoup de traditions et de religions. Celle-ci, créant un effet de fascination, est exploitée ici de multiples façons, de l'impressionnant œil géant qui parsème le « Totem des ombres », réalisé entièrement en ombres chinoises, aux cinq mâts du « Finale » de la pièce (également intitulé « Talisman noir »), où les quinze danseurs, sur trois niveaux, proposent une version vivante et sinueuse (bien que moins hybride) des totems nord-américains. La symétrie est autant corporelle (côté droit du corps identique au gauche) que spatiale (scène équilibrée), donnant une force aux « entités » présentes, comme dans le trio de « Carillon », également intitulé « Cloches, clowns et pétales », tantôt ancré, tantôt suspendu, et humoristique avec ses encombrants costumes évasés en feutre, créant des corps hybrides.

Mais c'est certainement « *Sorcery* » et « *Reliquary* » qui fascinent le plus. *Sorcery* (Sorcellerie) est un solo présentant un personnage masqué, mi-clown, mi-chamane, tournoyant et évoluant sans fin au centre d'un « cercle de vagues » (frise de tissu oscillant grâce à des fils manipulés depuis les cintres). Le filin²⁶³ qui accroche le personnage le retient dans un périmètre restreint (le titre original était « *Small space* », Petit espace), lui permettant de danser et marcher en contact avec le sol ou de se passer de ce support et de tenter de voler et de s'élever. L'impression est celle d'une apparition : être double, humain ou marionnette, créature insaisissable, mais en même temps bien présente, voire obsédante. Nous sommes en relation avec la pouvoir inquiétant d'un sorcier et avec l'irrationnel : clown, esprit, puissance sans nom ? Les deux autres titres utilisés nous renseignent sur l'ambition de cette section : « *The Ascendant* » évoque quelque chose qui contrôle ou qui cherche à s'élever, et « Red

²⁶³ A l'origine, la danse s'exécutait avec un simple tabouret tournant. Il est vraisemblable que le filin fut substitué au tabouret lors de la reprise de *Sorcery* en 1983 dans *Liturgies*. Une nouvelle musique remplaça celle de 1960. En vingt ans, Nikolais avait approfondi un de ses autres thèmes de prédilection, celui de la marionnette, ce qui explique peut-être cette nouvelle version.

aura » convoque la notion d'influence ou de luminosité. Mais l'évolution d'un titre d'étude (« Petit espace » pouvant en effet constituer un thème de composition) vers des intitulés plus « chargés », parle d'elle-même : on passe d'une étude abstraite à un contenu plus explicite, Nikolais ayant « recouvert » (au sens scénographique) le danseur dans ce but.

« *Reliquary* » met en scène une créature malfaisante²⁶⁴, qui arrive accrochée comme un trophée de chasse à une perche portée par deux gardiens. Retenu par deux cordes qui relient ses poignets à la perche, cet « animal » quasi sauvage va chercher à se libérer, dans un jeu ritualisé où l'on ne sait pas qui contrôle qui. L'exhibition terminée, le trio repart comme il est venu. Le titre « Reliquaire » est énigmatique, car il évoque le catholicisme (dont Nikolais observa la ferveur au Mexique), avec son culte des reliques de saints (os, objets, vêtements, instruments de martyre...), mais peut-être se trouve-t-on plutôt dans l'atmosphère d'un *side-show* (galerie des monstres dans une fête foraine), avec une apparition qui, une fois présentée, retourne dans sa boîte (les coulisses). Le lien avec cette énergie négative montrée ici est laissé à l'appréciation des spectateurs, avec un clin d'œil à la marionnette, les deux « gardiens » pouvant être lus comme des marionnettistes.

Deux thématiques visuelles parcourent en filigrane *Totem* comme *Imago*, celles du cône et de la strie, déclinés de multiples façons dans les costumes et les accessoires. Signalons que lors de la création, *Totem* mit en valeur les meilleurs danseurs de la compagnie qui « portent » ce spectacle, notamment Gladys Bailin qui excelle dans le duo méditatif « *Silver hoop* » (« Cerceau d'argent »), Beverly Blossom dans le petit espace de « *Sorcery* » et surtout Murray Louis, très à l'aise dans deux sections, celui de « *Vibrants* », tout en élasticité, et le trio « *Reliquary* », où il s'en donne à cœur joie dans le rôle de la bête cherchant à s'échapper.

Enfin, une lecture ésotérique de *Totem* serait intéressante. Nous nous bornerons à esquisser cette interprétation. En filigrane de sa pièce, Nikolais a en effet décliné la citation

²⁶⁴ Voir image hors-texte n° III.

d'un certain nombre de signes pouvant se rapporter à des figures du tarot, notamment à l'arcane XII, celle du Pendu. Cette figure, « une des plus riches du paquet, qui a captivé sans surprise l'imagination de peintres et poètes du vingtième siècle²⁶⁵ », présente un certain nombre d'éléments communs qu'on retrouve sur scène : l'encadrement par des arbres-colonnes (lumineux dans *Totem*, ils rappellent, nous l'avons dit, la forme de lances de tournois de chevalerie), la corde de pendaison (déjà évoquée pour la séquence d'ouverture de *Totem*), le portique sur lequel est accroché le personnage (qu'on retrouve dans « Reliquaire » avec la bête tenue en laisse et arrivant pendue à sa barre), les deux yeux grands ouverts du Pendu et la symbolique du triangle (se retrouvant dans « Totem des ombres » avec les cinq duos formant cinq yeux géants évoqués plus haut et le triangle, inversé pointe en bas dans l'arcane, ici étroit et effilé dans sa quintuple présence en fond de scène). Le Pendu « marque une étape décisive sur le chemin de la réalisation de soi ou du Grand Œuvre dont le tarot semble indiquer qu'il repose sur la notion de sacrifice révélée par le Pendu (...). Le Pendu représente donc : libération de l'âme et du corps, vie spirituelle, sacrifice ou épreuve, Destin, faiblesse, abandon (...). Il n'appartient plus à la Terre, son corps est spiritualisé, divinisé, il est devenu semblable aux esprits et aux fantômes qui habitent l'air²⁶⁶ ». Voilà un programme qui se vérifie dans *Totem*, les costumes, les lumières, la musique, la chorégraphie se combinant pour mettre en scène diverses cérémonies énigmatiques qui interrogent notre relation à l'invisible.

Notons aussi que quatre ans plus tard, Nikolais fera apparaître du haut des cintres et la tête en bas le personnage de l'homme (dansé par Murray Louis) de *Sanctum*, lorsqu'au début de la pièce, il descend sur scène et dans le monde : autre référence au tarot ?

Avec *Totem*, comme affirmé dans la présentation, Nikolais signe donc sa maîtrise dans la combinaison des formes, des mouvements, des lumières et des sons. Plus de quinze ans

²⁶⁵ Fred Gettings, *The Book of Tarot*, Hamlyn, Londres, New York, Sydney, Toronto, 1973, p.69.

²⁶⁶ Marcel Picard, *Tarots – Pratiques et interprétations*, 1987, rééd. Dervy 2011, p.142.

après, il citait volontiers cette pièce, la définissant comme « série de rituels et de rites avec l'idée du primitivisme, mais aussi celles de sorcellerie ancestrale et de mysticisme²⁶⁷ ». Rajoutons qu'il y mit en œuvre ses découvertes techniques, qu'elles soient lumineuses, plastiques, scénographiques et chorégraphiques. La critique ne s'y trompa pas, saluant la pièce comme une « liste exemplaire de toutes les découvertes de Nikolais », faisant se succéder « un sortilège après l'autre, tantôt incantation, tantôt résultat du sortilège » et ne convoquant « pas de sentiment religieux (primitif ou autre) pour contraster au profane²⁶⁸ ».

Comme pour plusieurs de ses œuvres, Nikolais revint sur *Totem* pour en donner une version retravaillée et raccourcie, montrant qu'elle lui tenait à cœur et qu'il souhaitait l'actualiser : ce fut *Liturgies* en 1983. Sur les six sections, si d'importants changements de musique et de scénographie eurent lieu²⁶⁹, seule la section intitulée « Effigy » était nouvelle, mettant en scène deux hommes quasi nus, l'un au sol faisant tourner tel un chamane un mât métallique en haut duquel est perché son partenaire, présenté ici comme une figure envoûtée, tantôt abandonnée tête en bas (rappelant le Pendu du tarot), tantôt agissante. Une double lecture est proposée, car le dispositif peut être aussi vu comme un agrès de gymnastique. L'effet est troublant, et le danseur au sol semble manipuler son partenaire, comme un marionnettiste à l'envers.

Avec *Totem*, Nikolais parvient à l'orée des années 1960 à s'affirmer sur la scène théâtrale américaine comme créateur atypique. Maîtrisant les composantes du spectacle, il est

²⁶⁷ Alwin Nikolais interviewé dans « Nikolais shines at the Beacon », *op.cit.*

²⁶⁸ Phyllis W. Manchester, « Totem », *Dance Observer*, mars 1960. Deux ans plus tard, dans ce même journal, Walter Sorell (critique qui dix ans plus tard publiera et traduira le *Mary Wigman Book*) dira que, dans une version retravaillée, plus fluide et avec plus d'impact dans chaque scène, « *Totem* est la visualisation de l'extase d'un esprit imaginaire » (mars 1962).

²⁶⁹ Le trio « Carillon » en particulier, sous le nouveau titre de « Ritual », se verra métamorphosé avec une musique électronique plus mélodique et des costumes miroirs réfléchissant de toutes parts les couleurs des projecteurs, transmettant une vision plus métallique et industrielle. La bête malfaisante de « Reliquary », d'un monstre tenant de la gorgone (1960) à une présence tenant plus du carnaval variant selon les versions (perruquée ou précieuse avec masque doré, 1983), sera encore modifiée dans les années 1990 en proposant un personnage simiesque. La critique Doris Hering de *Dance Magazine*, en mars 1960, en parle comme une « figure arlequine féroce et acrobatique avec une tête au regard mauvais de mort ».

à la fois chorégraphe, compositeur, éclairagiste, décorateur, costumier et entend renouveler la danse moderne dont il est issu par le recours à l'abstraction²⁷⁰. Son intérêt fort pour le primitivisme se combine, on l'a vu, avec une mise en œuvre de son savoir-faire technique en prise avec les innovations technologiques les plus sophistiquées de son temps. Avec ce paradoxe, il met en scène des rituels qui intriguent et fascinent son public. Cachant les identités de ses danseurs derrière des masques, des costumes insolites et jouant avec les ombres, la pièce prétend à l'universalité. Si Nikolais reçut de la critique le surnom de « magicien de la danse²⁷¹ », c'est aussi parce que lui-même revendiquait cette appellation. Ne disait-il pas en 1965, parlant des arts qu'il affectionnait, aimer « mélanger ses enchantements (*magics*)²⁷² » ? Il faut voir là un lien avec Laban, qui, à Ascona²⁷³, insistait de son côté sur la magie de la danse, sur la nécessité pour les danseurs de devenir des « magiciens » : nous avons vu que Nikolais était un héritier américain de l'*Ausdrückstanz* allemande par sa filiation à Wigman et Laban, tout en créant des « créatures » ressemblant aux « figures d'art » d'Oskar Schlemmer. Nous mettrons plus loin ce dernier en parallèle avec Nikolais.

Pour conclure, il semble bien que Nikolais ait été pendant toute sa carrière partisan du primitivisme en danse, se servant abondamment de ce registre. L'enjeu, semble-t-il, est pour lui de toujours rappeler en filigrane au public que le danseur sur scène résonne non avec l'homme de la rue du vingtième siècle, mais plutôt avec un ascendant lointain, ancêtre potentiel de chaque spectateur. Se frottant à ce style emprunté à la peinture pendant ses études de danseur, il s'en est emparé, rejeta toute référence à la psychanalyse et en nourrit sa vision,

²⁷⁰ La même année que *Totem*, Nikolais sort un disque 33 tours intitulé « Choreosonics music of the new dance theatre of Alwin Nikolais ». Il y est mentionné : « C'est un théâtre de l'essence, de la métaphore et des commencements, satirique, effrayant, drôle, héroïque, délicat et mystérieux. Un nouveau théâtre abstrait de perception audio-visuelle, avec le corps humain du danseur comme antenne et instrument des chants et des mouvements de la nature » (commentaire de R.D. Darrell).

²⁷¹ Le critique Don McDonagh, dans son ouvrage *The Rise and Fall and Rise of modern dance* (1970), intitule son chapitre sur Nikolais *Wizard of Oz* (Magicien d'Oz). Voir aussi *infra*, dans notre deuxième partie « Illusion », le lien de Nikolais avec le théâtre du merveilleux.

²⁷² Alwin Nikolais, *No man from Mars*, *op.cit.*, p.63.

²⁷³ Voir en annexe « Monte Verità ».

créant des rituels qui participent de son théâtre abstrait tout en le positionnant comme Laban et Wigman en tant que « magicien » de la danse moderne.

Les formes qu'inventa Nikolais pour son projet s'adossaient à une technologie qu'il maîtrisait et fit évoluer, qui étonna son public et qui inscrivit sa démarche dans une dimension résolument contemporaine. La compagnie de ses danseurs, remarquablement entraînée, ne fut pas pour rien dans ce succès. Nikolais resta fidèle toute sa carrière à cette cohabitation de l'abstraction et du primitivisme, comme si l'une devait valider l'autre. De façon presque naïve, il regrette en effet que la formation du danseur lui fasse éliminer « cette sorte de chose initiale et primitive, comme (par exemple) la joie de voir soudain un bras bouger merveilleusement (...). Des choses merveilleuses apparaissent lorsqu'un danseur débutant fait son premier geste²⁷⁴ ». Il ne dédaignait pas de se servir du masque ou de références plus ou moins directes au théâtre de marionnettes. Nikolais conserva ce lien avec ce qu'il appelait sa face « mystique », mais montrait par là pour son époque une position devenue classique et quelque peu datée.

IV. Nikolais et Oskar Schlemmer

Tentons de cerner une ambiguïté, celle qui apparaît lorsqu'on lit, dans différents ouvrages et articles – notamment dans le *Dictionnaire de la danse*, des propos faisant de Nikolais un « héritier » d'Oskar Schlemmer. Nikolais aurait-il donc été influencé ? On a même lu dans le journal français *Le Monde* les mots « imprégné » et « pétri²⁷⁵ ». Qu'en est-il ? Ces affirmations s'appuient d'abord sur la simple chronologie : Nikolais commence en effet son exploration de l'abstraction au Playhouse en 1948, soit cinq ans après la mort de

²⁷⁴ Alwin Nikolais, « Modern dance today : concerns. A keynote address », discours-programme pour le Council of dance administration, Monticello (Illinois), 24 juin 1985, p.5. Il poursuit : « Il bouge de façon fantastique et fait écho quelque part dans les profondeurs de nos gênes, nous racontant des choses sur nous-mêmes que nous ignorions. Ou, si nous soupçonnions les connaître, elles ne sont jamais arrivées à émerger de notre cerveau ».

²⁷⁵ Dominique Frétard, « Sculptures de lumières », *Le Monde*, 9 mai 1992.

Schlemmer. Puis vient surtout la mise en parallèle de ce qui accroche immédiatement le regard, à savoir chez les deux hommes une esthétique scénique brillante et colorée, utilisant de façon très originale divers costumes, masques et accessoires étranges dans une mise en scène dépouillée évoquant un rituel abstrait. L'œuvre des deux hommes peut en effet se révéler un piège séduisant, que Claudia Gitelman nomme l'aspect *eye candy* – tape-à-l'œil. En témoigne aisément la comparaison de deux photographies : celle, promotionnelle du *Ballet Triadique* prise en 1926, lorsque l'œuvre fut reprise à Berlin au théâtre Metropol en version raccourcie, et la curieuse « réunion de famille » *Nikolais Suite*, posthume à Nikolais²⁷⁶.

Nombre de spécialistes de danse contemporaine ne mentionnent pourtant jamais une quelconque filiation entre Schlemmer et Nikolais : ni la critique américaine Marcia Siegel (qui a suivi de près le parcours et les créations de Nikolais), ni en France Jacques Baril ou plus récemment, Laurence Louppe, Marcelle Michel ou Isabelle Ginot... Nikolais lui-même, souvent interrogé sur cette prétendue influence, se montrait catégoriquement négatif. En 1986, il affirmait : « Je n'ai pas de relations directes avec le Bauhaus et Schlemmer. Je ne savais pas à l'époque qui était Schlemmer et ne connaissais pas grand-chose du Bauhaus. Tout ce que j'ai fait, je l'ai fait au travers de mes propres découvertes. Si par exemple, j'ai créé des objets à l'apparence étrange, c'était pour des raisons très différentes²⁷⁷ ». Trois ans plus tard, il ajoutait : « S'il y a des analogies, il n'y a pas eu d'influence. Ma philosophie de la danse d'ailleurs est toute autre. Pour moi, la danse est l'art du mouvement et tout est dans le mouvement²⁷⁸ ». Et trente ans plus tôt, interviewé dans *Dance and dancers*, il avait déjà précisé :

²⁷⁶ Voir image hors-texte n° IV. Si les douze « figures » du ballet de Schlemmer sont bien présentes dans la photo en noir et blanc, on reconnaît dans la deuxième des danseurs et costumes issus de diverses créations, telles *Noumenon*, *Tensile Involvement*, *Kaleidoscope*, *Imago* et *Vaudeville of the Elements*, caractéristiques de l'époque du Playhouse. Ces photos n'ont évidemment ni la qualité ni l'authenticité du travail d'un Lux Feininger au Bauhaus ou d'un Tom Caravaglia à New York ; elles témoignent surtout de la possible « récupération » de ces formes ici banalisées pour un but promotionnel.

²⁷⁷ Nikolais interviewé par Alain Foix dans le « Programme de la deuxième biennale internationale de la danse de Lyon », 1986, p.41.

²⁷⁸ Interview d'Alwin Nikolais par Raphaël de Gubernatis, *Danser*, juin 1989.

« On me pose souvent des questions sur Schlemmer, sur le Bauhaus, mais je ne savais rien d'eux, c'est venu bien plus tard, et aujourd'hui encore je n'en sais pas assez pour définir quelle était leur philosophie. Il y a je pense une philosophie derrière ce que je fais, balisant mon chemin, et je vais tâcher de l'expliquer. (...) Je sens que l'homme est l'un des mécanismes infinis de la chose universelle, d'où dans mon travail la tendance tantôt de le mettre en avant, tantôt de faire de lui une partie de l'environnement²⁷⁹ ».

Cette réponse est certes rapide, mais on y retrouve un des termes chers à Schlemmer : « mécanique ». Nikolais encore, dans *Nik, a documentary* : « L'homme est un simple voyageur dans le mécanisme total de l'univers plutôt que le dieu de qui découle toute chose. Cette idée est à la fois humiliante et exaltante. L'homme perd sa domination, mais à la place devient apparenté à l'univers²⁸⁰ ».

Il faut replacer cette opinion d'inspiration quasi cosmique dans un contexte où les voyages intercontinentaux, voire spatiaux (premiers pas de l'homme sur la lune en 1969), sont devenus courants, avec en toile de fond les tensions internationales de la deuxième moitié du vingtième siècle et le désenchantement post-colonialiste, qui va ébranler l'ethnocentrisme occidental. De nouvelles théories²⁸¹ colorent les propos de Nikolais, étrangères à celles qui fondaient le Bauhaus, basées on le sait sur l'union des arts au profit du plus grand nombre et la réconciliation de l'homme et de la technologie moderne²⁸².

²⁷⁹ Interview « An act of magic: Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*, pp.25-26.

²⁸⁰ « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.11.

²⁸¹ Il s'agit de celles de Darwin (milieu du dix-neuvième siècle), de Freud et d'Einstein (début du vingtième siècle) : « Voyez-vous, nous avons été terriblement ébranlés d'abord par l'idée d'évolution, qui a d'emblée éloigné l'homme de lui-même, l'envoyant promener dans tous les sens et en faisant un descendant du singe. Ce fut un choc épouvantable. Puis bien sûr vint Freud, et tous nos mauvais penchants furent mis en pleine lumière : cela aussi fut un choc terrible. Ensuite vint l'idée de relativité et de fission nucléaire. Je ne pense pas que nous ayons encore dépassé tous ces traumatismes » (Alwin Nikolais, « An act of magic : Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*).

²⁸² Retenons-en deux, symboliques : la lampe Wagenfeld et le *Modulateur espace-lumière* de Moholy-Nagy (1930). Les œuvres de Schlemmer n'eurent pas une diffusion suffisante en Europe, l'engouement pour la danse d'expression dans son pays ne joua pas en faveur de ses expérimentations et son travail n'eut que peu de résonance aux Etats-Unis, où il n'émigra pas.

En traduction anglaise, le livre *Théâtre au Bauhaus*, regroupant les écrits de Schlemmer, ne fut publié qu'en 1961²⁸³, les lettres et extraits du journal de Schlemmer qu'en 1972, et les reconstitutions des danses du Bauhaus ne furent, sauf erreur, pas présentées à New York avant 1982 par Debra Mc Call²⁸⁴. Nikolais les avait-il vues en Europe à leur reconstruction dans les années soixante-dix ? Sans doute pas.

C'est le théoricien de la danse moderne américain John Martin, qui, sauf erreur, établit le premier en 1963 le parallèle qui nous intéresse. Dans son livre *John Martin's Book of the Dance*, il écrit :

« En scène, les danseurs de Nikolais sont presque totalement dépersonnalisés et participent à ses compositions si entièrement, faisant un avec l'exubérance du décor scénique et des accessoires qui sont une partie intégrante de son invention, qu'on ne peut les en dissocier. Ce n'est pas parce qu'ils sont incapables de bouger, ils sont au contraire admirablement entraînés, faisant preuve d'une grande concentration, et leurs corps leur obéissent superbement. Comparé à ce qu'on trouve dans les conceptions scéniques de Nikolais, c'est bien plus dans ses cours donnés au Playhouse que l'on voit ce que généralement on pense être de la danse. Le précédent le plus proche fut peut-être, pour son usage des danseurs, le *Ballet Triadique*, créé sous l'influence du Bauhaus (*sic*) entre les deux guerres, où le danseur servait principalement de moteur à l'intérieur d'une figure mécanique, pour la déplacer sur l'espace de la scène avec l'effet recherché²⁸⁵ ».

John Martin emploie les termes « *totalelement dépersonnalisés* » et « *figure mécanique* » : nous voici face à l'un des domaines où, ironiquement, les deux hommes furent malgré eux logés à la même enseigne. En effet, les critiques ne comprirent pas dans un premier temps les innovations des deux hommes, criant à la mécanisation ou la robotisation chez l'un, à la déshumanisation ou la dépersonnalisation chez l'autre. Un critique des années

²⁸³ *The Theater of the Bauhaus*, édité et introduit par Walter Gropius, trad. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, Middletown, 1961.

²⁸⁴ Voir la contribution de Mark Franko « Peut-on habiter une danse ? », *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, *op.cit.*, pp.119-129.

²⁸⁵ John Martin, *John Martin's Book of the Dance*, Tudor Publishing Company, New York, 1963, p.174.

1950 avait ironisé : « Chez Nikolais, les danseurs accessoirisent et les accessoires dansent²⁸⁶ ! ». Savait-il que déjà en 1929, Schlemmer disait que le danseur revêt moins les costumes que les costumes ne le revêtent ? Les critiques américains se montreront moins superficiels au fil des créations. Une des plus avisées fut Marcia Siegel avec en particulier le numéro spécial de *Dance Perspectives* (1971) où Nikolais se présente à son public en toute liberté, dans son parcours, sa philosophie, ses soucis, ses rêves. Deborah Jowitt, dans son livre *Time and the Dancing Image* (1988), au chapitre « La séduction de la métamorphose », juxtapose l'un derrière l'autre les deux hommes ; ils sont précédés par Loïe Fuller et suivis par Pilobolus et les Mummenschanz. Elle souligne les ressemblances entre *Structures* de Nikolais en 1970 et la *Danse des Couliisses* de Schlemmer en 1926, mais insiste avec justesse sur le fait essentiel que « contrairement à Schlemmer, Nikolais se sert d'un vocabulaire de mouvement complexe²⁸⁷ ».

Susan Buirge, essentielle dans la diffusion et la compréhension de l'enseignement de Nikolais en France, affirmait en 1999 : « Malgré les ressemblances, les démarches des deux artistes, sont fondamentalement dissemblables, ne serait-ce que parce que Nikolais mettait en scène des danseurs dans un travail très physique quand Schlemmer utilisait des figurants²⁸⁸ ». Karl Toepfer va dans le même sens, soulignant que les interprètes de Schlemmer n'étaient pas véritablement des danseurs, qu'il n'y avait pas de technique²⁸⁹. Ce n'était pas l'avis du

²⁸⁶ George Beiswanger, « New London, residues and reflections », *Dance Observer*, janvier 1956, p.6.

²⁸⁷ Deborah Jowitt, *Time and the dancing image*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988, p.354.

²⁸⁸ Susan Buirge citée par Raphaël de Gubernatis dans « Nikolais et Schlemmer : ils ont révolutionné la danse », *Le Nouvel Observateur* n°1807, 24 juin 1999.

²⁸⁹ « Bien qu'ayant été préoccupé de la danse tout au long de sa vie, Schlemmer ne maintint qu'un contact marginal avec l'actualité chorégraphique se déroulant à l'extérieur du Bauhaus, et sa pensée sur le mouvement corporel n'était ni précise, ni profonde, ni même innovante. Il assumait que l'intérêt dans le mouvement corporel dépendait presque entièrement du contexte visuel et de la scénographie » (Karl Toepfer, « The Bauhaus Experiments », dans *Empire of ecstasy – Nudity and movement in German body culture 1910-1935*, University of California Press, 1997 p.139). Il va plus loin en affirmant que le Bauhaus présentait en général « une anxiété profonde envers le corps et la dynamique irrationnelle et émotionnelle qui en émanait, venant de son tréfonds. L'abstraction au Bauhaus transcendait le corps plutôt que de le révéler et d'en rendre possible une plus grande perception » (*Ibid*, p.143). Pour étayer son propos, il oppose Schlemmer à Dalcroze et les efforts de ce dernier pour atteindre (à Hellerau avant 1914) une « identité nue, dépourvue de costume et visant une humanité moderne » (*ibid*, p.142).

chorégraphe, qui, en 1928, constatait : « C'est vrai qu'il n'est pas facile de danser dans ces costumes ; je crois que cela exige une grande part de discipline corporelle afin de fondre en une unité le corps et le costume. Je veux dire que la meilleure danseuse, le meilleur danseur fait tout juste l'affaire²⁹⁰ ». Travail physique, technique, discipline corporelle : les trois interlocuteurs parlent-ils de la même chose ?

Il existe des points communs entre Alwin Nikolais et Oskar Schlemmer, mais il importe de nuancer, d'explicitier ce qu'on a devant les yeux et surtout de replacer les œuvres et la pensée qui leur a donné naissance dans le contexte de leurs époques respectives. Ruth Grauert, collaboratrice de Nikolais des tout débuts, entreprit en 2000 dans un article²⁹¹ de cerner la question, voyant un parallèle indéniable entre les deux hommes, mais excluant d'emblée la possibilité que le chorégraphe américain soit un produit du Bauhaus. Rappelant qu'il avait grandi à Hartford, ville du Connecticut très à la page en matière d'avant-garde dans les années 1930, elle donne son sentiment : « Bien sûr que Nik avait entendu parler du Bauhaus ». S'appuyant sur un catalogue de citations de Schlemmer, elle établit ensuite des correspondances claires tant au niveau de l'usage fait de l'espace (dimensions, ligne, plan et volume, création d'un espace imaginaire), de l'accent mis sur l'organicité et sur la métamorphose de la figure placée sur scène que de l'anonymat résultant des masques et du maquillage, du rapport à la gravité (intérêt des dispositifs permettant d'y échapper) et de la transformation du spectateur, rappelant au passage les critiques qui « regardent le travail avec leur cerveau plutôt qu'avec leurs sens ». Elle repère un terrain commun quant à l'appellation par les deux hommes de leur théâtre, fait de couleur, de lumière, de mouvement, d'espace et de formes (personnes et objets), à leur intention similaire de ne pas se contenter de l'éclairage traditionnel du théâtre et surtout au projet de Schlemmer de « confier au futur acteur la

²⁹⁰ Oskar Schlemmer, « Nouvelles Figures de la scène », 1928, *Théâtre et abstraction*, op.cit., p.77.

²⁹¹ Ruth Grauert, « Nikolais and the Bauhaus », *Journal of Art and Idea*, www.bernstowjournal.org, 2000. Elle se base sur l'ouvrage *The Theater of the Bauhaus* (Walter Gropius, Arthur Wensinger, dir. John Hopkins University Press, 1996) regroupant les essais de Schlemmer, Moholy-Nagy et Molnàr, parus en 1925.

découverte et l'activation de ce qui est commun à tous les hommes ». Elle voit en particulier dans l'aventure de la direction par Nikolais du C.N.D.C. d'Angers (à laquelle elle a participé) une confirmation que « l'expression directe du mouvement (danse) transcende les constructions culturelles telles que pays d'origine, langue, gestuelle formalisée et goûts appris²⁹² ».

Prolongeons cette comparaison en nous intéressant aux costumes, masques et accessoires : sont-ils présents sur scène dans le même but chez les deux créateurs ? Assurément, car ils permettent une transformation physique et psychique du danseur. Nikolais s'en servit très souvent, dès la fin des années 1940 dans ses premiers spectacles pour enfants (notamment *Le Quadrille des homards*) où chaque membre de sa compagnie pouvait devenir animal, poisson, vent, porcelaine de Saxe, cheval de bois, Egyptien ou Amérindien. Puis il complexifia ces nouvelles entités dans une variété étonnante de propositions, magnifiées par ses lumières. Il importe de comprendre que les costumes créés par Nikolais pour ses danses, au-delà de leurs couleurs et aspect sculptural qui peuvent évoquer Schlemmer, en diffèrent fondamentalement par leurs matières fines et souples et par leur capacité à se transformer. Si Nikolais peut faire penser à l'âge baroque par sa polyvalence, il n'invente pas de corps-sculptures : le sac élastique de *Noumenon* est une « non-chose », de nature quasi métaphysique, qui échappe à toute stéréométrie. Mais les « figures » ou « créatures » ainsi créées chez l'un comme chez l'autre sont-elles comparables ? On connaît l'intérêt que Schlemmer portait à la marionnette²⁹³, ses références aux textes de Kleist, Hoffman, Craig... En 1927, il explique :

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Posons la question de la relation qu'entretiennent les « créatures » de Nikolais avec les marionnettes. On sait qu'il fut deux ans durant responsable d'un théâtre de marionnettes dans son Connecticut natal et ce thème du pantin revient souvent dans son œuvre (on le vérifie en particulier dans *Allegory, Totem, Guignol, Gallery, Schéma* et *Mechanical Organ*). Si les fils élastiques de *Tensile Involvement* modèlent l'espace, ils évoquent aussi par moments une manipulation, l'effroi et l'humour alternant ici avec le mécanique et nous interpellant tout en nous divertissant. Nikolais nous emporte par son imagination féconde, mais remet souvent en question de façon grinçante la place de l'homme dans son milieu et ses comportements. Et s'il utilise souvent l'image du pantin, influencé sans doute indirectement en cela par Craig et le Dadaïsme, il s'appuie toujours et avant tout sur le

« Il reste cependant un moyen terme entre la marionnette totalement « in »humaine et la forme humaine naturelle. Il faut comprendre ici tout ce qui a été conçu avec des masques et des costumes plus ou moins rigides (...). C'est dans le jeu qui, jusqu'à présent, a eu le moins partie liée au dramatique, à la parole ou au chant, à savoir dans la pantomime et le ballet abstrait, que l'on a fait le plus. C'est là qu'il est possible, en faisant de l'homme le porteur de costumes construits, de réaliser des configurations imaginaires sans contraintes, sur des variations sans limites²⁹⁴ ».

Nikolais, partisan lui aussi de ce « moyen terme » qu'il a exploré, certainement influencé, comme on l'a vu plus haut par son expérience de directeur de théâtre de marionnettes, précise en 1971 que son objectif était plus ambitieux :

« Mon concept de théâtre total apparut de manière consciente vers 1950, mais je suis sûr que les graines en avaient été plantées bien plus tôt. Au début vint l'expansion. Je me servis de masques et d'accessoires – les masques pour que le danseur devienne quelque chose d'autre ; et les accessoires pour pousser sa taille physique plus loin dans l'espace. Ces derniers n'étaient pas des instruments destinés à être utilisés comme des pelles ou des épées, mais prolongeaient plutôt les os et la chair. Je commençai à voir le potentiel de cette nouvelle créature et en 1953 créai un spectacle intitulé *Masques, Accessoires et Mobiles*²⁹⁵ ».

Ce « quelque chose d'autre » fait immédiatement penser à la *Kunstfigur* de Schlemmer. Si les deux trajectoires de ces artistes se déroulent dans des époques et des espaces bien différents, on constate qu'ils partagent un territoire commun, celui de

danseur, en humaniste convaincu. Il serait donc hasardeux d'en conclure, comme l'affirme la journaliste Lucile Rossel en 1978, que Nikolais était autant un « démiurge platonicien » qu'un « organisateur du monde des créatures sensibles », cachés derrière ses effets, aussi fascinants soient-ils (« Nikolais omniprésent », *Les Saisons de la Danse*, octobre 1978).

²⁹⁴ Oskar Schlemmer, « Ballet mécanique », 1927, *Théâtre et abstraction, op.cit.*, p.67. Il poursuit : « On peut tout aussi bien en faire le porteur de figures *planes*, qui se déplacent sur scène comme des tranches, faisant relief, ou bien, en l'enveloppant par des *moyens plastiques tridimensionnels*, en faire le porteur de configurations plastiques ». Les italiques sont du traducteur.

²⁹⁵ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.11.

l'abstraction, avec un objectif similaire : transformer la figure de l'homme : « Dans la danse, nous dit Nikolais, la figure de l'homme peut transcender sa dimension humaine et, comme en musique, devenir n'importe quoi. Le danseur peut être abstrait ou concret (...). Il peut être un son ou une couleur (...). Au cours de l'acte de transcendance, le danseur se sert de l'atout le plus puissant et le plus précieux de l'homme, à savoir son pouvoir de transformation²⁹⁶ ». Mais que ce soit dans l'esthétique de Schlemmer²⁹⁷ ou dans le « danse-théâtre » d'Alwin Nikolais, l'homme ne disparaît pas dans cet espace scénique nouveau, il reste central. Nos deux créateurs, issus d'une jeunesse non dansante, cherchent donc à créer une nouvelle « figure » : « L'important avant tout (pour Schlemmer), c'est de re-crée un corps non déterminé. De réinventer l'homme à l'image de son propre double : la *Kunstfigur* (figure d'art)²⁹⁸ », nous rappelle Laurence Louppe, définissant ici cette notion. Nikolais, dans les premières années du Playhouse, cherche également un nouveau corps. Il se sert, on l'a vu, du mot « créature²⁹⁹ », terme qu'on ne rencontre guère dans ses écrits, mais qui apparaît cependant assez tôt, en 1958 (nous citons *in extenso* pour replacer ce terme dans le cheminement de pensée de Nikolais) :

²⁹⁶ Alwin Nikolais, texte frontispice du volume II du *Geste unique* (s.d.).

²⁹⁷ Comme le rappelle Didier Plassard : « L'événement (dramatique) que nous raconte chacune des figures d'art en le fixant en une image (...) n'est autre que celui de l'apparition de la forme humaine : toujours au seuil de son engloutissement dans le jeu des lignes et des formes plastiques, le corps rejoue l'instant de son émergence » (« Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art, op.cit.*, pp.65-66).

²⁹⁸ Laurence Louppe, « Les danses du Bauhaus, une généalogie de la modernité », *op.cit.*, p.182.

²⁹⁹ Créature : l'usage courant de ce mot envisage un double sens : d'abord un sens positif quand l'être humain est vu par rapport à Dieu (chose produite, causée, appelée à l'existence par son Créateur), mais aussi un sens péjoratif (une « misérable créature ») affectant la créature du fait même qu'elle est « créature », avec le fait qu'elle n'est *que* créée, que créature et proprement rien par elle-même, infirme, dépendante et sans valeur, digne de pitié et même méprisable. Nous nous appuyons ici sur l'ouvrage de Rudolf Otto, *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, 1926 (trad. J. Gouillard, Payot 1951), chapitre VIII « Créature et Maya » (pp.95-106). Ce théologien allemand propose dans son livre un parallèle entre les mystiques Çankara (vers 800 après J.-C.) et Maître Eckart (1260-1327). Notons que seule une critique, Marcia Siegel, se servit aux Etats-Unis du terme pour commenter Nikolais. On peut dire sans crainte de se tromper qu'elle incarne celle qui non seulement soutint le plus le chorégraphe (elle réalisa avec lui le numéro spécial de *Dance Perspectives* « Nik, a documentary » en 1971), mais comprit de façon profonde sa démarche : « (Nikolais) voit l'homme non comme figure héroïque luttant pour prendre conscience de quelque vérité personnelle, mais comme créature existant en tant que partie seulement d'un environnement non moins complexe que lui-même » (« The Theater of Vision », dans *At the Vanishing Point, op.cit.*, p.214).

« Le danseur doit tout d'abord se rappeler de l'Homme en lui. C'est là que le psychisme en plénitude exige que le corps soutienne la nature primale de l'Homme, dans son être spécifique. Ce « soi » spécifique n'est pas le « soi » d'un personnage superficiel, mais plutôt la nature de base de l'individu, physique et spirituelle, à l'état pur. Il n'y a pas ici de relation avec l'attitude qu'on voit habituellement dans la danse du héros se rengorgeant comme un pigeon, qu'elle soit réfléchie ou empruntée. C'est la qualité positive et héroïque innée en chacun de nous, la substance de la vie elle-même, rendue exemplaire par la participation totale dans le fait d'exister. C'est la créature à travers laquelle parle le danseur, celle qui l'apparente à la substance de l'art³⁰⁰ ».

Cette profession de foi convoque de nombreuses notions, allant du « primitivisme », déjà commenté, à la consonance, que nous aborderons plus loin, en passant par une exigence de spiritualité, d'authenticité et de profondeur qui voit s'affirmer un vitalisme fondamental. Tout Nikolais est là, et cette « qualité positive et héroïque en chacun de nous » rayonne comme une facette supplémentaire du geste unique. L'enjeu pour l'homme est ici une véritable métamorphose, de manière à trouver une nouvelle identité qui le relie de façon plus directe à la source de l'art.

Mais pour permettre cette transformation s'appuyant sur une expansion dans l'espace³⁰¹, un outil totalement original à Nikolais va naître, le décentrement, que nous analyserons plus loin. En 1981, il rappelait : « Si mon art était celui du mouvement, il était essentiel que je le fonde sur un choix infini de polarités variables, que je nie la définition contraignante, appauvrissante, par laquelle la société oppose l'homme à la femme, le yin au yang, et que je refuse toutes les gestuelles simplistes qui en découlent. Il semblait que la nouvelle liberté de l'homme dépendait de sa capacité à se libérer de la centralisation et à faire

³⁰⁰ Alwin Nikolais, « The New Dimension of dance », *op.cit.*, p.46.

³⁰¹ « L'espace n'est plus un trou dans lequel on donne un coup de pied ou où l'on tourne comme une toupie, disait Nikolais, il devient un partenaire architectural et fluide » (*Le Geste unique, op.cit.*, chapitre IX « Le décentrement », p.59).

le choix de la multipolarité³⁰² ». Et il ajoute dans *Le Geste unique* : « Ayant rendu sa personnalité et son ego transparents, le danseur peut s'immerger dans l'environnement auquel il appartient³⁰³ ». Nous verrons plus loin que les conditions nécessaires pour obtenir cette « transparence » est l'évacuation de l'émotion et l'apprentissage du *motion*. Nikolais, dans cette nouvelle liberté annoncée, rejoint ici les « configurations imaginaires sans contraintes, aux variations sans limites » annoncées par Schlemmer. Seul le corps dansant, contrastant avec l'acteur au Bauhaus, fera que les résultats seront différents (notamment quand le corps se dispense de recourir à des masques ou des accessoires).

Car Nikolais, comme Schlemmer, enseignait, et dans les deux cas, le processus éducatif se détache si l'on étudie le contexte préexistant : pensée liée à l'architecture, recherches plastiques, productions théâtrales et artistes spécifiques pour Schlemmer, danse moderne, styles et techniques, courants identifiés de grands maîtres pour Nikolais : « Le cursus de Schlemmer au Bauhaus fleurit au sein d'un milieu expérimental de type « laboratoire » où l'on présumait que les éléments abstraits et formels du spectacle théâtral étaient porteurs d'une puissance indépendante d'un quelconque contexte littéraire ou historique, ce qui permit son investigation systématique³⁰⁴ » analyse l'universitaire américain Karl Toepfer.

On peut ici établir un parallèle, car de façon similaire, dans le New York de l'après-guerre, avec son petit groupe d'étudiants et de danseurs, Nikolais se coupa du contexte américain de son époque pour travailler de façon indépendante au Henry Street Playhouse. Schlemmer et son groupe brillant d'étudiants et de collaborateurs s'étaient livrés « à toutes sortes d'expériences pour isoler la puissance signifiante de procédés théâtraux spécifiques comme le costume, le geste, le masque, le mouvement choral, les ombres, les projections, les

³⁰² Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.167. On pourrait faire ici un parallèle avec la notion de « neutre » proposée par Barthes, visant à déjouer le conflit.

³⁰³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre IX « Le décentrement », p.59.

³⁰⁴ Karl Toepfer, « The Bauhaus Experiments », *op.cit.*, p.144.

marionnettes, les lumières, les accessoires, les rampes³⁰⁵ ». De même, Nikolais explora les possibilités du tissu, des couleurs, des costumes, des accessoires, de la musique concrète et de la lumière et « ne chercha pas un contexte (comme un texte littéraire) qui justifierait ce mode de spectacle, mais construisit plutôt un contexte autour d'un procédé particulier ou d'un élément digne d'intérêt³⁰⁶ ».

Attardons-nous un court instant sur les masques : l'ancien Bauhäusler Albert Flocon, décrit les masques de Schlemmer comme « argentés, ovoïdes, aux yeux, nez et bouches peintes, au crâne ras comme celui de Schlemmer, anti-pathétiques, avec même une pincée de grotesque ». Ceux de Nikolais sont d'une autre nature et créent diverses « créatures »³⁰⁷, puisqu'ils vont du visage maquillé - bicolore, rayé ou tout blanc - aux masques en hélanca chair ou blanc, éléments esthétiques de la mise en scène : « Chaque masque devait être créé aux dimensions du visage de chaque danseur³⁰⁸ », rappelle sa régisseuse. Pour être tout à fait complet, il faudrait envisager l'étrange costume de *Noumenon* comme un « masque intégral³⁰⁹ ». Karl Toepfer esquisse l'interprétation suivante : chez Schlemmer, toute forme est masque³¹⁰.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Nikolais se servait aussi de cagoules, enveloppant la tête entière, comme dans l'étrange triple duo de *Grotto*, dans lequel la tête de quatre des six danseurs y est entièrement masquée : c'est l'une des rares pièces de Nikolais où l'on voit simultanément sur scène des formes humaines (premier duo) et leur transposition plastique (deuxième et troisième duos, enfermés dans de larges sacs) ; la chorégraphie est la même pour les trois duos et propose un va-et-vient troublant entre geste masqué et geste découvert, le premier modifiant un espace coloré immédiatement perceptible, le deuxième faisant de même, mais sans cette amplification, donc plus subtil. C'est toute une leçon sur l'espace qui est donnée ici, non sans humour et mystère. Voir image hors-texte n° V.

³⁰⁸ Ruth Grauert, « Nik's own son et lumière show », *op.cit.*

³⁰⁹ Nous parlons ici du sac enveloppant entièrement le danseur, à travers lequel la visibilité était plus que réduite. Nous donnerons plus loin dans notre troisième partie une description détaillée de cette pièce.

³¹⁰ « Schlemmer voyait la scénographie, le mouvement et le son comme des extensions du costume et de la figure humaine – c'est-à-dire qu'il voyait toutes formes comme des masques (...). Une des tendances du mysticisme teutonique consistait à se percevoir comme perpétuellement masqué, voilé, enveloppé, sans forme. Quelque soit le degré de nudité dans lequel le corps apparaissait, c'était toujours un masque, dissimulant quelque chose sans forme à l'intérieur : une émotion, une expérience du monde, un sentiment » (Karl Toepfer, « The Bauhaus Experiments », *op.cit.*, p.142-143).

Nikolais démentait l'influence de Schlemmer – bien que son concept de « gestalt » (que nous rencontrerons plus loin) ne soit pas sans rapport avec la « Gestaltung » enseignée au Bauhaus -, mais parlait parfois de Loïe Fuller. Giovanni Lista, dans son livre *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, se montre emphatique, affirmant à ce sujet :

« C'est Alwin Nikolais qui, au seuil des années 1950, a véritablement réintégré l'enseignement de Loïe Fuller dans la danse moderne. Avec lui, il n'est plus question de reprises plus ou moins adaptées ou muséales des danses fulleriennes. Il s'agit en revanche de se réapproprier les moyens exceptionnels que la créatrice de la *Danse Serpentine* donna aux chorégraphes et aux danseurs pour en faire à nouveau une œuvre révolutionnaire. Les sillages de voiles colorés, les projections de diapositives, les accessoires scénographiques, les sortilèges de la couleur et l'utilisation fantasmagorique de la lumière ont permis à Nikolais d'atteindre le théâtre total tel qu'il avait été rêvé par Loïe Fuller³¹¹ ».

Si Fuller fut une technicienne de la lumière innovante et l'entrepreneuse de spectacles que l'on sait, doublée d'une femme ambitieuse évoluant dans un milieu peu ouvert à l'émancipation féministe au début du vingtième siècle, elle travaillait, dans le contexte des music-halls, sur l'illusion et la séduction visuelle, ce qui à notre avis ne justifie pas l'appellation de « révolutionnaire ». Ses solos portaient des titres illustratifs et nous ne pensons pas qu'on puisse la considérer comme une chorégraphe engagée dans l'abstraction. Le projet de Nikolais est tout autre, cinquante ans les séparent, et cette « filiation » imaginée par Lista, avec « réintégration de l'enseignement de Fuller », est une affirmation trop rapide que les sources ne confirment pas.

Loin de voir une « filiation » entre Oskar Schlemmer et Nikolais, on constate toutefois que de nombreuses similitudes existent, même si les contextes autour des deux hommes sont bien distincts. Que ce soit le premier avec sa « figure d'art » ou le second avec sa « créature »,

³¹¹ Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Stock/Editions d'art Somogy, 1994, p.32.

le projet participe de la même ambition : par le biais du théâtre et de la scène, permettre une transformation de l'homme en le rapprochant de la source de l'art. Leur recours commun aux masques, costumes accessoires et lumières, leur démarche expérimentale, leur intérêt pour la marionnette et leur besoin de production d'écrits pour affirmer leur démarche les rapprochent. Ils vécurent cependant des destins bien différents, inhérents aux contextes politiques de leurs deux pays respectifs, mais subirent tous deux les critiques, voire parfois l'incompréhension de leurs contemporains.

V. Conclusion

L'abstraction que Nikolais met en scène participe d'une « objectivité », d'une distance posée entre l'artiste et son travail. Révélant peu de sa personne ou de son ressenti, Nikolais peut d'autant plus mettre l'accent sur le mouvement, exigeant de ses danseurs une certaine neutralité. Son théâtre n'est cependant pas exempt de contenu : il tente en effet de rechercher la source de l'art et questionne l'existence possible d'une « dimension cachée ». Si l'intérêt pour l'ésotérisme qui prévalait avant la première guerre mondiale faiblit après 1945, Nikolais, quitte à détonner dans le paysage de la seconde moitié du vingtième siècle, reste intéressé par le rituel et par une certaine dimension mystique de la danse, par la « part d'ombre du monde ». Peut-être estime-t-il, comme le suggère Baudrillard, que ce monde qui nous a été donné comme « énigmatique et inintelligible » doit être, grâce à la création artistique qui remplacerait la pensée, rendu si possible encore « plus énigmatique et plus inintelligible³¹² » ?

Une ambiguïté apparaît entre la tendance primitiviste qu'il adopte, différant de celle de Martha Graham, et l'appui qu'il prend sur les dernières trouvailles technologiques³¹³ :

³¹² Jean Baudrillard *L'Echange impossible*, Galilée, 1999, p.188. Nous rencontrerons dans notre troisième partie l'accent mis par Adorno sur l'énigme, dans notre propos sur la pièce *Noumenon*.

³¹³ Il est intéressant de voir comment Nikolais mariait constamment ces deux niveaux de lecture du monde. Dans sa conférence sur l'avant-garde donnée en 1968 au Henry Street Playhouse (enregistrement audio), il évoque la commande que lui avait passée la NASA pour une musique originale destinée à illustrer un film sur les missions spatiales « Gemini VI et Gemini VII ». Les images de la rencontre de ces deux capsules, « une fantastique

Nikolais en effet cherche l'authenticité dans le théâtre multimédia qu'il propose, ce qui sous-entend une simplicité, une lisibilité, d'où son approche très « pure » (il rappelle qu'on le surnommait « clean A » (Al le Propre)³¹⁴. Mais par ailleurs, il passait des heures à régler ses lumières sur les plateaux (ses danseurs en ont souffert) et à essayer divers effets avec des diapositives (on le voit au travail dans *Repères sur la modern dance : Alwin Nikolais*) ou des costumes. Son objectif, dans le contexte de la représentation qui nous occupe, était de trouver un moyen terme, une sorte de système intermédiaire qui résolve cette apparente contradiction. Il est en effet le produit de son époque de par son ambivalence : d'une part « son objectivité à créer un espace pour des modes alternatifs d'action et d'apparence », d'autre part, « la propension qu'il se donne à ne pas s'autoriser à montrer certaines catégories d'interaction qui autorisent une intimité entre les danseurs ou qui suggèrent un contenu narratif ». Cette ambivalence reflète en effet les années d'après-guerre, celles où la sphère de la *modern dance* cherchait à normaliser son art, mais aussi celles qui portaient toute l'anxiété culturelle entourant les questions de genre et de sexualité qui marquèrent l'époque de la guerre froide³¹⁵. Mais l'apport majeur de Nikolais, réinvestissant à son compte l'abstraction picturale, se caractérise par une « objectivité consonante³¹⁶ » très nouvelle. Comme pour Cunningham³¹⁷,

cérémonie », le frappèrent par la « qualité rituelle du processus électronique ». Ces termes témoignent bien de son approche primitiviste.

³¹⁴ A la question « J'ai entendu dire que vous avez un penchant pour les corps propres ? », il répondait : « Cette affirmation remonte à loin. Oui, on m'appelait « Al le Propre ». Je voulais que le geste soit très propre, sans qu'il soit embourbé par toute une quantité de comportements névrotiques. D'un point de vue psychologique, ce fut très intéressant, ainsi que d'un point de vue thérapeutique, pourrait-on dire. Sans nids pour s'installer, les petites névroses disparaissent » (interview par J-L. Conklin, *Salome, op.cit.*). Il précise plus loin qu'il faut « d'abord qualifier (le mouvement) de façon si précise qu'aucune place n'est laissée à une quelconque interférence ou détérioration qui pourrait faire dévier l'impulsion initiale à bouger et son résultat dans les mouvements proprement dits ».

³¹⁵ Nous nous référons ici à Rebekah Kowal et à son intéressante contribution « Being motion » dans *The Returns of Alwin Nikolais, op.cit.*, p.97. Nous en avons extrait les deux termes de l'ambivalence.

³¹⁶ Le terme est de Gay Morris, et c'est le titre du chapitre 7 de son livre.

³¹⁷ Merce Cunningham, dont les recherches sont contemporaines de Nikolais, proposait lui aussi au début des années 1950 un corps non érotisé et désaffecté. Commentant l'un de ses premiers solos, *Root of an unfocus* (1944), il traduit *Unfocus* par « ne pas concentrer, ne pas dramatiser » (Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, Belfond, 1980, p.81) et dit « ne vouloir infliger à personne de prétendus mouvements expressifs », croyant que « le mouvement lui-même est expressif au-delà de toute intention » (*ibid*, p.115). Cet ancien soliste de la compagnie Martha Graham généralisera cette démarche à toute son œuvre et fait écho à Nikolais lorsqu'il affirme : « J'ai le sentiment qu'une des choses dont la danse avait le plus besoin, c'était d'ouvrir de nouvelles

le corps dansant de l'après-guerre nécessite chez lui un besoin pressant d'alléger le propos, d'émanciper. L'enjeu, on va le voir, consiste à relâcher la tension corporelle typique (quasiment palpable), à l'oeuvre dans la production chorégraphique de cette époque³¹⁸, qui s'appuie sur des arguments et des personnages à fort contenu dramatique.

Par ailleurs, la notion de « corps abstrait » pose question et mérite d'être explorée, car n'est-on pas dans un paradoxe, en parlant d'abstraction à propos d'un art centré sur la figure humaine ? « Le corps, en tant que medium, évoque automatiquement l'action et les sentiments humains, aussi abstrait que souhaite être le chorégraphe³¹⁹ », écrit Deborah Jowitt. Contrairement à Nikolais dont il est le contemporain, Cunningham s'opposait à l'utilisation du mot abstraction pour décrire son travail. Dans un texte de 1957, après avoir insisté sur l'importance de l'instinct dans la vie quotidienne, il affirmait :

« Je ne comprends pas comment un homme peut faire quelque chose d'abstrait. Tout ce qu'un homme fait exprime quelque chose de cette humanité. Il peut s'agir d'une action vile, mais elle sous-entend l'humain, même si elle en est le résultat plutôt que la destination³²⁰ ».

Susan Buirge, au contraire, soutient :

voies, hors des sentiers battus, hors des solutions classiquement apportées aux problèmes de chorégraphie, hors de l'entrée en scène des rois et des reines et des formules toutes faites » (*ibid.*, p.145).

³¹⁸ Deux exemples: *Night Journey* de Graham (1947) et *The Traitor* de Limon (1954), inspirés l'un du mythe d'Édipe et l'autre du Nouveau Testament (personnage de Judas). On peut apprécier ces pièces en vidéo dans leurs versions de l'époque, magnifiquement filmées. Nous évoquons cette tension dans notre deuxième partie dans « La tension comme principe ».

³¹⁹ Citée par Claudia Gitelman dans « From Bauhaus to Playhouse, tracing the aesthetic of Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.205. La citation (extraite de Deborah Jowitt, « Expression and expressionism in American modern dance », *Dance history, an introduction* (1983), Janet Adshead-Lansdale et June Layson, dir., Routledge, London and New York, 1994, p.172) peut être complétée par : « Le corps humain, guidé par son intellect et son esprit, ne peut jamais être un medium artistique neutre. Il n'est jamais inexpressif. Il caractérise en fait la manifestation physique d'une personne avec son genre et son unicité » (*Ibid.*, p.169). Signalons qu'en anglais, le mot « corps » est du genre neutre (*it*), intraduisible en français. L'auteur joue ici entre le *it* de *body* et le *he* ou *she* de *person*.

³²⁰ *Merce Cunningham, Fifty years*, « Excerpts from lecture-demonstration given at Ann Halprin's dance deck, 13 July 1957 », *op.cit.*, p.100. Dans une interview où lui est posée la question : « Cherchez-vous l'abstraction ? », il répond : « Mais non, quelle folie ! Un corps, c'est concret. Tout ce que je demande, c'est que les danseurs se contentent d'être leurs propres personnages, qu'ils ne cherchent pas, en plus, à jouer des rôles » (cité dans *Cunningham*, Raphaël de Gubernatis, Bernard Coutaz, Arles et Paris, 1990, p.106).

« C'est le contenu qui rend la danse abstraite ou concrète. Que le corps soit humain et concret n'est pas le problème. Par exemple, une représentation de la nature n'est pas d'ordre concret. Elle suggère. C'est abstrait et cela contient la potentialité de devenir art (...). Une fois que le corps a appréhendé l'abstrait, il peut évoluer entre le mythique et le réel (...). Le concret est un individu dans une abstraction qui unifie tout³²¹ ».

La problématique, déjà ancienne, est loin d'être close. On pourrait multiplier les exemples contradictoires³²². Chez Nikolais, avec les notions d'effacement de l'ego, de métaphore et de transcendance, l'abstraction vise à dépasser l'humain, et le chorégraphe atténue la figure humaine à sa façon, en concentrant le mouvement sur sa propre intelligence (*motion*) et en inaugurant un théâtre multimédia dans lequel l'homme n'est pas le maître. Mais lui-même avoue : « Aujourd'hui, la plupart des danses que nous appelons « abstraites » ne le sont qu'en partie, car même si les mouvements sont abstraits, le danseur qui les danse représente quelque chose. Dans mon propre travail, il m'est arrivé à l'occasion de recouvrir délibérément la personne humaine ou de la recomposer pour la rendre abstraite³²³ ». Si « recouvrir » peut renvoyer aux divers processus scénographiques connus du chorégraphe

³²¹ « Extraits des carnets de voyage de Susan Buirge », *Pour la danse*, septembre-octobre 1990, p.16.

³²² Par exemple dans son anthologie *Total theatre, a critical anthology* (E.P. Dutton & Co, New York, 1969), E.T.Kirby fait de l' « homme abstrait » (titre de la deuxième partie de l'ouvrage) l'essence du théâtre total. Il relie ce terme à la « sur-marionnette » de Craig, elle-même une métaphore pour retrouver un « théâtre rituel, iconique et hiératique comme chez les Grecs et un théâtre « plus qu'humain », à la précision de nature transcendante, esthétiquement pénétrant et contrôlé comme l'est le théâtre en Asie » (p.29). Il cite comme inspirateur de Craig le symboliste Maurice Maeterlinck, qui voyait dans les masques grecs une atténuation de la présence humaine, facilitant le symbole qu'est le chef d'œuvre et évitant l'antinomie entre homme et poésie. Maeterlinck proposait de remplacer la figure humaine par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques. Kirby donne un exemple dans le théâtre soviétique et conclut (p.32) en associant abstraction à déshumanisation. Un autre exemple, en 1987, nous vient par le numéro spécial d'Art Press « Les années danse », qui comporte un important volet rédigé par Laurence Louppe intitulé « Le Corps abstrait ». Sans convoquer Alwin Nikolais lui-même, Louppe passe en revue plusieurs des grands créateurs de formes des années 1950-80 que sont Merce Cunningham et Trisha Brown, et en France Susan Buirge et Andy de Groat. Dans l'introduction, évoquant la danse pour Schlemmer, elle annonce : « Abstraite, puisque le corps est abstrait, et ne renvoie jamais qu'à lui-même, la danse deviendra « l'exercice du peintre » et entrera avec lui dans la grande crise des figurations » (Art Press hors série n°8, dossier « Les années danse », 3e trimestre 1987, p.5). La question est aussi traitée par les Cultural Studies, par exemple dans l'ouvrage *Meaning in motion*, Jane C. Desmond, dir., où Norman Bryson l'évoque dans sa contribution « Cultural studies and dance history » (Duke University Press, Durham and London, 1997, pp.55-77). Son approche se veut culturelle et sociale et inclut les notions de séparation du corps et du monde, de corps-automate (sorcellerie, poupées qui prennent vie), de fragmentation du corps, de corps primitif, de questionnement sur cette notion d'abstraction née dans un Occident industrialisé où prédomine dans la première moitié du vingtième siècle un regard colonial et masculin.

³²³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, vol. I, *op.cit.*, chapitre VII « Naissance du multimédia », p.3.

(tissus, costumes singuliers, masques, obscurité...), le terme « recomposer » mérite explication. Il renvoie vers ce « danseur métaphorique » déjà évoqué, vers cette pureté du geste qui maintiendra l'intention limpide et lisible, vers l'essence de la danse, le *motion*.

Signalons que le philosophe Giorgio Agamben, dans ses *Notes sur le geste* (1991), avait proposé une réflexion sur le geste dansé assez proche de ce que nous venons de traverser :

« Si la danse est geste, c'est au contraire (d'une médialité qui n'aurait de sens que par rapport à une fin) parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel (...)*. Dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes³²⁴ ».

Plus loin, nous faisant rejoindre le *motion* de Nikolais que nous verrons dans notre deuxième partie, il ajoute : « Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale. Et la danseuse, qui semble perdue dans l'épaisse forêt de ses gestes, donne, en réalité, secrètement la main à sa propre aporie, et se laisse conduire par son propre labyrinthe³²⁵ ».

Daniel Dobbels souligne qu'utiliser l'abstraction en danse, c'est avoir à sa disposition un outil de liberté et d'émancipation :

« Par le biais de ce que Nikolais appelle l'abstraction, on peut préciser que l'on peut danser dans et sous toutes les conditions. Le corps n'a plus affaire à une seule image, il affronte toutes les images possibles (...). Quelque soit la loi à laquelle il obéit, le corps est toujours susceptible d'être plus plastique encore que n'importe quelle image, n'importe quel tissu, n'importe quel fil... Cela va de pair avec la dimension latente et

³²⁴ Giorgio Agamben, « Le Geste et la Danse », & *la danse*, revue d'esthétique n°22, Jean-Michel Place, 1992, pp.9 et 10. Les italiques sont de l'auteur.

³²⁵ *Ibid.*, p.12.

politique de cet art : n'étant plus attaché à la tradition extérieure, le corps trouve son autonomie et son invention, les possibilités de jouer de toutes les formes sous toutes les conditions envisageables³²⁶ ».

Les arts plastiques avaient ouvert le chemin. Aux Etats-Unis, de grands critiques, nous l'avons vu, surent formuler la liberté qui s'annonçait, comme par exemple l'historien de l'art Meyer Shapiro, qui confirmait cette orientation en citant Kandinsky. Ce dernier, en 1931, soutenait qu'un point en dit plus long, parfois, dans un tableau, qu'un personnage. Par l'abstraction, « l'homme a su se donner une faculté nouvelle qui lui permet de pénétrer plus avant que l'épiderme de la nature, et d'en toucher l'essence, le contenu³²⁷ ». Vingt ans plus tard, Nikolais put se faire l'écho de ce projet et s'en donna les moyens, ouvrant un espace d'émancipation salubre.

Nikolais essaie de donner au geste dansé libéré une portée universelle. Ce « geste unique » qui constitue notre fil rouge est à la fois sa signature et le reflet de son enseignement. Pour permettre à ce geste d'apparaître, Nikolais va donner une nouvelle définition de la danse et mettre au point une notion essentielle, le *motion*.

³²⁶ Dans *Le Prisme Nikolais*, conférence dansée à l'Athnor, scène nationale d'Albi, février 2003. Par « nature politique de cet art », Dobbels entend qu'on ne saurait parler de danse si un corps est menacé ou aliéné par quelque pouvoir que ce soit. Il développe sur ce sujet dans « Ouverture », *Danse et politique – Démarche artistique et contexte historique* (Centre National de la Danse et Le Mas de la Danse, Pantin, 2003, pp.17-19).

³²⁷ Wassily Kandinsky dans *Cahiers d'art* (1931), cité par Meyer Schapiro, *L'Art abstrait*, « La nature de l'art abstrait », *op.cit.*, p.45.

B- LA THEORIE DU *MOTION*

I. Problèmes de terminologie, mouvement et *motion*

Nikolais place son *motion* au centre de sa pensée. Comment traduire ce terme en français ? Le mot féminin « motion » (proposition faite dans une assemblée) ne pouvant s'appliquer, nous l'utiliserons par convention au masculin³²⁸ : « le *motion* » se référera dorénavant à cette notion spécifique à Nikolais, complexe et que nous allons essayer de cerner³²⁹. Mais la langue anglaise utilise aussi ce mot dans le sens de « mouvement » (*a car in motion* : une voiture qui se déplace). Il est donc malaisé, au fil de la lecture en anglais des écrits de Nikolais, de faire la part des choses. Par souci de clarté et lorsque ponctuellement le contexte nous y encourage, nous traduirons donc aussi *motion* par « mouvement ».

Pour nous convaincre de l'importance de cette distinction, Murray Louis et Nikolais utilisent plusieurs images ou expériences qu'il est intéressant de citer. Le premier, dans son film *Motion*³³⁰, fait vivre à son public d'étudiants une expérience simple qui met l'accent sur la conscience du mouvement : « Si je vous demandais de vous gratter la tête... », propose-t-il et, à la question « Et si je vous demandais ce que vous êtes en train de faire ? », il ne se

³²⁸ Nous nous distinguons aussi par ce choix de l'utilisation au féminin qu'en fait Isabelle Launay dans son ouvrage *A la recherche d'une danse moderne – Rudolf Laban, Mary Wigman* (Chiron, 1996). Elle relie ce terme à la danse de Mary Wigman (p.268) et souligne l'importance de la recherche de l'extase chez cette danseuse comme « ravissement de la motion » (pp.195-201).

³²⁹ Au cours de nos lectures nous avons rencontré une quinzaine de définitions du *motion* : itinéraire tracé à l'intérieur de l'action par le danseur ; ce qui se passe quand de l'énergie déplace un corps fait de matière ; changement de place dans l'espace ; nature de l'énergie, nature de la matière déplacée, auxquelles s'ajoutent les lois du mouvement qui commandent le changement ; chose magique de la danse ; fusion entre l'esprit, le corps, l'environnement, l'espace et le temps, engendrant un état de présence ; combinaison du physique et du psychique, exigeant la plus grande compétence ; le *motion* repose dans le chemin entre deux points et qualifie la nature du processus entre le début et la fin du mouvement ; toutes les notions de base de l'abstraction servent à définir le *motion* : espace, temps, forme, dynamique, base motrice et autres » ; capacité de donner vie à une danse et de révéler son identité ; traversée d'une expérience sensori-motrice ; le *motion* porte sur le mouvement en tant que traversée de sa propre expérience ; mouvement produit et senti dans la totalité de son déroulement, et dont chaque phase successive est d'égale importance dans la conscience pleine de sa propre expérience qualitative ; circulation incessante et multidirectionnelle du vivant, qui fait de chaque mouvement une trajectoire toujours plus infinie et de moins en moins délimitée par l'espace comme institution, comme terme à la fluctuation du devenir corporel ; mouvement se suffisant à lui-même (*keep going*) ; flux d'énergie qui circule entre plusieurs points, avec ses différents types, ses qualités, ses modalités ; « chose la plus difficile à verbaliser, parce que *motion* veut dire qualité. Il implique de trouver l'équilibre du *comment*. Toutes les autres choses ont à voir avec le *quoi*, mais le *motion*, c'est le *comment*. Comme la variété des mouvements est illimitée, le *motion*, en tant que vecteur de la danse, offre une palette infinie de possibilités cinétiques.

³³⁰ Murray Louis, film *Dance as an art form, op.cit.*, « *Motion* ». C'est le deuxième volet d'une série de cinq, d'une durée de 30 minutes chacun, qui s'intitulent : Le Corps-instrument (*Body as an instrument*) - L'Espace (*Space*) - Le Temps (*Time*) - La Forme (*Shape*).

contente pas de la réponse « Je me gratte la tête », mais décompose chaque phase de cette action quotidienne, nommant les parties du corps en jeu, qualifiant le poids du bras et de la main, le trajet dans l'espace, le temps et l'énergie utilisés, précisant la relation au regard, le contact du bout des doigts avec le cuir chevelu etc. La conclusion à laquelle il parvient stipule que, accompagnée de cette conscience, de cette « perception aiguë de ce qui est en train de se dérouler », l'action devient danse, même si l'expérimentation peut prendre du temps. Nikolais, sur un exemple proche, confirme : « Que cela soit de votre goût ou non, si je prends deux heures pour soulever mon bras d'ici à là, sans autre intention que de le soulever, cela peut paraître mortellement ennuyeux, mais c'est de la danse³³¹ ».

Il prend ensuite l'exemple de deux hommes marchant dans New York, de Hunter College³³² à la 42^e rue/Broadway. « Un homme, nous dit-il, fera peut-être ce chemin sans aucune conscience ni perception du déplacement, son esprit uniquement fixé sur l'arrivée. Il aura simplement bougé d'un endroit à un autre. L'autre, si son œil est clair et son esprit vif, pourra observer et sentir tout ce qu'il traverse. Il aura fait plus que bouger- il est dans le *motion*³³³ ». On pourrait rapprocher cette analyse des propos d'Etienne-Jules Marey, inventeur de la chronophotographie, qui, à la fin du dix-neuvième siècle, signalait qu'on ne pouvait définir le mouvement sans que soit « connu à chaque instant, le rapport de l'espace parcouru au temps employé à le parcourir³³⁴ ». Il constatait aussi que le modelé d'un membre pris en photo « ne traduit pas seulement l'acte qui s'exécute, mais permet, jusqu'à un certain

³³¹ Alwin Nikolais, *Nik, a documentary, op.cit.*, p.19.

³³² Hunter College : une des branches de l'Université de New York, située dans le nord-est de Manhattan. Dorothy Vislocky, membre de la Playhouse Dance Company de Nikolais dans les années 1950, y ouvrit en 1963 un département de danse moderne et en prit la direction en 1972, relayée en 1986 par Jana Feinman (auteur d'une thèse de doctorat sur Nikolais en 1994). Gerald Otte, danseur au Nikolais Dance Theatre pendant plus de quinze ans, y enseigne actuellement et y a organisé en octobre 2003 le Forum « *Sharing the legacy* » sur l'héritage de Nikolais aujourd'hui. Pour le centenaire de la naissance de Nikolais, deux soirées de spectacles y furent organisées en décembre 2010.

³³³ Alwin Nikolais, *Nik, a documentary, op.cit.*, p.21.

³³⁴ Etienne-Jules Marey, *Le Mouvement* (1894), rééd. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p.51 (chapitre III, « Le mouvement »).

point, de prévoir les actes qui vont suivre³³⁵ », comme si l'intention était visible sur le corps en mouvement. Bergson avait de son côté évoqué la succession des mouvements, trouvant « une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir³³⁶ » et expliquant que « si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre ». Il ne prononce pas le mot « flux », mais ce terme serait plus approprié que « succession ». Ajoutons que dans tout mouvement, il y a projet : origine du geste, passage et « moment optimal ». On se rapproche ici du geste efficace cher à l'Education Physique et Sportive, où la pensée du geste va vers l'économie et l'accomplissement dans le geste réussi. Dans cette histoire du geste, on assiste donc au tournant du vingtième siècle à une grande transformation : on est passé d'un geste figé et postural à un flux de mouvement, comme si chaque mouvement « contaminait » l'autre.

Dans l'exemple du marcheur de Nikolais dans New York, s'il y a conscience de l'action et perception de l'environnement, le mouvement devient *motion*, l'intention prend un autre « modelé » et se lira dans le studio de danse ou sur scène, faisant de tout mouvement un événement dansé. La clarté de l'intention doit être aussi claire que ce que révèlent les clichés de Marey. Dans les deux cas, une base commune : la sensation de vivre³³⁷.

Si, dans l'exemple précédent de Nikolais, le mot important était « intention », ici les mots-clés sont « conscience », « perception », « esprit vif », « sentir » et surtout « traverse » ; ils vont nous servir dans notre découverte du *motion*.

³³⁵ *Ibid.*, p.188 (chapitre X « Locomotion de l'homme au point de vue artistique »). Giovanni Lista souligne les points communs entre Loïe Fuller et Marey (et qui se retrouvent chez Nikolais), précisant que dans leurs recherches, on retrouvait chez tous deux une forme cinétique, produit d'une illusion lumineuse inscrite sur un fond noir. L'utilisation de points lumineux traversant un espace les réunit tous les trois, Nikolais ayant à deux reprises créé des pièces mettant en scène un ballet de lucioles (« Wands » dans *Vaudeville of the Elements* en 1965, repris à la toute fin de sa carrière dans *Aurora* en 1992).

³³⁶ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1927, P.U.F., rééd.1961, p.9. Il évoque aussi l'ajout d'un rythme et d'une musique d'accompagnement aux « mouvements gracieux » (ceux de la danse ?), précisant que dans ce cas, la prévision des mouvements de l'artiste est encore meilleure, « nous faisant croire que nous en sommes les maîtres ».

³³⁷ Voir la citation de Nikolais *infra* dans la note suivante. Ce travail sur cet « esprit vif », cette lisibilité, pouvait prendre diverses dénominations : totalité, immédiateté, présence.

Nikolais s'appuie encore sur un autre exemple pris dans le domaine du sport : un joueur de basket-ball s'occupe de mouvement, mais avec pour objectif de marquer des buts contre l'adversaire ; cette fin « se situe au-delà du mouvement », affirme-t-il, rendant celui-ci secondaire. Il conclut : « La danse fondamentale³³⁸ – et je devrais souligner le mot fondamental – s'occupe en priorité de mouvement. Le mouvement est sa propre fin (*the motion is its own end*), c'est-à-dire qu'il ne s'occupe de rien d'autre que de lui-même³³⁹ ».

A lire ces lignes datant de 1971, on voit que Nikolais, arrivé à sa maturité artistique, rattache son esthétique à des valeurs formalistes telles que celles définies par le célèbre critique d'art Clement Greenberg. En 1948, dans son texte *La Nouvelle Sculpture*, déjà mentionné, celui-ci appelait en effet à l'autonomie dans les arts et à une réduction progressive de chaque art à ses caractéristiques essentielles :

« Une œuvre d'art moderniste doit en principe tenter d'éviter de dépendre de toute autre forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium (...). Les arts doivent atteindre au concret et à la « pureté » en s'interdisant de traiter de ce qui ne relève pas de leur seule identité, distincte et irréductible³⁴⁰ ».

Greenberg considérait la surface plane comme la condition essentielle à la peinture. Nikolais identifia le mouvement (*motion*) comme condition essentielle à la danse. Pour les deux hommes, ce qui caractérise l'avant-garde moderniste est l'auto-référentialité, qu'une oeuvre invite ou non le public à traiter le tableau ou la pièce chorégraphique comme représentant

³³⁸ Nous avons traduit le terme anglais *basic* par « fondamental ». Ici, Nikolais ne donne pas de définition à ce qu'il entend par *basic dance*, mais, dans le volume I de son *Geste Unique* (inédit), il se réfère à John Martin en le citant. Celui-ci, dans *Introduction to the dance* (1939), affirme : « La danse fondamentale est l'impulsion la plus commune visant à se servir du mouvement pour externaliser des états qui ne pourraient pas l'être par des moyens rationnels ». Nikolais lui-même précise : « La nature de la danse se ramène à un facteur élémentaire : c'est une énergie fondamentale (*basic energy*) caractéristique qui porte en elle une motivation, ou qui y trouve sa source. Cette motivation commune à toutes les créatures qui dansent, c'est le miracle de la sensation de vivre » (*Le Geste unique* I, chapitre 1, « Danse : art du mouvement – A la recherche d'une définition de la danse », p.10). Murray Louis en fait le premier chapitre (« *Basic dance* ») du début de son ouvrage paru en 2005, *The Nikolais-Louis Dance Technique* (section « Définitions »).

³³⁹ Alwin Nikolais, *Nik, a documentary*, op.cit., p.19

³⁴⁰ Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture », 1948, *Art et culture- Essais critiques*, op.cit., p.154.

quelque chose de différent de lui-même ou d'elle-même. Or en danse surgit un problème : la forme humaine. « Nous sommes dans un dilemme, nous avoue Nikolais. Le danseur est une forme humanoïde reconnaissable en tant que telle³⁴¹ ». Pour trouver des solutions, il retira au corps son aspect familier en le faisant fusionner avec costumes, accessoires et environnement. Il était en effet également compositeur, décorateur, costumier et éclairagiste de ses œuvres, ce qui lui facilita la tâche. Mais son exigence du mouvement pour lui-même resta centrale

Dans un article antérieur publié en 1964 intitulé *Danse fondamentale et perception sensorielle*³⁴², Nikolais soulignait l'importance du mouvement dans la danse, mais affirmait que ce mouvement doit être défini. Pour ce faire, ce *motion* exige que l'on précise en détail les valeurs de son itinéraire : « Tandis que le mouvement implique une matière déplacée, le *motion* sous-entend de quelle manière se passe l'action ». Il faisait un parallèle avec la musique, où l'objectif n'est pas d'arriver coûte que coûte à la dernière note, mais de sentir « de quoi elle est faite (*the sense of the stuff*) », tandis que sont émis des sons qui s'accumulent. La musique est un langage abstrait qui communique par l'accumulation de sons entre eux, juxtaposés avec d'autres de nature différente dans leur hauteur, leur timbre, leurs harmoniques, leur durée. De même, en danse fondamentale, « c'est l'action et la nature de tous ses détails qui donnent une lisibilité (au mouvement), et non l'imitation ou un comportement émotionnel³⁴³ ». Sans ce souci du détail (restitué aussi par le danseur sur scène), il ne reste qu'un « contour grossier qui communique peu de choses, voire rien du tout ».

³⁴¹ Alwin Nikolais, *The Nikolais-Louis Dance Technique: a philosophy and method of modern dance*, op.cit., p.188.

³⁴² Alwin Nikolais, « Basic Dance and sensory perception », *Dance Observer*, janvier 1964.

³⁴³ *Ibid.* Par ce terme, Nikolais fait allusion à un ajout placé sur le mouvement, « tempérant la nature de son action » (*Le Geste unique*, vol.I, chapitre 1 « The art of motion », p.15). Cet ajout, qui ne permet pas de nommer cette danse « fondamentale », peut consister en une exubérance, une frustration, une élévation ou une dépression. « Des bonds joyeux ou des enchaînements de frappes au sol ne constituent donc pas une danse fondamentale ».

Résumons en glanant dans le *Geste Unique* une dernière affirmation : dans le mouvement, c'est « l'objectif de l'action qui prime. Dans le *motion*, c'est sa conscience sensible³⁴⁴ ». L'appui sur l'appareil sensoriel du danseur est une donnée essentielle de cette théorie, qui sera analysée plus loin.

Cette série d'exemples permet de mesurer l'enjeu présent chez Nikolais à l'orée des années 1950 : faire rupture avec sa propre pratique d'avant-guerre, avec ses maîtres et ses pairs (adeptes d'une danse expressive³⁴⁵) et donner une nouvelle définition de la danse, plus en accord avec le monde d'après 1945 et avec ses propres convictions.

II. « Dance is the art of motion »: une nouvelle définition de la danse

UNE PIECE INAUGURALE : *KALEIDOSCOPE* :

En 1956, Nikolais présenta *Kaleidoscope* à l'American Dance Festival de New London (Connecticut). Cette pièce de trente minutes en six³⁴⁶ sections fut une révélation : elle remporta un grand succès public et critique. Dans un souci de souligner l'aspect visuel autant que cinétique de la danse, il avait décidé de maquiller les visages, les mains et les pieds de façon que chaque danseur et son accessoire donnent l'impression d'un être entier et non d'une personne « costumée pour décorer ou cacher sa nudité ».

Dans cette succession de courts rituels qui s'enchaînent, les costumes utilisés consistent en collants académiques moulant le corps. Cette tenue, apparue dans les années 1940 et déjà utilisée dans *Tensile involvement* trois ans auparavant, contrastait avec les

³⁴⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, p.93.

³⁴⁵ Nous traduisons par « expressive » le mot *expressional* inventé par John Martin pour caractériser la danse américaine des années 1930 et utilisé souvent par Nikolais. Quand il veut être plus virulent, celui-ci parle de danse « psycho-dramatique ». Sur ce terme, voir note 35 de la biographie de Nikolais figurant en annexe. Ce terme utilisé est à distinguer du psychodrame thérapeutique inventé par Moreno.

³⁴⁶ Successivement « Discs » (Disques), « Pole » (Perche), « Skirts » (Jupes), « Wing » (Aile), « Straps » (Sangles), « Capes ». Il y avait huit sections à l'origine : deux furent supprimées par la suite, qui utilisaient des pagaies (« Paddles ») et un cerceau (« Hoop »). On peut les découvrir dans une version de la pièce filmée en 1960 par la télévision canadienne. Une neuvième section, « Box » (Boîte), fut abandonnée peu de temps après la création. Capes provenait de *Village of Whispers* (1955), où Nikolais l'avait intitulé « Tournament » (Tournoi). Il reprit par la suite certaines sections de la pièce originale dans sa *Kaleidoscope Suite* qui comprenait seulement « Discs », « Pole » et « Clothes » (cette section étant une version remaniée de « Skirts »).

usages en vigueur. Murray Louis, soliste dans la pièce, rappelle que « danser en collant académique n'était pas une pratique tellement courante dans la danse moderne. Les hommes dansaient dans des vêtements d'homme et les femmes en robe ou en jupe ; en fait, c'étaient les accessoires indispensables si l'on voulait créer l'émotion³⁴⁷ ». Le but de Nikolais est autre : « Désormais, je m'étais définitivement éloigné du réalisme³⁴⁸. J'avais réussi à créer un personnage dansant abstrait et, par là, j'avais commencé à définir la danse comme simplement l'art du *motion*³⁴⁹ ». Cette formule l'accompagnera le reste de sa carrière, qu'il s'adresse à un public non averti ou à des professionnels, en interview, dans son enseignement ou dans ses essais, même si cette définition apparemment simple est difficile à expliquer et à traduire dans d'autres langues³⁵⁰. Mais dans l'important dossier que lui consacra en 1971 la revue *Dance Perspectives*, Nikolais affirmait: « En tant qu'art, la danse est l'art du *motion* et non du mouvement³⁵¹ ». Cette nuance nous invite à chercher plus avant ce que le chorégraphe entend par *motion*.

Nikolais lie sa définition de la danse à l'abstraction. Si l'on suit sa définition du verbe abstraire comme action de sélectionner et d'enlever, on peut dire qu'il dépeint ce qu'il faisait lui-même en danse dans les années 1950 lorsqu'il décrit le peintre abstrait. Celui-ci

³⁴⁷ Murray Louis, « Alwin Nikolais's total theater – Thoughts : Murray Louis on Alwin Nikolais », *Dance Magazine*, décembre 1979, p.59. Non sans humour, il poursuit: « Voir la forme humaine sous les collants vous plaçait devant cette alternative : ou bien vous pensiez à des obscénités, ou bien vous vous trouviez pris par la danse en tant qu'abstraction. C'était un choix très difficile ». Rappelons qu'aux Etats-Unis, malgré une constitution parmi les plus libérales au monde (respect de la liberté de pensée et de parole par le Premier amendement de la constitution), règne une répression très sévère vis-à-vis des messages à contenu sexuel. L'essai récent de Marcela Iacub *De la pornographie en Amérique* (Fayard, 2010) en montre la progression au vingtième siècle, avec notamment l'étape de 1957 quand l'« obscénité » est exclue des messages, au motif qu'elle susciterait chez le récepteur « un intérêt lascif ». La liberté d'expression se verra encore plus limitée quelque temps après par la notion vague d'« indécence ».

³⁴⁸ Sur le réalisme, mot par lequel Nikolais désigne la *mimesis*, voir *infra* « Réalisme ».

³⁴⁹ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168.

³⁵⁰ L'auteur de la présente thèse fut traducteur bénévole au C.N.D.C. d'Angers et eut ainsi fort à faire lorsqu'il avait à traduire pour les étudiants et danseurs francophones des termes comme *to design*, *to sense* (à distinguer de *to feel*), *gestalt*, *momentum*... et bien sûr l'épineuse question de traduire le terme *motion*. Signalons que le vocabulaire anglais est environ une fois et demie plus riche que le français.

³⁵¹ Alwin Nikolais, *Nik, a documentary*, *op.cit.*, p.19. On trouve un embryon de cette formule dès 1957 : « Les circonstances dans lesquelles le mouvement du corps humain devient l'art de la danse a beaucoup varié à travers les âges... » (« Dance : semantics », *op.cit.*), puis on entend Nikolais l'énoncer dans le film documentaire de 1959 *Invention in dance* (série télévisée *A time to dance* de Martha Myers) et on la retrouve dix ans plus tard: « Pour en venir à l'idée de la danse comme art du mouvement (...), j'ai senti que le *motion* est le message de la danse » (interview « An act of magic, Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*, p.26).

« élimine des détails superflus, sans effets, ou qui obscurcissent certains aspects du paysage qu'il veut montrer³⁵² ». En continuant à abstraire jusqu'à ce que « rien de figuratif ne semble rester », on arrive à « ce qui semble être une simple essence ». Nous verrons plus loin que ce processus n'alla pas de soi, et que cette « simplicité » se heurta à divers obstacles à vaincre.

Par ailleurs, dans cette simplification, la danse ne peut se réduire à la pureté absolue du mouvement. Cette pureté est un mythe, voire même une idéologie³⁵³. Certes, on parle de « musique pure », et l'immobilité est une sorte de « danse pure ». Nikolais présente ici un paradoxe : attiré par toutes les possibilités offertes par un plateau de théâtre, il met en scène ce *motion* avec force couleurs, formes, sons divers et accessoires. Mais on a vu plus haut que pour, lui, la forme humaine sur scène freinait son approche formaliste typique des avant-gardes du mouvement pour lui-même, et que cette relation étroite avec costumes, accessoires, lumières et environnement aidait à créer une « étrangeté », de façon à permettre au public d'entrer plus directement dans le *motion* présent sur scène en cherchant moins des éléments de *mimesis*. La danse pure serait-elle celle qui fait oublier le corps ? Au-delà de son goût et intérêt revendiqués pour le *mixed media*³⁵⁴, Nikolais ne livre que rarement la danse sans l'« habiller », comme s'il ne voulait pas la montrer minimale et dépouillée³⁵⁵. Il rejoint la notion d'« impureté » développé par Guy Scarpetta, qui constatait au début des années 1980 « une sorte de confrontation, de décroissement, de

³⁵² Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, *op.cit.*, p.205.

³⁵³ On pense bien sûr aux thèses nazies ou à d'autres théories prônant la « pureté de la race ». Daniel Dobbels, dans une communication intitulée *Il n'y a pas de danse pure*, s'appuie pour étayer ses propos sur deux exemples : la correspondance dans les années 1920 entre Schönberg et Kandinsky et un film publicitaire nazi antisémite de 1942. Il constate que dans ces deux domaines *a priori* purs que sont la géométrie et la danse, on trouve une zone d'ombre dans l'antisémitisme, où se terre « la question de l'inhumanité propre à l'homme ». Pour lui, ce « trait du totalitarisme » doit se confronter avec le réel, où l'inattendu et l'imprévisible se banalisent (*Danse : langage propre et métissage culturel* - actes du colloque de Montréal d'octobre 1999, Parachute, Montréal, 2001, pp.89-92).

³⁵⁴ Voir définition de cette notion en note 20 de l'introduction.

³⁵⁵ On pourrait ici faire un parallèle avec Cunningham, contemporain de Nikolais, chez qui le dépouillement scénique est fréquent. Mais là aussi, des stratégies de confrontations à des univers sonores (Cage) ou plastiques (Rauschenberg, Warhol, Duchamp, Johns...) dissonants permettent d'échapper à une danse « pure ».

contamination des arts les uns par les autres³⁵⁶ ». Les exemples qu'il cite sont nombreux et puisent dans le cinéma, la peinture, la musique, le théâtre et pour la danse américaine, vont chercher du côté de Trisha Brown ou dans les propositions de Meredith Monk et de Robert Wilson. L'« impureté » lui paraît caractériser pour lui « non seulement l'hétérogénéité des registres ou des matériaux utilisés, mais encore la façon de traiter ces chocs, cette multiplicité active³⁵⁷ ». Des « effets simples » du fonctionnalisme esthétique, on serait passé à « l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble ». Il nous semble clair que, pour légitimer sa nouvelle définition de la danse, Nikolais, en déroutant public et critiques des années 1950-60, participa à un tel déplacement.

Quand Nikolais crée *Kaleidoscope*, il ne part pas de zéro. Fort de ses huit années d'expériences au Henry Street Playhouse, il sent aussi qu'il est inclus dans une époque en profonde mutation : « Entre 1957 et le début des années soixante, de nombreuses transformations techniques³⁵⁸, philosophiques³⁵⁹ et esthétiques³⁶⁰ convergèrent vers le même but (...). On abandonna les décors réalistes et on utilisa un environnement abstrait et

³⁵⁶ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Grasset, 1985, p.380.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Parmi ces transformations techniques, comme déjà évoqué dans notre introduction, citons par exemple l'arrivée de la télévision, des fibres synthétiques dans l'industrie textile, de l'énergie atomique, de la conquête spatiale, toutes ayant eu directement ou indirectement une incidence sur la vision du monde de Nikolais ou sa pratique du spectacle. Le développement des médias, étudié par le sociologue Marshall McLuhan dont Nikolais fut proche, est aussi un élément-clé de cette époque.

³⁵⁹ Dans le champ de la philosophie, on sait l'importance qu'eurent la théorie du structuralisme sur la pensée en général (Levy-Strauss, réfugié à New York de 1940 à 1944, l'élabora à la New School of Social Research où il enseigna) et si, en France, Merleau-Ponty développa son approche personnelle de la phénoménologie, l'arrivée aux Etats-Unis de Cassirer en 1941 permit aux idées de Husserl de se diffuser outre-Atlantique, en particulier grâce aux écrits de sa disciple Susanne Langer que Nikolais connaissait. L'école de Francfort (fondée par Horkheimer et Adorno en Allemagne, émigrés respectivement en 1934 et 1938) apporta la théorie critique. L'absurde, lancé par Sartre et Camus, n'eut pas d'équivalent américain, mais les pièces de Beckett, avec leur langage « désintégré », reflétait une désillusion partagée dans un monde détruit et déchiré par les conflits et les idéologies, avec en toile de fond aux Etats-Unis la guerre froide et la peur du communisme.

³⁶⁰ Dans le champ esthétique, Nikolais fut contemporain à cette époque-là d'importants mouvements naissants tels le Pop Art, Fluxus, le Gutai au Japon, les happenings lancés par Allen Kaprow, le cinéma indépendant, la poésie *beat*, etc.

fantastique dont le danseur n'était qu'un élément qui jouait le rôle de moteur du mouvement³⁶¹ ».

En signalant l'évolution du décor de scène (on pense aux innovations tchèques de Svoboda, à l'influence de Piscator, lui aussi émigré aux Etats-Unis ou aux scénographies épurées de Noguchi pour Martha Graham), Nikolais légitime également une influence grandissante à son époque dans le domaine de la psychanalyse, celle de Jung. Les inventions lumineuses et plastiques du chorégraphe vont en effet proposer une vision scénique tendant à l'universel et renouant avec le théâtre du merveilleux³⁶², et dans laquelle le *motion* est moteur. Nikolais tentait en effet sur scène de « réenchanter le monde » et n'hésita pas dans ce but à se servir de toutes les possibilités techniques du théâtre, quitte à inventer des dispositifs lumineux si nécessaire. Mais le danseur demeure central dans son projet, qu'il soit en pleine lumière ou caché, et la qualité de son mouvement, même si elle doit composer avec une scénographie faite d'un mélange de couleurs, de sons et de formes, reste précise, entière et toujours perceptible par le spectateur. Grand lecteur d'ouvrages traitant de différents domaines et lucide sur la place de l'art dans la société, Nikolais s'interrogeait sur la portée de son théâtre et sur ce qui sous-tendait la création en général. Les écrits de la philosophe Susanne Langer³⁶³, prolongeant les idées de Cassirer sur l'œuvre d'art comme symbole et la transformation du mythe en art, lui furent précieux.

³⁶¹ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168.

³⁶² Voir *infra* sous « Illusion ». Les théories du critique John Martin, qui influença beaucoup Nikolais, revendiquaient également une dimension universelle. Evoquant la *modern dance*, il nous dit : « L'impulsion derrière le geste est au coeur du sujet, car l'urgence à bouger ensemble sur le même registre est commune à tous les hommes. Nous sommes ici au seuil d'un moyen de communication universel » (*Introduction to the dance*, 1939, rééd. Dance Horizons, Brooklyn, 1965, p.89).

³⁶³ Les ouvrages *Philosophy in a new key* (1942), *Feeling and form* (1953) et *Problems of art* (1957) de Susanne Langer n'ont fait l'objet pour l'instant que d'une traduction partielle. La chercheuse et universitaire Anne Boissière a consacré en 2010 une étude à Langer, puis en 2012 un ouvrage présentant deux courtes traductions et diverses études sur la philosophe.

*Kaleidoscope*³⁶⁴ trouve son unité par l'utilisation d'accessoires (appelées *extensions* par Nikolais), un différent pour chaque section. Le chorégraphe précise qu'après *Masks, props and mobiles* (1953), *Kaleidoscope* « poursuit l'utilisation en tant que protagonistes abstraits d'accessoires ou d'autres moyens de prolonger le corps. Ce fut le résultat de la suite de mes explorations sur l'idée de l'archétype³⁶⁵ ». Nikolais cherche en effet à donner une forme palpable à cette notion inventée par Jung et très en vogue après-guerre³⁶⁶. Jung définit l'archétype comme un « élément de notre structure psychique et donc une constante indispensable et vitale de notre économie psychique. Il représente ou personnifie certaines données instinctives de l'obscur psyché primitive : réelles, invisibles, les racines de la conscience³⁶⁷ ». On a vu plus haut l'intérêt que Nikolais portait au primitivisme. On pourrait dire que le chorégraphe cherche à créer sa propre mythologie, sans se référer à une culture donnée. Les coiffes en forme de corne des costumes de *Kaleidoscope* évoquent une civilisation orientale ancienne ou un conte de fée non définis³⁶⁸.

³⁶⁴ On peut voir en vidéo une version posthume (1994) de *Kaleidoscope*, dansée par la compagnie Nikolais and Murray Louis Dance, mais des versions d'époque (1956, 1960) plus ou moins complètes, comportant les interprètes d'origine, existent dans les fonds d'archives américains.

³⁶⁵ Alwin Nikolais, « Growth of a theme », *Dance Magazine*, op.cit., p.31.

³⁶⁶ Nikolais dans le tome I (inédit) du *Geste unique* parle du « corps archétypal de la danseuse classique » et de l'« archétype de la danse grecque », dans lequel, d'après lui, s'illustra Isadora Duncan. Il semblerait que le mot se soit banalisé et désigne ici, par glissement de sens, simplement une référence historique et esthétique, une construction, un « modèle », mais coupé du sens profond de Jung. La pédagogue et ancienne danseuse Joan Skinner utilise dans sa technique de *release*, qui eut un grand impact sur la danse américaine des années 1970, des images qu'elle assimile à des archétypes : « Les archétypes se trouvent en dessous des images de la technique *release* et requièrent une sorte de métaphore poétique pour les représenter et les présenter à notre expérimentation ». Elle définit les archétypes chez Jung comme « les rôles sociaux au sein de notre culture et les rituels qui sont transmis par le biais d'une espèce d'inconscience raciale » (« Relâcher la danse », interview de Joan Skinner dans la revue *Nouvelles de danse* n°46-47 – printemps-été 2001, p.34). Il nous semble que Nikolais, même s'il n'a probablement jamais rencontré Skinner, partage cet élargissement à la danse de la notion inventé par Jung, puisqu'il s'en est servi.

³⁶⁷ Cité par Marshall McLuhan dans *Du cliché à l'archétype* (1970, trad. M. McLuhan et W. Watson, Mame, 1973, p.31) et extrait de *Psyché et symbole* de Jung. Dans les *Entretiens avec C.G.Jung* de Richard Evans (1964, trad. P. Coussy, Payot, 1970, p.32), Jung précisait : « Les archétypes sont dynamiques. Ce sont des images innées de l'instinct et non de l'intelligence. Elles sont toujours là et sont à l'origine de processus situés dans l'inconscient, à rapprocher des mythes. C'est là l'origine de la mythologie. La mythologie est l'expression d'une série d'images qui manifestent la vie des archétypes ».

³⁶⁸ Le critique Walter Sorell, dans son article de *Dance Magazine* (juillet 1956), très positif, y voit des « sculptures grecques prenant vie ». Citons pour leur intérêt et la preuve de l'impact de la pièce à l'époque d'autres impressions de Sorell : pour « Perche », il parle d'un duo constituant un « tableau enchanteur d'ondulation rythmique » ; il souligne aussi l'humour et l'ironie de « Jupes » (premier titre de *Vêtements*) et l'exploitation très complète du tissu dans « Capes », évoquant pour lui Loie Fuller. Walter Terry (*New York Herald Tribune*, 11 août 1956) voit dans le traitement de certaines sections un « rituel oriental », entend dans le

La relation que le corps établit avec les disques³⁶⁹, la perche³⁷⁰, les jupes, l’oiseau, les sangles ou les capes est la « raison d’être dramatique de chaque épisode » et propose des situations inédites et poétiques, tantôt calmes, tantôt effervescentes. Les disques de métal de *Discs*, par exemple, attachés à un pied de chaque danseur, permettent des mouvements inédits : inclinaisons du corps loin de l’axe vertical, équilibres sur l’arête du disque, claques retentissantes sur le sol, suspensions... Le disque, comme chez Schlemmer, prolonge ici le corps comme une excroissance, mesurant le corps humain en le confrontant à la forme simple du cercle. Chaque danseur intègre l’accessoire à sa gestuelle comme si sa jambe avait toujours été ainsi lestée. Costume et maquillage contribuent à cette fusion.

De même, dans « Pole », la perche devient comme un deuxième partenaire pour chacun des interprètes : légère, elle se balance à l’horizontale lorsque le couple la tient en équilibre sur le creux du pied ; solide et posée obliquement avec une extrémité touchant le sol, elle sert de plan incliné pour faire glisser la danseuse. Dansante et comme complice du duo, elle symbolise paradoxalement malgré sa rigidité un lien délicat qui prolonge la musique de ce duo. Pour celle-ci, Nikolais a choisi un *koto* japonais, colorant d’un exotisme subtil ce moment intime. Dans « Skirts », les vêtements, qui sont naturellement un prolongement de la peau, s’organisent dans un ballet qui leur est propre. La mise en scène joue sur une continuité que permettent les apparitions et disparitions régulières des danseurs utilisant des paravents, se déplaçant constamment sur la pointe des pieds. Un défilé vestimentaire humoristique se met en place, *perpetuum mobile* quasi absurde où les

choix musical des « thèmes ethniques », et ajoute que « même les coiffes suggèrent l’île de Java et les danseurs bougent avec ce détachement calme associé aux danses balinaises ». John Martin (*New York Times*, 19 août 1956), lit la pièce comme succession d’ « études visuelles, fondue entièrement dans un style oriental non identifiable ». Louant l’inventivité du chorégraphe, les danseurs, la variété de la musique et les lumières, il signale non sans humour qu’ « on ne trouvait sur scène aucune émotion, car pour une fois, c’est seulement le chorégraphe qui s’exprime » (et non les danseurs). Pour Margaret Lloyd (*Christian Science Monitor*, 25 août 1956), « les costumes basiques suggèrent l’homme primitif » ; Nikolais, pour Doris Hering du *Dance Observer* (octobre 1956), « réussit surtout dans les parties incorporant un élément extérieur non-visuel : humour et surprise dans « Jupes », précarité de la tension du corps dans « Sangles », sens du mystère dans « Oiseau » ».

³⁶⁹ Voir image n° VI.

³⁷⁰ *Ibid.*

danseurs ne seraient que des portemanteaux en mouvement. Le caractère parodique de cette satire de la mode est souligné par les grimaces figées des danseurs. Ou encore dans « Straps », les sangles, accrochées hors champ en coulisse, permettent aux trois danseuses de rester penchées et là encore, de créer une illusion d'un corps obéissant à d'autres lois physiques que d'ordinaire.

Prises individuellement, les différentes sections de *Kaleidoscope* n'ont pas de signification particulière, mais « un sens d'événement total est produit quand elles sont prises ensemble³⁷¹ ». Car ce sont bien les qualités de *motion* spécifiques utilisées et la relation du mouvement avec les diverses musiques qui font tout l'intérêt de cette œuvre. Le critique George Beiswanger avait été impressionné par la pièce, y sentant une profondeur et parlant d'une scène « menaçante », de l'animation de l'objet ne « déshumanisant » pas l'homme, mais le liant au contraire à « l'extase ou la terreur d'un univers en mouvement³⁷² ».

Si cette terminologie est à remettre dans le contexte de l'époque, Nikolais signe avec cette pièce sa première œuvre aboutie, qui fera date. Sa richesse doit beaucoup à une palette élargie de qualités de mouvement, et à un entraînement de sa compagnie à travailler avec ce que Nikolais met au centre de son propos, les sensations.

CREER DES SENSATIONS

Dans le long article de la revue *Dance Observer* cité plus haut, Nikolais place au centre de sa réflexion la perception sensorielle. Ce recours aux sens est pour lui essentiel et le titre de l'article : « Danse fondamentale et perception sensorielle », parle de lui-même. Il y propose une réflexion sur la capacité qu'a le cerveau, « centre de coordinateur des sens », de

³⁷¹ Alwin Nikolais, *Growth of a theme*, *Dance Magazine*, *op.cit.*, p.31. On retrouve cette idée de totalité, qui s'apparente à la gestalt (cette notion sera expliquée dans notre troisième partie), dans le maquillage (pieds, mains, visage) déjà évoqué plus haut par Nikolais et qui prolongeait les couleurs des costumes.

³⁷² George Beiswanger, *New London, residues and reflections*, *op.cit.*, p.6.

regrouper ceux-ci pour une tâche particulière. Souvent, on inhibe délibérément la fonction d'un sens pour donner une plus grande puissance dynamique à un autre. C'est ce que fait le danseur au quotidien avec les sensations, « shuntant » l'une pour intensifier les valeurs d'une autre. Dans le domaine de la danse, Nikolais donne un exemple que l'on rencontre souvent, celui du danseur qui ignore le sens du poids et de la gravité pour donner l'illusion d'une légèreté plus grande.

Mais le chorégraphe élargit son propos en tentant de valider l'idée d'un « sens de quelque chose » sans y faire correspondre nécessairement un organe : « On parle du sens de la justice, du bon sens et même du sens d'avoir bon goût. Ainsi on peut parler d'un sens sculptural (*sense of shape*), d'un sens du temps ou de l'espace sans se référer aux réactions d'un organe particulier, mais plutôt aux coordinations de tout pouvoir perceptif qui permette la connaissance la plus aiguë du facteur désiré³⁷³ ».

Revenant au danseur, Nikolais remet en question les conventions en usage et croit donc l'homme doté d'une multitude de sens :

« On se référerait encore récemment aux cinq sens d'Aristote : la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat. Mais aujourd'hui, la science s'accorde sur l'existence d'un nombre bien plus élevé de mécanismes de perception qui va jusqu'à trente peut-être. On citera notamment le sens de l'espace, du temps, de la direction, de l'équilibre, de la pesanteur, de la température du corps, de la présence, de la vitesse, de la pression, du sens kinesthésique, et bien d'autres sens qui déterminent la qualité du mouvement et la présence dans la vie. Il y a des sens qui renseignent le corps sur un état physique : température du sang, taux de dioxyde de carbone, faim, soif, douleur, etc. Il existe dans notre cerveau un certain nombre de sens obscurs dont on ne connaît pas encore le siège exact. D'ailleurs, il n'est pas certain qu'un sens donné soit corrélé à un organe particulier³⁷⁴ ».

³⁷³ Alwin Nikolais, « Basic Dance and sensory perception », *Dance Observer*, janvier 1964.

³⁷⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre IV « La perception sensorielle », p.34.

Le cas particulier du « sens de l'espace » cité ci-dessus n'est pas l'apanage du seul Nikolais : Wigman faisait de l'espace un « partenaire invisible », Decroux un milieu hostile dans lequel le mime se déplace et le théâtre Nô imagine cet espace vivant et peuplé de *kami* (héritages d'entités).

Le danseur se doit de contrôler les sens dans ses moindres nuances et subtilités: Nikolais en fait un enjeu majeur de son art. Concernant le sens tactile, il rappelle que, contrairement aux sens où un seul ou deux organes sont concernés, il y a dans le cas du toucher une multitude d'organes identiques distribués dans le corps entier. Ceux-ci, pris ensemble, « deviennent le paysage » et on peut bloquer la conscience de la sensation tactile d'une partie du corps pour intensifier l'expérience d'une autre. Dans le processus cinétique, ce schéma perceptif prend une grande importance quand on veut accentuer certains aspects du *motion* ou en diminuer des valeurs pour en mettre d'autres plus en lumière. Notons que Diderot parlait déjà au dix-huitième siècle de « toucher à distance³⁷⁵ » et que le psychologue et neurophysiologiste de la perception et de l'action Alain Berthoz affirme aujourd'hui qu'il existe un sixième sens, un « sens du mouvement³⁷⁶ ». Certains chorégraphes contemporains se sont concentrés sur la sensation du toucher, notamment Odile Duboc dans son *Projet de la matière*, où le dur et le mou, expérimentés par les danseurs en prise avec une scénographie faussement minérale, deviennent des sensations transmises quasi physiquement aux spectateurs.

³⁷⁵ Un principe courant sous l'Ancien Régime consistait à imaginer que tout ce qui touche les sens (musique, vue etc.) se fait sous la forme de corpuscules qui circulent. L'originalité de Diderot fut de prendre comme comparaison la main, comme il le fait dans sa célèbre *Lettre aux aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749).

³⁷⁶ Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997. Il est interviewé sur le sujet par Florence Corin dans la revue *Nouvelles de danse* n°48-49, dossier « Vu du corps », automne-hiver 2001, pp.80-93. Il précise que plusieurs capteurs sensoriels dans le corps humain sont à l'œuvre pour construire ce « sens du mouvement » : récepteurs visuels, vestibulaires, musculaires, musculo-articulaires et cutanés, avec en plus les « otolithes », capteurs situés dans l'oreille interne. Mais d'autres référentiels s'y ajoutent : la gravité (avec la plate-forme stabilisée de la tête), la vision et notre propre corps (axe du tronc p.ex.). La flexibilité des référentiels est une propriété remarquable du cerveau, ce dernier étant capable de simulation mentale dont se servent sportifs et danseurs. La danse fournit des référentiels spécifiques : rapport à l'environnement, au corps du danseur et au partenaire.

Nikolais insiste pour que le danseur, dans sa formation et son entraînement, ne se cantonne pas à la cinétique qui élude trop souvent le détail interne : « Le danseur peut amener un certain raffinement des valeurs de mouvement, mais ne se soucie en général de l'espace, du temps et de la gravité que dans la mesure où ils soutiennent son intérêt pour le mouvement³⁷⁷ ». Constatant une carence dans ce domaine, Nikolais encourage le danseur à s'y aventurer, avec l'expérience la plus complète possible, l'enjeu étant de changer le point de vue perceptif en vue de nouvelles découvertes. Il prend comme exemple un cercle tracé par le bras dans l'espace, qu'on peut exécuter de multiples façons : périphérique de façon à souligner la ligne circulaire, gravitaire si on prend en compte le poids du bras et la suspension, la ligne peut être prise comme frontière spatiale ou des aspects temporels peuvent aussi être considérés, tout comme l'idée de révolution autour d'un axe : « Les variations sont infinies ».

S'aventurant encore plus loin, il évoque la capacité de l'esprit à « assombrir certaines zones de la perception de façon à en intensifier d'autres, ou de confiner des zones de perception à l'inconscient avec instructions d'alerter le conscient si besoin. Loin d'être des blocs noir et blanc, conscient et inconscient sont une unité dont on peut contrôler le degré³⁷⁸ ». Il ne donne hélas pas plus de précisions, terminant par un appel à reprendre confiance dans nos « incroyables possibilités », l'enjeu étant de permettre au corps et à l'esprit de « retrouver leurs pouvoirs » pour qu'en tant qu'instruments, ils puissent « répondre à l'intention de l'artiste, même à l'échelle la plus ténue³⁷⁹ ».

Cet art du mouvement qu'est la danse couvre donc bien plus que la cinétique. Nikolais évoquait souvent le mode de communication qu'est le *motion* par un simple parallèle avec d'autres arts :

³⁷⁷ Alwin Nikolais, « Basic Dance and sensory perception », *op.cit.*.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

« Ce n'est que récemment qu'on a pu dire que la peinture est l'art de la couleur et non des vaches dans un pré ou des portraits de ducs et de reines, et que la musique est l'art du son, et non des instruments de musique, et qu'on peut faire de la musique avec n'importe quel son. Je souhaiterais avoir ce même privilège en danse, comme elle est l'art du mouvement, je voudrais la libérer pour la pratiquer de n'importe quelle façon possible³⁸⁰. »

Nous réagissons en effet aux sons de la musique et aux formes colorées de la peinture, ainsi qu'aux formes tridimensionnelles de la sculpture. De même, la danse, à travers le *motion*, crée des sensations auxquelles nous répondons.

Nikolais parle ici de libérer la danse. Cette libération va passer par un enseignement qui privilégie les sensations, l'enjeu étant de faire du danseur un être qui possède une connaissance à la fois intellectuelle et sensible de ses capacités³⁸¹. L'appel à la mémoire de sensations vécues est permanent. Prenons par exemple l'apprentissage du rebond : un cours sur cette qualité de *motion* va convoquer l'expérience que chaque danseur a eu dans son passé avec une balle, un ballon ou un trampoline, et lui demander de l'appliquer à des parties du corps, les faisant rebondir l'une contre l'autre (main contre tête, coude contre genou...), puis rebondir contre l'espace environnant, comme si celui-ci offrait une surface dure. La traversée, aussi complète que possible, des notions fondamentales héritées de Laban (espace, temps, énergie) sera la clé de voûte de ce qui deviendra le bagage du danseur, à la fois

³⁸⁰ Alwin Nikolais, « An act of magic: Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*, p.26. Ce rapprochement de la danse avec les autres arts n'est pas lancé au hasard, il vise à légitimer l'art de la danse moderne et à lui assurer une réception aussi importante et directe que ses grands voisins. Le film didactique en cinq parties de Murray Louis de 1973, déjà cité, dont les copies 16 mm, les vidéos et les DVD ont été vus dans tous les Etats-Unis (surtout dans les universités) depuis plus de trente ans, ne fait rien d'autre, avec son titre qui est tout un programme : *Dance as an art form* (La danse comme forme artistique).

³⁸¹ Quarante ans plus tard, dans les années 1990, Hubert Godard, pionnier en France de l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (A.F.C.M.D., souvent improprement appelée kinésiologie) et directeur du département danse à l'université Paris VIII, parlera de « relier le mécanique, le relationnel et le symbolique pour le bon développement du sujet » (cité par Laurence Louppe en exergue de son article « L'utopie du corps indéterminé - Etats-Unis, années 60 », *Le corps en jeu*, Odette Aslan, dir., C.N.R.S., 1994, p.219). Dans sa réflexion, il s'appuie sur le rapprochement accru depuis les années 1960 entre danse et techniques somatiques, et notamment sur sa propre expérience de la technique Matthias Alexander. Nikolais s'est appuyé sur ce champ en incluant l'apport de Joseph Pilates dans son échauffement en cours de danse, élaboré avec Hanya Holm, probablement à la fin des années 1940 (sur Pilates, voir annexe « Hanya Holm », note 15).

vocabulaire et « boîte à outils » sensoriels. Reprenons les mots-clés de Nikolais que nous avons rencontrés au début de ce chapitre : « intention », « conscience », « perception », « esprit vif », « sentir », « traverse », « simple essence », « détails et lisibilité » : tous convergent vers un danseur ayant intégré cette richesse d'expériences. Celui-ci pourra, selon ses motivations, devenir interprète, chorégraphe et/ou pédagogue³⁸². Nikolais, rappelons-le, était un pédagogue réputé, et il n'est pas surprenant de retrouver dans son enseignement le recours à des images faisant appel aux sens, notamment celui du goût³⁸³.

Enfin, ce viatique corporel et intellectuel, modelé chaque jour dans leur formation par un dialogue constant entre élève et professeur, témoigne d'une circulation permanente de la parole dans un souci constant de clarification et de dénomination. Cette verbalisation développe l'esprit critique et forme chez chacun un riche « regard de spectateur ».

Mais s'il y a libération, de quoi était-on prisonnier ?

³⁸² L'exemple du C.N.D.C. d'Angers est à cet égard parlant. De nombreux étudiants issus du cursus ont, après leur formation, profité dans les années 1980 en France à la fois d'un contexte favorisant l'émergence de compagnies dirigées par de jeunes chorégraphes (où ils étaient à la fois créateurs et interprètes) et de l'arrivée en 1989 d'une loi cadrant l'enseignement de la danse. Des professeurs diplômés issus de l'enseignement de Nikolais, directement ou indirectement, ont été et sont encore en poste aujourd'hui. Citons notamment Christine Gérard au Conservatoire de Paris (C.N.S.M.D.P), où, enseignant en C.R.R. (Conservatoire à Rayonnement Régional), Manuèle Robert à Reims, Anne Carrié à Nantes, Catherine Meyer et Caroline Dudan à Poitiers, Maïté Fossen en Avignon etc. Les deux chorégraphes les plus emblématiques issus du C.N.D.C. sont Philippe Decouflé et Marcia Barcellos, à la tête de compagnies indépendantes, mais de nombreux autres ont, depuis trente ans, animé une foule de projets chorégraphiques. Citons encore les deux directeurs des tout premiers C.C.N., Quentin Rouillier à Caen et Anne-Marie Reynaud à Nevers, et aussi Odile Azagury, Dominique Petit, Marc Vincent, Daniel Dobbels à la tête de leurs propres compagnies. Le concours de chorégraphie de Bagnolet fut souvent le lieu où ces artistes se révélèrent. Précisons que la France étant à la croisée de nombreux courants, beaucoup des personnes citées ci-dessus ayant aussi puisé à d'autres enseignements. Mais en France, c'est peut-être Carolyn Carlson qui personnifie le mieux, encore aujourd'hui, cette triade typique de l'enseignement germano-américain de danseuse, pédagogue et chorégraphe, avec un accent mis sur le potentiel créatif de l'individu, sur son « geste unique ».

³⁸³ Lorsqu'il enseignait au C.N.D.C. d'Angers, Nikolais demandait à ses étudiants d'explorer diverses qualités de mouvement et textures corporelles. Pour se faire comprendre, il disait souvent : « Goûtez au rebond, savourez le temps ralenti... ». Outre le fait qu'on retrouvait là le gourmet et le cuisinier hors pair qu'il était, cette habitude pédagogique souligne chez lui l'importance du recours au sensible dans la formation du danseur. Il utilisait aussi l'image du citron qui fait saliver lorsqu'on s'en approche, pour faire travailler ce qu'il appelait le « sens du grain ». Le critique John Martin se servait déjà de cette image à Bennington (on la retrouve, avec une autre s'appuyant sur le Christmas pudding, spécialité du Noël anglo-saxon, dans son livre de 1939 *Introduction to the dance*), et Nikolais reprit beaucoup du contenu des cours qu'il suivit là-bas avec ce théoricien.

III. « *Motion, not emotion* » (Le mouvement, pas l'émotion)

CONTRE L'EMOTION

Reprenant trente ans plus tard la démarche qui avait conduit Oskar Schlemmer, au lendemain de la première guerre mondiale, à rejeter l'émotion dans son théâtre au Bauhaus³⁸⁴, Nikolais va lui aussi chercher à dépasser la dimension expressive de la *modern dance* dont il est issu et qui le laisse insatisfait³⁸⁵ : « Les danseurs tombent souvent dans le piège de l'émotion au lieu du *motion*³⁸⁶ », constate-t-il. Il nous faut immédiatement nuancer ce propos, car on sait que dans la charge émotionnelle de la danse moderne, qu'elle soit de souche allemande ou américaine, l'interprète ne ressent pas au premier degré les émotions qu'il danse. Il en donne peut-être les signes, mais n'en est à aucun moment victime. Nikolais relie son constat à ce qu'il retient de la danse des années 1930 (la période « Bennington ») :

« Au corps libéré du corset et du chausson d'Isadora Duncan s'ajouta la liberté d'explorer les dissonances de la psyché cherchant à se libérer. Ces concepts englobaient la préoccupation de l'Homme avec les joies et les peines de la découverte de soi (...). Cependant, pendant cette période particulière, le danseur ne se présentait pas comme lui-même, mais comme personnage stylisé ou humain divin à travers lequel était transmis un moment de drame psychologique (...). Ce qui caractérise la nouvelle danse, c'est qu'elle transcende les émotions périphériques du chagrin, de la

³⁸⁴ En 1928, Schlemmer affirme : « La danse non abstraite rapporte son monde de représentation et alimente son sentiment corporel à des sources telles que plaisir, joie, tristesse, douleur, peur, épouvante, terreur, volupté, ravissement, etc, et elle « s'éloigne d'autant plus de l'art que ces sentiments sont vrais » (Oscar Wilde). Ces sentiments vrais, authentiques, peuvent servir à élever la conscience de soi, à renforcer la joie de vivre, à assouplir le corps, ils peuvent être utiles à des fins pédagogiques – pour l'art, ils sont absolument dénués d'intérêt... » (Oskar Schlemmer, « Abstraction dans la danse et le costume », *Théâtre et abstraction, op.cit.*, p.71).

³⁸⁵ Si nous reprenons notre parallèle avec Schlemmer, précisons que ce dernier, contrairement à Nikolais, n'avait pas mis au point son programme de théâtre au Bauhaus en réaction à la danse d'expression alors en train de se structurer en Allemagne. Venant des arts plastiques, sa réflexion s'est faite à part, plus en lien avec le monde du théâtre (Piscator) et il n'eut que peu de contacts avec d'autres chorégraphes.

³⁸⁶ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.21.

joie, de la rage etc., se concentrant sur la sensation élémentaire de la cinétique, tandis qu'elle parle par métaphores de sujets plus pertinents³⁸⁷ ».

Parlant de l'*Ausdrückstanz*, Isabelle Launay signale la distance qui permettait de sortir de la syntaxe gestuelle imposée par les émotions. Laban conseillait à Wigman « de ne pas ressentir la colère, mais d'être dans une dynamique colérique, de veiller à ne pas se laisser envahir par l'émotion procurée par un geste³⁸⁸ ». Launay confirme ce constat par un détour du côté de Deleuze qui distinguait « affections » et « affects » : « L'affection ne dépasse pas le stade de l'individu, elle est prise dans une histoire psychologique, plus ou moins connue, plus ou moins répétitive, alors que l'affect résulte d'un travail de composition à partir d'un matériau. L'art est d'abord composition, il crée des affects qui sont toujours « en quelque chose » (...). Le matériau lui-même en devient expressif. L'affect créé est d'autant plus riche que d'une certaine manière il est pauvre en affections³⁸⁹ ».

Pour Nikolais, le *motion* vient en premier, et seulement alors peut-on atteindre l'émotion, celle-ci résidant plutôt chez le spectateur. Dans le nouveau vecteur qu'est sa « nouvelle danse » (influencé, nous l'avons évoqué, par le modernisme du critique d'art Clement Greenberg, le terme *new* apparaît souvent dans ses écrits publiés par les journaux de l'époque³⁹⁰), il cherche donc à séparer le danseur du comédien : « L'art du danseur, rappelle-t-il, est le *motion* et la formation qui lui est proposée doit mettre en valeur les qualités de

³⁸⁷ Alwin Nikolais, « The New Dimension of dance », *op.cit.* Nikolais ajoute: « Le terme « émotions périphériques » permet de faire ici la distinction entre les réalisations de soi élémentaires (*primary felt*) et les émotions plus anecdotiques (*literal*) comme le chagrin, la colère etc. dérivant de déceptions, frustrations ou autres, conditionnant les premières (...). On peut construire une émotion « périphérique » en rajoutant des facteurs psychiques et extérieurs qui ne sont pas en consonance avec l'émotion élémentaire. La sensation du « lourd », par exemple, ne constitue pas en soi la tristesse. Mais elle peut être un ingrédient de certaines catégories de chagrin en qualifiant le temps, l'espace et l'attitude psychique. L'émotion de la colère se sert fréquemment de la sensation de lourd, mais le traitement relatif du temps, de l'espace et de l'attitude est très différent de celui concernant le chagrin. Le nouveau danseur sera enclin à se servir des facteurs émotionnels élémentaires de façon plus pure et plus directe ».

³⁸⁸ Citée par Isabelle Launay, interviewée dans *Repères*, « Composer des affects en danse », Cahiers de danse n°19, mars 2007.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *New abstract conceptions, new wholes, new concepts, new esthetic entities* en 1957, *new dimension of dance, new period of modern dance, new-dancer, new-dance concept, new-dance expression, new-modern dance, new-dance artist* en 1958, *new period of the modern dance* à nouveau en 1965, *new concepts of time and space* en 1968 etc.

communication du *motion* - et non celles du mime ou de l'émotion³⁹¹. Fondamentalement, le propos du danseur n'est pas de travailler la folie, la joie, la tristesse (*mad, glad, sad*³⁹²), etc. Dans son langage, il s'occupe plutôt de textures : léger, lourd, épais, mince, doux, dur, grand, petit, etc³⁹³ ».

Cette vision peut sembler schématique (les grands danseurs travaillaient certes avec les affects qu'il cite, mais aussi avec du vocabulaire dansé abstrait), elle reflète cependant un chorégraphe héritier des avant-gardes qui s'affirme sur l'idée de rupture. Il semble qu'il ait volontairement tourné le dos à l'enseignement de John Martin, qui avait consacré en 1939 une partie de son ouvrage *Introduction to the dance* à ce qui rapprochait et différenciait l'art dramatique de la danse. Estimant que la matière de base (*basic stuff*) de ces deux arts est la même, c'est, d'après Martin, dans l'approche qu'on les distingue, l'art dramatique pensant en termes d'action, la danse en termes de mouvement. Mais le théoricien reste convaincu que « le mouvement communicatif approprié à la danse ne peut venir que de ce qu'on pourrait nommer (pour le corps) la mémoire motrice de l'émotion³⁹⁴ ». Même s'il travaillera un temps

³⁹¹ Nikolais rajoute ici entre parenthèses, après le mot émotion : « dans son sens non usuel ». Il veut dire par là que son sujet concerne non pas le sens américain commun du mot *emotional*, mais les émotions de base de l'homme. Il précise en effet cette utilisation plus répandue : « On entend plus communément par émotion une certaine incapacité d'agir provoquée directement par une stimulation des sens. Cela se traduit par de la frustration, du mécontentement ou d'autres formes d'insatisfaction pouvant aller jusqu'à la rage, la peur, la haine ou s'exprimant de manière plus passive par le désir, la nostalgie et d'autres façons. On peut aussi se trouver dans un état d'euphorie passionnée, au-delà de ce que le corps peut assumer. Ceci provoquera aussi un déséquilibre » (Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre V « La stase », *op.cit.*, p.41). En français, cela pourrait se traduire par le terme « émotif », ou « passionné », état qui peut en effet freiner ou paralyser certaines personnes (souvent jugées « caractérielles » ou sans contrôle) ou rendre la communication avec elles difficile.

³⁹² Ces trois adjectifs ou les noms équivalents *madness, gladness, sadness* retraduisent dans la bouche de Nikolais les états émotionnels ordinaires de l'homme. Il forgea cette expression pour résumer ce qu'il cherchait à dépasser dans son art. L'allitération rend ces trois mots plus percutants, prouvant à nouveau que Nikolais avait le sens de la formule pour chercher à convaincre.

³⁹³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.38.

³⁹⁴ John Martin, *Introduction to the dance*, *op.cit.*, p.86. Soulignant l'importance des découvertes de Stanislavsky, Martin souhaite que le corps « apprenne à faire appel à ses associations émotionnelles et les traduise en action en prenant directement dans ses expériences de vie ». Il rappelle qu'Isadora Duncan s'efforçait de découvrir un « premier mouvement », basé sur une émotion première d'où découlerait naturellement toute une série de mouvements, sans le mécanisme d'une invention délibérée. Il exclut du processus les émotions « hautement personnelles », dont l'exposition sur scène n'amènerait que gêne et manque d'intelligibilité, car trop privée. Néanmoins, danseur et comédien divergent quant à la question de l'expérience personnelle se transformant en art : le comédien se sert de la personnification (les personnages créés sont des abstractions dramatiques de la vie et non la vie elle-même), le danseur, s'il suit ce même processus d'abstraction, reste néanmoins dans la personnification d'un type (par exemple les guerriers plutôt qu'un individu - un guerrier particulier dans une bataille particulière). Il ne personnifiera pas la guerre, la mort, le printemps ou l'amour,

sur cette piste³⁹⁵, Nikolais s'en écartera vite. Il gardera en revanche de Martin une conviction, celle qui fait du geste en jeu un « moyen de communication universel, résonnant chez chaque spectateur avec une signification personnelle, grâce à une dimension vaste et un contour clair³⁹⁶ ».

Le mot est dit : le danseur n'a que faire de travailler sur des états émotionnels ou des personnages qui les jouent ou les miment. Son vocabulaire est fait de qualités de mouvement et de textures, qui seront analysées plus loin³⁹⁷. En 1957, dans son article au titre éclairant « Dance : semantics », Nikolais évoque le pouvoir de métaphore de l'homme, négligé jusque là par le danseur moderne américain. Il prend comme exemple un corps cherchant à saisir un caillou ou une plume et en extrait un « mécanisme prioritaire » : « Enlevez le geste mimé, éliminez le caillou ou le rocher, conservez seulement le *motion* métaphorique et vous obtenez, au lieu d'une action mimétique, une entité cinétique avec une identité (*Gestalt*) la reliant à tout ce qui est similaire³⁹⁸ ». Il poursuit sa démonstration : « Tout comme on peut se détacher de l'action mimée, on peut également se libérer de la fonction quotidienne, factuelle et regarder le corps en s'en servant comme d'un instrument esthétique ». Si l'on utilise cette

mais « externalisera une nouvelle vision émotionnelle (dans ces thématiques), afin que le spectateur les reconnaisse comme lui appartenant potentiellement à lui et à tous les hommes » (pp.88-89).

³⁹⁵ On peut voir une illustration du travail de Nikolais sur l'émotion dans le film de 1959, *Invention in dance*, déjà cité, avec les interprètes de sa compagnie dansant diverses émotions en solo ou en duo, accompagnés par sa voix « off » : tristesse, colère, gêne, angoisse. Nikolais tente de relier les mouvements caractéristiques de ces émotions avec leur utilisation de l'espace : montante ou descendante, expansive ou retenue, montrant par quatre autres exemples (rire, peur, rêverie, désir) des « énergies absorbées à l'intérieur ». Dans l'introduction de cet épisode du film, la lecture dimensionnelle est facilitée par un accessoire, des « cages » élastiques (comportant un plateau carré sur lequel se tient le danseur, un deuxième identique au-dessus de sa tête et quatre « barreaux » les reliant, probablement en caoutchouc) qu'on peut voir sur notre image hors-texte n°10. La forme parallélépipédique d'origine de la « cage » se modifie dès qu'on se baisse ou qu'on appuie sur un « barreau » avec la main ou le pied, celui-ci étant flexible. Ce dispositif est une sorte d'icosaèdre simplifié, montrant l'influence de Laban sur Nikolais. Ce dernier le réutilisera dans une section spectaculaire de sa pièce *Sanctum* cinq ans plus tard. Même si elle ne constituait qu'un domaine mineur, voire marginal, l'émotion constituait encore un des sujets d'études d'abstraction de Nikolais dans son cursus pédagogique des années 1970, cherchant par exemple à parvenir à l'essence (abstraction) de la peur, de la tendresse, de la colère, etc. On pourrait mettre ce travail en parallèle avec le célèbre solo *Afectos humanos* de Dore Hoyer, créé en 1962 en Allemagne.

³⁹⁶ *Ibid* p.89. Martin précise : « Les mouvements du danseur sont abstraits, c'est-à-dire qu'ils ont abstrait l'essentiel à partir d'une expérience vécue particulière, en omettant ce qui est simplement personnel et sans signification universelle ».

³⁹⁷ Voir *infra* « Les textures », ainsi qu'en annexe la fiche « Grille des qualités de mouvement ».

³⁹⁸ Alwin Nikolais, « Dance : semantics », *op.cit.*

« myriade de possibilités de mouvements métaphoriques », conclut-il, « l'univers est à notre portée et on peut parler de la nature de toutes choses ».

Voilà jetées les bases de son projet, quasi encyclopédique, qu'il déclinera dans ses diverses œuvres et appliquera dans son enseignement. On a vu plus haut les raisons historiques personnelles qui l'ont conduit à cette rupture et ce « besoin » d'aller vers une troisième voie pour dépasser les limites des deux registres de la danse américaine de son époque : l'un (le registre classique) étant trop éloigné du corps contemporain, l'autre (le registre moderne), trop proche à son goût d'un contenu dramatique et psychanalytique.

Au-delà de l'homophonie des deux mots *motion* et *emotion*, sans équivalent en français, la formule « *motion, not emotion* » est devenue une signature³⁹⁹ de la pensée de Nikolais. Cette insistance à faire du *motion* le centre du propos du danseur et de la danse, et de l'assigner à en être le moteur de son esthétique de créateur, provient à la fois d'un souci d'affirmer une conviction profonde et de la conscience des nombreux obstacles à vaincre. Sa danse abstraite (ou plutôt son « théâtre abstrait⁴⁰⁰ ») rencontre en effet à ses débuts des réactions négatives, des moqueries, de l'incompréhension et des accusations de « déshumanisation », surtout de la part de la critique⁴⁰¹. Réagissant aux « drames dansés » de Martha Graham ou aux pièces de José Limon qui triomphent aux États-Unis à l'époque, Nikolais se montre sévère, y voyant surtout du mouvement émotionnel, qu'il définit comme « mouvement qui subit une certaine condition qui a pour effet d'altérer la nature de son

³⁹⁹ On voit parfois cette formule déclinée d'étranges façons : attribuée à tort à Cunningham par le chorégraphe Angelin Preljocaj (brochure du Théâtre de la Ville, Paris, automne 2010) ou en écho involontaire par le constructeur Peugeot qui, pour la vente de ses véhicules dans les pays étrangers, a trouvé en 2010 la formule « motion & emotion »... ! C'est dans une interview de 1969 qu'on en trouve la première trace écrite : « Je tentais d'instaurer le mouvement comme la base de l'art (de la danse), non l'émotion » (« An act of magic – Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*, p.24).

⁴⁰⁰ Nous avons déjà vu que Nikolais changea le nom de sa troupe pour choisir finalement celui de *Nikolais Dance Theatre* en 1968.

⁴⁰¹ Phyllis W. Manchester, par exemple, avertit : « Cette déshumanisation du danseur est un danger en soi, car il pourrait mener au bout du compte à la stérilité » (*Dance News*, septembre 1956, à propos de *Kaleidoscope*). On retrouve souvent ce sujet dans les questions qui lui sont posées dans les interviews ultérieures, notamment par Roger Copeland dans *Dance Scope* (1973) qui, plus tard dans son ouvrage *Merce Cunningham : the modernization of modern dance* (2004) parlera de ses pièces comme des « allégories soignées et naïves sur les dangers de la reproduction mécanique et de l'invasion des profanateurs de sépultures, avec des « messages » conventionnels, simplistes et humanistes » (*sic*) (p.42).

action⁴⁰² » et des préoccupations égocentriques, érotiques et « psychodramatiques ». Les danseurs (souvent les chorégraphes eux-mêmes, virtuoses) incarnent des personnages littéraires, patriotiques ou des héros de la mythologie, dans des pièces qui s'inspirent des tragédies grecques, de Shakespeare ou des sœurs Brontë autant que de l'histoire des Etats-Unis.

Cette *modern dance* y trouve certes ses lettres de noblesse qu'ont illustrées des œuvres emblématiques, souvent humanistes et parfois politiques, mais ce qui s'y joue s'appuie sur une théâtralité qui donne la priorité à la subjectivité. Les états de corps mettent en jeu tensions, détentes, suspensions, élans, chutes, regards..., traduisant une affectivité chargée⁴⁰³ et une narrativité qui souligne souvent les oppositions entre hommes et femmes et l'inscription dans une Histoire, qu'elle soit politique, sociale ou religieuse. Des *Shakers* (1931) de Doris Humphrey à son *Day on earth* (1947), de la *Pavane du Maure* (1949) au *Traitor* (1954) de Limon, de la femme de la frontière (*Frontier* 1935) à la Clytemnestre (1960) de Graham, le public américain voit se matérialiser sur la scène des danseurs d'exception, se révélant également excellents chorégraphes et pédagogues, porteurs d'une nouvelle narrativité. Collaborant avec des compositeurs et des plasticiens de talent, soutenus par les avis de la critique, ils s'affirment et trouvent une identité face au public de l'après-guerre⁴⁰⁴. Les spectateurs prennent cet élan et l'urgence qui l'accompagne pour la « marque

⁴⁰² Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, tome I (inédit), *op.cit.*, p.10. Il poursuit : « On en peut pas appeler danse au sens propre l'exubérance ou la frustration, l'exaltation ou le découragement ».

⁴⁰³ La chercheuse canadienne Michèle Fèbvre précise : « Inscrit dans une conception essentiellement expressionniste, mytho-poétique, le corps dansant de la *modern dance* est par conséquent assigné à désigner, à exprimer une intériorité, ou à représenter, à illustrer un fait social ; il est traité comme matériau symbolique, expressif et signifiant et il est resté de plus l'instrument d'une forme chorégraphique relativement conforme à un ordre esthétique fondé la plupart du temps sur la succession narrative » (Michèle Fèbvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, 1995, p.17). Prenant comme exemple les œuvres de Martha Graham, elle nuance en rappelant que « pourtant, même inscrite dans un projet signifiant évident, la danse de Graham – et de ses consœurs – ne succombe jamais totalement aux impératifs du sens », et, citant José Gil (*Les Métamorphoses du corps*, 1985), rappelle qu'il s'agit aussi de « jouer, c'est-à-dire de traduire dans des mouvements la logique interne à la production du sens : jouer les rythmes pour les rythmes, les formes pour elles-mêmes, les articulations de l'infra-langue à l'état pur (...). Cette gratuité... constitue le « récit » même de la danse » (*Ibid.*).

⁴⁰⁴ Notons que les œuvres de ces chorégraphes n'arrivèrent que tard en France (fin des années 1950) et que les ouvrages les présentant en français furent rares avant les années 1970. Une exception : le livre de Bethsabée de Rothschild (mécène de la compagnie Martha Graham), *La Danse artistique aux USA – Tendances modernes*,

de fabrique » d'une danse américaine audacieuse, souvent militante. Mais celle-ci avait tendance à se codifier et à mettre en avant cette « mémoire motrice de l'émotion » signalée par John Martin plus haut. Nikolais souhaite explorer de nouveaux territoires

Par le terme général de « réalisme » (qui est à comprendre ici comme *mimesis*, nous y reviendrons) et des formules peu tendres et caricaturales comme « fertile, fœtal et phallique⁴⁰⁵ », Nikolais montre donc sa réticence devant ces esthétiques⁴⁰⁶, qu'il pense liées à l'avant-guerre, au développement de la psychanalyse et aux « styles » des chorégraphes, c'est-à-dire aux techniques que ceux-ci ont inventées sur leurs propres corps, codifiées progressivement et perfectionnées⁴⁰⁷. L'essentiel de son enseignement va dorénavant se concentrer sur les textures et qualités de mouvement qu'ouvre l'exploration des fondamentaux. Notons qu'il existe dans l'œuvre de Nikolais des exceptions, telles *Scenario* (1971), pièce multimédia entièrement axée sur les émotions, que Nikolais intitulait, non sans humour, son « petit opéra italien » personnel⁴⁰⁸, et *Schema* (1980, commande de l'Opéra de Paris). Dans cette dernière pièce, Nikolais donna à Murray Louis, en dialogue avec une

écrit en français et paru en 1949. Les traductions depuis l'anglais ou l'allemand des ouvrages de cette période font cruellement défaut.

⁴⁰⁵ Voir en annexe la biographie de Nikolais, note 44.

⁴⁰⁶ Nikolais se présentait lui-même comme un chorégraphe « psycho-dramatique ». Se souvenant d'*Extrados* (1949), il en dit : « C'était une pièce d'envergure, stupide et prétentieuse, et quand je revois des photos des costumes, je frémis, ne comprenant pas comment j'avais pu faire une telle chose. Mais je suppose que ce que ça n'était pas pire que ce que faisaient certains chorégraphes à l'époque » (*Autobiographie, op.cit.*, 2^e partie, chapitre « 1949 »).

⁴⁰⁷ Rappelons qu'il avait découvert et « vécu » (physiquement parlant) ces esthétiques surtout pendant ses trois étés au Bennington College où les grands maîtres de la danse moderne (Graham, Humphrey, Weidman et Holm) enseignaient et créaient des pièces avec leurs compagnies en résidence. Agé de 27 ans au moment du premier stage (1937), il y forma aussi son regard et enrichit son futur métier grâce au programme des disciplines complémentaires (composition chorégraphique, scénographie, écriture critique, percussions), d'une remarquable pertinence.

⁴⁰⁸ Axée sur la tristesse, la joie, la colère, cette pièce, d'après l'un de ses interprètes Gerald Otte, visait à vérifier que le *motion* précédait toujours l'émotion : « Nikolais nous fit pleurer, voulant voir comment un corps chagriné bougeait. Nous n'étions pas formés comme comédiens et ne savions pas utiliser notre voix. Mais sur son insistance, nous essayâmes et finalement le *motion* d'être triste fit émerger l'émotion de la tristesse. Nous pleurâmes, sanglotâmes et gémirent pendant toute une semaine (...). Ce que faisait Nik en réalité, c'était de rassembler un trésor de sons et de mouvements pour aboutir à la pièce qu'il était en train de créer » (extrait de la compilation de Phyllis Lamhut *Nikolais, op.cit.*). Signalons que cette pièce de trente minutes fut une des plus difficiles à produire sur un plateau, car une impressionnante panoplie de diapositives l'accompagnait, occasionnant plus de 200 « tops » (repères) pour le régisseur lumières. Le documentaire *Nik, une aventure pour le son et la vue* (1973) en propose un extrait représentatif.

marionnette géante, le défi d'illustrer successivement plaisir, chagrin, colère, amour et orgueil à travers cinq solos enchaînés.

LA TENSION COMME PRINCIPE

Chez Nikolais, tout mouvement passe nécessairement par les trois phases du *motion* qui sont : la stase, la perturbation et le résultat, que nous verrons en détail plus loin⁴⁰⁹. La stase (ou passivité, immobilité) est pour lui de la plus haute importance, car dans cette étape, il ne s'agit pas seulement de la dynamique que le danseur doit apporter à la masse qu'il représente (son « instrument-corps »), mais aussi de la motivation qui le fait entrer en relation avec l'espace et de l'effet qui en résulte :

« Dans la phase d'immobilité ou stase, les tensions que le danseur suscite dans son corps n'ont pas forcément de rapport avec une émotion. Ce sont plutôt des tensions qui se rapportent à son sujet de façon métaphorique. Ces tensions ne représentent pas des émotions. Par exemple, dans le cas d'un garçon qui joue à l'avion en écartant les bras, la tension de l'ouverture des bras se transforme en pression subie par des ailes d'avion. Bien que cet exemple manque de subtilité et se situe au premier degré, l'analogie illustre bien la différence de dynamique relative⁴¹⁰ ».

Un enfant jouant à « faire l'avion » utilise donc sa mémoire (des oiseaux et des avions qu'il a pu observer) et son imagination pour changer d'état : ses bras deviennent des ailes, l'espace autour de lui se transforme en haute altitude où il pourra planer, virevolter et quitter provisoirement ses attaches terrestres, la raideur imprimée à ses bras fait de sa chair du métal imaginaire. Pour Nikolais, l'enjeu poétique de transformation est le même pour un danseur

⁴⁰⁹ Voir *infra* le chapitre V « Les phases du *motion* (lois du mouvement) ».

⁴¹⁰ Alwin Nikolais *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.78. On pourrait transposer cet exemple à des accessoires, tels les rubans élastiques utilisés dans la pièce *Tensile Involvement* (Implication élastique, 1953) où la tension vibrante donnée à ces accessoires par les danseurs n'a pas pour sujet une ou des émotions, mais la mise en vie d'un espace sensible. C'est toute la différence d'avec un ballet français néo-classique de la même époque, *Les Liens* (1957, chorégraphe Janine Charrat) dans lequel sont également utilisés des rubans élastiques. Leur étirement symbolise la tension intérieure émotionnelle des personnages (« tensions de l'âme »), qui s'en trouve amplifiée.

lorsqu'il s'agit de danser quelque chose d'abstrait. Une métamorphose a lieu, grâce à laquelle « toutes les barrières physiques sont supprimées ». Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est un enfant qui est pris ici en exemple, car son jeune âge sous-entend une certaine innocence et un lien plus direct avec l'imaginaire. L'accent est mis ici sur les bras et leur potentiel imaginaire, et l'enfant sans s'en rendre compte « décentre » son attention dans cette partie de son corps. Reprenant son exemple, Nikolais poursuit par une mise en garde (nous citons *in extenso* pour la clarté de l'explication) :

« Donc, pour ce garçon, la tension ne représente ni une gêne, ni une restriction, mais une nécessité, et elle est compatible avec l'action (...). Les bras du garçon à l'avion ne sont raides ni de peur, ni de colère, ni sous l'effet d'une autre émotion (...). »

La « nécessité » évoquée ici serait à classer à la fois dans un processus ludique (on pense à Winnicott dans *Jeu et réalité*) grâce auquel l'enfant se construit et dans un élargissement de sa présence à une dimension universelle (l'élément air). On retrouve cet élément de jeu si palpable dans les compétences des danseurs de Nikolais lorsqu'ils improvisent ou dansent dans certaines pièces, semblant « ne jamais être là où on les attend », et l'intérêt du chorégraphe pour le travail dimensionnel (expansion/dilatation, projection dans l'espace, conscience du dessin que font les extrémités du corps, etc). Le décentrement, qui sera examiné dans notre quatrième partie) devient ici un outil familier, permettant à chaque danseur de fabriquer ses « ailes imaginaires » sur la partie du corps souhaitée, et ainsi de se transformer constamment. Le chorégraphe conclut :

« Les tensions issues d'émotions risquent fort de détruire une métaphore délicate. Elles effaceront plus facilement un sujet ressortissant de l'illusion qu'une situation ancrée dans la réalité dramatique. Les manifestations de tension liées à une émotion

sont très puissantes et très visibles, et la moindre apparition de l'une d'entre elles entraînera une relative mise sous tutelle de toutes les autres qualités de l'action⁴¹¹ ».

On est ici dans un registre dichotomique qui oppose drame et illusion, la force de l'illusion favorisant la dimension imaginaire, toute manifestation émotionnelle étant perçue comme un frein. Risquons une hypothèse qui pourrait donner une autre explication à cette recherche de détente (*release of tension*) et qui renvoie au contexte dans lequel évoluait Nikolais au moment où il précisait sa démarche. Celle-ci se situe au début des années 1950, époque historiquement polarisée aux Etats-Unis sur une peur larvée et une tension grandissante, tant à l'intérieur du pays que dans les relations internationales est-ouest. Il s'agit bien sûr de la hantise du communisme, la « peur du rouge », avec la double escalade du maccarthysme et de la guerre froide. Même si Nikolais ne s'est jamais engagé politiquement de façon affirmée, il est significatif que sa quête pour détendre le danseur coïncide avec cette vague de conservatisme qui agite le pays, au lendemain de la victoire sur les puissances de l'Axe. La bombe atomique⁴¹² n'a sorti les Etats-Unis d'une guerre véritable que pour les plonger dans une troisième guerre mondiale potentielle, caricaturée par le célèbre film de Stanley Kubrick *Doctor Strangelove* (Docteur Folamour 1963).

Simultanément (mais amorcées avant-guerre), commencent à se développer des pratiques somatiques regroupées plus tard sous l'appellation *release techniques* : recherches d'Irmgard Bartenieff, de Mabel Todd et son élève Lulu Sweigard, approche de F.M. Alexander bientôt pratiquée par les danseurs (notamment depuis les années 1980 par la compagnie de Trisha Brown), approche de Moshe Feldenkrais, de Joan Skinner, toutes deux également prisées du monde de la danse. Si Nikolais ne s'y intéresse guère⁴¹³, d'autres en

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² L'Union Soviétique se dote de la bombe atomique en 1949.

⁴¹³ Les exercices d'échauffement de Nikolais, nommés *stretches* (étirements), sont le résultat d'une mise au point croisée entre ceux d'Hanya Holm et de Joseph Pilates, opérée dans les années 1930, enrichie par Nikolais et Louis pendant quarante ans (années 1950-90) et devenue un « incontournable » de cet enseignement. Même

feront un des axes de leur pédagogie, tels Trisha Brown qui intégrera la technique F.M.Alexander dans sa compagnie ou Steve Paxton qui, en parallèle avec l'invention et la pratique du *contact improvisation*, fera de sa revue *Contact Quarterly* (fondée à la fin des années 1970 et qui existe encore aujourd'hui) le carrefour des diverses pensées du corps émanant de ces techniques⁴¹⁴. Celles-ci eurent et ont encore un retentissement important en France.

Une voix en particulier s'élève à partir de 1950 pour reprocher un excès de tension dans la danse moderne : celle d'Erick Hawkins. Ancien danseur de Graham (et devenu son mari), ce chorégraphe, après sa rupture avec elle en 1950, s'ouvrit à l'enseignement d'Irmgard Bartenieff⁴¹⁵, découvrit le taoïsme et l'aïkido et se rapprocha dans la deuxième

si les notions d'espace et de qualité de mouvement les imprègnent, leur succession à un rythme rapide et l'absence de respect anatomique du corps dans certaines propositions font débat aujourd'hui, notamment en termes d'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD). Contestée, elle ne fait pas l'unanimité : certains danseurs l'ont conservée, d'autres totalement abandonnée. A New York comme au C.N.D.C. d'Angers, cet échauffement, suite d'exercices au sol et debout en place, constituait le quotidien de l'étudiant danseur, chaque cours débutant par ces trente minutes. Leurs noms n'avaient rien de poétique : *flex and reach, roll-overs, long side stretch...* A la manière de Wigman, Nikolais arrivait souvent lorsque qu'un assistant avait terminé de les donner pour continuer le cours sur la thématique de son choix. Le professeur pouvait orienter ce moment selon le thème choisi ce jour-là (*premise* ou *SOD, subject of the day* sujet du jour). Visant en un temps réduit à développer force et flexibilité ainsi qu'à échauffer à la fois le corps et l'esprit sur un rythme soutenu (l'accompagnement se fait aux percussions), cette « mise en état » apprise par cœur et peu variée s'appuie sur les dimensions de l'espace, la qualité de mouvement, la musicalité et la présence à soi. Sur Pilates, voir notre annexe « Hanya Holm », note 15.

⁴¹⁴ La revue belge *Nouvelles de danse* a consacré en 1996 deux numéros (28 et 29) sur « L'intelligence du corps ». Les approches des principales personnalités fondatrices de ces techniques d'analyse du mouvement y sont détaillées. D'après Patricia Kuypers, responsable de publication, ces approches « avaient une vision humaniste dans le sens large du terme, alors que nous avons parfois tendance à la réduire à un simple outil fonctionnel pour « aider à mieux danser » ». C'est en étant à l'écoute du corps souffrant (le leur ou celui des autres) que se sont élaborées les méthodes de Feldenkrais (conscience du corps), d'Elsa Gindler (Gymnastique de l'homme qui travaille), de Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*), de Gerda Alexander (Eutonie), de Lulu Sweigard et Irene Dowd (*Ideokinesis*) et de Bonnie Bainbridge-Cohen (*Body-Mind Centering*), cette dernière étant souvent pratiquée aujourd'hui par les danseurs. La plupart de ces approches ont été popularisées en France par Odile Rouquet et Hubert Godard dans les années 1980 et représentent aujourd'hui une voie de reconversion des danseurs interprètes. Il manque à cette liste la technique F.M.Alexander. Les éditions Contredanse (par ailleurs éditrices de *Nouvelles de danse*), ont publié de ce fondateur en première traduction française en 1996 son livre essentiel, *L'Usage de soi* (1932).

⁴¹⁵ Irmgard Bartenieff : danseuse et pédagogue allemande (1900-1981), élève de Laban qui émigra aux Etats-Unis en 1936. Elle y fut accueillie par Hanya Holm et enseigna dans son école. Tout en étant très proche du Dance Notation Bureau, elle devint kinésithérapeute et se spécialisa dans la rééducation de malades (polio) avec l'idée nouvelle d'« activer et motiver le patient ». Elle exerça avec succès dans plusieurs hôpitaux, y appliquant les idées de Laban et travailla aussi avec l'anthropologue Alan Lomax sur le projet « Chorometrics ». Elle fonde en 1978 le L.I.M.S. (Laban Institute for Movement Studies) où est enseigné l'*effort-shape* et sa propre technique : les Bartenieff Fundamentals. Ceux-ci permettent un entraînement global du danseur dans les trois dimensions avec des qualités dynamiques variées. Son ouvrage *Body Movement : coping with the environment* parut en 1980. Contrairement aux Etats-Unis, cet enseignement reste confidentiel en France malgré la présence

partie de sa carrière de la culture des Américains natifs (qu'il découvre en 1934) et de la nature, dans une démarche panthéiste, tout en découvrant diverses techniques de détente. Dans son livre *The Body is a clear place*, paru en 1992 juste avant sa mort, il précise : « Le corps, pour arriver à un fonctionnement optimal, doit se décontracter⁴¹⁶ ».

Hawkins visait en effet un corps sans conflit et revendiquait une approche scientifique du mouvement. Fustigeant l'habitude protestante de l'effort, idée fautive d'après lui et intégrée aux Etats-Unis à l'enseignement de la danse, que résume la formule « No pain, no gain » (pas de progrès sans effort), l'ayant vécu en tant que danseur chez Graham pendant douze ans, il constatait : « Les muscles tendus sont incapables de sentir⁴¹⁷ ». Il parlait aussi du point de vue du danseur masculin : il appartenait à la première génération (Shawn, Weidman, Limon...) qui avait dû « lutter contre l'image sociale efféminée du danseur, et de ce fait avait développé des techniques musclées, puissantes, voire athlétiques⁴¹⁸ ». D'après lui, l'idée de domination⁴¹⁹ avait perverti la danse occidentale en ce qui concerne l'entraînement du corps et sa sensibilité, limitant de ce fait de nombreuses possibilités de connaissance sensible : perception du rythme, des dynamiques, des phases qui sculptent le temps, perception du corps en mouvement (kinesthésie), sensation profonde de se mouvoir. « Dans le théâtre de la perception, il n'y a pas d'aliénation⁴²⁰ ».

de quelques spécialistes formées au L.I.M.S. en analyse du mouvement. L'autre débouché de cette pédagogie est la danse-thérapie.

⁴¹⁶ Erick Hawkins, *The Body is a clear place and other statements on dance*, Dance Horizons/Princeton Book Company, Princeton, 1992, p.137. Le chapitre 9, intitulé *The Principle of a thing* a été traduit et publié en 2006 sous le titre « Le Principe d'une chose » dans *Nouvelles de danse* n°53, dossier « Scientifiquement danse », pp.13-36. La citation est p.34.

⁴¹⁷ *Ibid* p.124 (p.19 dans la traduction).

⁴¹⁸ Geneviève Vincent, entrée « Hawkins », *Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.202.

⁴¹⁹ Nous avons vu dans notre introduction qu'en Nouvelle Angleterre où Nikolais avait grandi, la carrière de danseur n'était pas prise au sérieux (surtout pour un homme) et, pire, dans ces contrées marquées par le puritanisme des immigrants protestants qui se sont succédés depuis le dix-septième siècle, qu'elle était synonyme de péché. Dans le film documentaire *Nik and Murray* (1986), il affirme : « J'ai toujours eu un peu honte de danser. La chorégraphie m'en débarrassa ».

⁴²⁰ Cité par Nicole Guerber Walsh dans *Erick Hawkins et la corporalité du mouvement*, revue *Marsyas* n°9, mars 1989 (dossier sur l'improvisation).

A notre connaissance, Nikolais et Hawkins ne se sont pas connus, mais le refus de l'émotion et le décentrement prônés par l'un vont dans le même sens que la fluidité et l'équilibre entre faire et laisser-faire⁴²¹ développés par l'autre.

Ces stratégies d'apaisement de la tension corporelle (absence de rôles sexués, accent mis sur le potentiel optique et visuel de la danse, technique du danseur axée sur le décentrement...) vont permettre à Nikolais de créer des objets scéniques totalement inédits et poétiques, ne donnant que peu de références au public. C'est à une sortie quasi complète de la *mimesis* qu'on va assister.

DANSE ET *MIMESIS* CHEZ NIKOLAIS

Si, pour Aristote, l'art est imitation de la nature, l'évolution du théâtre depuis les Grecs jusqu'au vingtième siècle fait que l'on parle plus aujourd'hui de « représentation » que d' « imitation ». Dans cette longue évolution, l'approche classique que célébrait en Occident l'esthétique de Winckelmann cède la place, avec le Romantisme, à la notion d'intériorité. La « réalité » n'est donc plus seulement dans l'extérieur de ce qui est montré : on passe d'une représentation d'attitudes codifiées à la représentation des pulsions et des sentiments internes.

A l'orée du vingtième siècle, annoncé par Delsarte et la danse libre, le nouveau corps dansant est observé avec une grande attention. Peut-il incarner les forces élémentaires de la nature ou les variations musicales des grandes œuvres du dix-neuvième siècle comme chez Duncan ? Ou traduire des états intérieurs extrêmes et violents comme chez Valeska Gert et ses danses de cabaret burlesque ? Ou encore n'être qu'une pure apparition colorée et mouvante comme avec Loïe Fuller ? Les chorégraphes s'intéressent à des états de corps

⁴²¹ A l'époque de sa plus grande renommée, dans les années 1970, apparut aux Etats-Unis l'engouement pour le *contact improvisation* sous l'impulsion de Steve Paxton. Nikolais s'en désintéressa totalement, jugeant cette pratique « permissive » et reflet de la génération hippie. On est loin de l'attitude ouverte de Robert E. Dunn, compositeur élève de Cage, dans son cours de composition pour danseurs au studio de Cunningham à la même époque (1961-62) où le mot d'ordre était « *Anything goes !* » (Tout est recevable !), avec en filigrane la pensée bouddhiste chère à Cage. Ces ateliers permirent aux artistes du futur Judson Dance Theater de se rencontrer et à la danse post-moderne d'avoir un socle et un terrain d'essai.

« altérés », tels celui de la sorcière chez Wigman ou des « adorateurs de la terre » chez Nijinsky. La technique en jeu n'est pas seulement ce qui permet aux danseurs d'interpréter ces rôles (le verbe anglais *to perform* serait plus adapté ici, mais « performer » sonne mal en français), inouïs et porteurs de modernité, mais elle régit aussi la métamorphose de la réalité en objet artistique : il y a une technique de la composition de la pièce, (de son agencement, de son organisation) qui place le résultat hors de toute logique de l'habitude ou du quotidien.

Dans les arts du spectacle, la représentation fait un prélèvement sur la réalité, mais transformé pour devenir un objet scénique, en obéissant à une technique. Cette dernière est plus ou moins repérable par le spectateur. Quand la reconnaissance de la réalité par celui-ci est immédiate, on parle de réalisme et la technique y est comme invisible. Dans les formes moins reconnaissables, c'est-à-dire utilisant une technique visible, on parlera d'expressionnisme ou d'abstraction. L'œuvre paraît exister en dehors de toute référence et la représentation (*mimesis*) n'y donne qu'une trace, vouée à une autre fonction qui serait poétique (et non pas référentielle, émotive, cognitive...). La danse a une propension moins marquée au réalisme que le théâtre, car les protagonistes (*performers*) ne représentent pas toujours des êtres humains. Prenons l'exemple d'*Appalachian Spring* de Graham (1944) : les personnages, même s'ils n'ont aucun texte à dire et se servent d'un vocabulaire dansant abstrait, sont en partie réalistes de par leurs costumes immédiatement identifiés par le public américain : prêcheur, jeune femme à marier issue d'une famille de pionniers et son prétendant, évoluant tous dans un décor certes stylisé, mais évocateur de l'aventure de la *frontier* (conquête de l'Ouest). Celui-ci se limite à l'ossature d'une maison typique.

Nikolais, de son côté, va chercher à s'éloigner de ces habitudes de la *modern dance* pour déboucher sur une poésie non référentielle. Pour Laurence Louppe, le *motion* va lui permettre une sortie de la représentation (ou *mimesis* traditionnelle ou récit), créant une nouvelle figure : « L'absence d'un récit à ménager ou à suivre, permet d'aller plus sûrement

à l'essentiel, de travailler dans la chair même du signifiant danse, au-delà de toute « représentation » nécessaire⁴²² ». Au-delà de l'effacement du narratif, y participent aussi ses costumes étranges, l'insistance sur les couleurs vives et unies (des costumes, des accessoires, des lumières) et ses bandes son « concrètes », également non référentielles. C'est donc une nouvelle « technique » qui se met en place (celle de ses danseurs, celle de sa mise en scène, celle du mélange de ses *media*), radicalement différente de ce qui avait cours alors. Nous pourrions rapprocher cette position de celle de Goethe et des trois catégories de classement des peintres qu'il propose dans « Simple imitation, manière, style », en le transposant dans le domaine des arts de la scène, Nikolais n'est pas dans la « simple imitation », va plus loin que de trouver sa « manière » de créateur (assez proche du « geste unique » puisqu'il « saisit le monde différemment et le représente différemment »), et révèle assez vite un « style », qui « repose sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'essence des objets⁴²³ ».

Comment procède-t-il ? Nikolais, héritier des courants chorégraphiques qui l'ont formé, fait après-guerre le constat que l'expressivité du corps dansant moderne est dans une impasse (qu'il nomme « réalisme », donc une certaine forme de *mimesis*), se codifie et freine ce qu'il estime comme essentiel : l'accès au mouvement. Pour lui, il est nécessaire de « désapprendre » beaucoup de choses étrangères au propos de la communication directe du *motion* : habitudes, comportements, maniérismes, technique corporelle trop reconnaissable... La finalité est en effet ambitieuse, le mouvement ne devant comporter « ni réticence, ni peur, ni enthousiasme, ni arrogance, ni vacuité, ni colère, ni confusion, ni minauderie, ni aucune passion ou émotion déplacée, même si de telles colorations nous semblent séduisantes ou

⁴²² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.273.

⁴²³ Johann Wolfgang Goethe, « Simple imitation, manière, style » (1789), *Ecrits sur l'art*, trad. J-M.Schaeffer, rééd. Flammarion, 1986, p.97 et 98. Pour Goethe, le style « représente le plus haut sommet que l'art ait jamais atteint et qu'il puisse jamais atteindre » (p.101).

satisfaisantes⁴²⁴ ». On retrouve ici le reproche fait au registre émotionnel⁴²⁵ de constituer un obstacle, dont nous avons perçu l'insistance chez Nikolais. Pour lui en effet, se laisser aller à l'émotion serait « compenser l'absence de vécu de mouvement par un simple « registre » affectif identifié ailleurs⁴²⁶ ». On retrouve ici la parenté avec Oskar Schlemmer citée plus haut.

Une nouvelle *mimesis* va donc apparaître, dépassant le sujet, car d'après Alain Foix, Nikolais « pose la danse comme *mimesis* globale et abstraite de la nature dans le mouvement. Les formes abstraites sculptées⁴²⁷ par le danseur dans le mouvement sont reconnaissables de façon intuitive, car elles constituent la manifestation d'une idée universelle ou archétypale⁴²⁸ ». Cette ambition d'atteindre une dimension universelle s'affiche clairement chez Nikolais, pour qui la danse répond « au besoin de communiquer avec l'universel et de trouver des réponses à la vie et à ses différentes phases⁴²⁹ ». Nous avons vu plus haut comment l'intérêt de Nikolais pour le primitivisme et les idées de Jung l'ont poussé vers cet élargissement. Foix poursuit en affirmant que « la faculté mimétique du danseur lui vient de sa capacité à déployer une structure logique de mouvement qui détermine une forme abstraite saisissable par le spectateur. La *mimesis* est alors, pour Nikolais, une facilité de communication abstraite des données de la nature⁴³⁰ ». C'est bien là un des enjeux de l'après-guerre aux Etats-Unis : renouveler les formes (avant-garde), échapper à l'influence de l'Europe, interroger le traumatisme de la deuxième guerre mondiale, tout en adoptant une conscience aiguë du présent. On retrouve cette radicalité dans les principales démarches des

⁴²⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.95.

⁴²⁵ Pour reprendre l'exemple de Graham, ce registre, outre l'aspect réaliste évoqué, se caractérise aussi par une relation souvent pléonastique à la musique, par exemple dans *Night journey*, où la partition de William Schuman est particulièrement dramatique par l'usage fréquent des cordes. Une tension dans les corps et sur les visages et la narrativité assumée du propos (argument), sont des éléments qu'on retrouvera souvent chez cette chorégraphe.

⁴²⁶ Laurence Louppe, *ibid.*

⁴²⁷ Voir *infra* dans notre troisième partie « Sculpter, pédagogie de la forme ».

⁴²⁸ Alain Foix, entrée « Mimesis », *Dictionnaire de la danse*, *op.cit.*, pp.751-752.

⁴²⁹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, tome I (inédit, *op.cit.*), chapitre 9 « La danse classique et son archétype », p.6. Nikolais poursuit : « On peut parler de « profondeur », de « poésie », de « beauté » ou d' « art », mais sans le principe d'universalité, ce ne sont que des mots. Il est illusoire de prétendre échapper à cette évidence ».

⁴³⁰ Alain Foix, *ibid.*

artistes et mouvements de cette époque (expressionnisme abstrait, écrivains et poètes de la *Beat generation*, jazz be-bop...), dans l'intérêt pour le geste spontané et l'improvisation, malgré un climat général de « désenchantement » qu'analyseront Marcuse et Adorno. C'est là une alternative aux deux voies qui s'offraient alors : culture de masse et culture « établie » venant d'en haut.

REALISME

Si, par réalisme au théâtre, on entend « un ensemble de réponses techniques à des contraintes narratives, les unes et les autres plus ou moins formulées selon les époques et la pression de la commande sociale⁴³¹ », la danse moderne américaine des années 1930, sur laquelle Nikolais appuie sa critique du réalisme, se caractérisait en effet par un certain nombre de signes aidant à la lisibilité d'un art alors en pleine recherche de légitimité. Thématiques spécifiquement américaines (religion, espace du grand Ouest), personnages aisément reconnaissables (puisés dans l'histoire des Etats-Unis, dans la mythologie grecque ou dans la littérature anglo-saxonne et présentés comme de nouveaux héros de la scène), décors et accessoires certes stylisés et symboliques, mais remplissant leur fonction (comme ceux d'Isamu Noguchi, plasticien collaborateur de Graham, influencé par le surréalisme), costumes soulignant le genre masculin ou féminin, l'origine sociale et l'époque historique, musique issue de compositeurs américains travaillant dans des langages identifiés, émotions lues souvent sur les visages des danseurs, tous ces éléments constituaient en 1946 et après quarante ans de développement, un ensemble narratif solide et structuré arrivant à maturité.

A New York et dans les grandes villes, le public s'était constitué, éclairé surtout par des critiques exigeants tels John Martin, Louis Horst et Edward Denby, et par l'action pédagogique remarquable des départements de danse des universités. D'autres médias comme

⁴³¹ Claude Duchet, *Une écriture de la sociabilité*, p.448, cité dans le *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p.286-87, entrée « réaliste (représentation) ».

la radio et la télévision jouèrent aussi un rôle. L’affichage politique à gauche de certains chorégraphes, au moment de la montée des totalitarismes en Europe et au Japon, ne fut pas étranger à cette reconnaissance, sans oublier la dimension artistique remarquable de ses principaux pionniers, de Ruth St Denis à Martha Graham, de Hanya Holm à José Limon, de Ted Shawn à Doris Humphrey, de Lester Horton à Helen Tamiris pour ne citer que les plus connus. Seul le vocabulaire gestuel de ces artistes, forgé sur leurs propres corps de solistes et donnant naissance à des techniques portant souvent leurs noms, restait étranger et difficile à déchiffrer, même s’il se composait d’un mélange de gestes porteurs de sens immédiat (parfois mimés) et de mouvement abstrait⁴³². Mais dans ce pays jeune où se rencontrent des influences de toutes origines et où l’ambition individuelle est une valeur sociale en soi, la nouveauté est toujours bien accueillie, surtout à cette époque de sortie de guerre mondiale.

Chez Nikolais, le parti-pris d’anti-réalisme fit que toute référence au quotidien, à des objets ou costumes réels, à des situations identifiables, donc à une certaine *mimesis*, fut bannie dès 1953⁴³³. Comme dit plus haut, l’effacement du genre voulue par le chorégraphe affaiblissait l’identité masculine ou féminine des interprètes, le costume unisexe moulant de près le corps permettait d’abstraire ses danseurs de l’époque et du milieu social où ils vivaient et les lumières les éclairaient d’une façon inexplorée jusque là. La musique concrète utilisée, si elle investissait des bruits quotidiens identifiables (surtout créés par des objets divers pris comme instruments de percussion), était en tel décalage avec l’usage en vogue dans la *modern*

⁴³² Nikolais, analysant les codes de la *modern dance*, affirme qu’elle « utilisait simultanément deux niveaux de communication. Le personnage central dansé par l’interprète dominait en général, et les actions, malgré leur nature abstraite, étaient là pour éclairer la pertinence (*circumstance*) de cette figure. C’est donc ce double niveau visuel qui rendait la *modern dance* incompréhensible pour une frange du public. Une figure centrale réelle dansait ici des gestes irréels et réclamait donc à l’œil deux niveaux de réception simultanés. Bien que l’œil soit habitué à ce processus, la valeur dynamique de la figure humaine réelle en train de donner un portrait émotionnel est puissante. Du coup l’utilisation par cette figure de gestes non-factuels déroutait parce que l’œil était attiré par le niveau réaliste. Faire fusionner les deux niveaux dans un sens commun n’était pas chose aisée » (Alwin Nikolais, « Composer/choreographer », *op.cit.*, p.34)

⁴³³ Sur les œuvres antérieures de Nikolais (1939-52), très peu de documentation existe. Le fonds de ce qui deviendra la Nikolais-Louis Foundation for Dance ne se constitue qu’à partir de 1948, à l’arrivée au Henry Street Playhouse. Des années d’avant guerre et de ses productions allant de 1946 à 1952 (autres que les pièces « jeune public », bien répertoriées de 1949 à 1952), peu de photos ou d’articles de presse sont disponibles. Volonté d’effacer cette période ou absence de reconnaissance officielle? Les témoignages de ses collaborateurs de la première heure n’en sont que plus précieux.

dance de musique de chambre jouant des morceaux contemporains composés sous l'influence du post-romantisme ou du dodécaphonisme⁴³⁴, qu'elle en paraissait inconfortable et étrange (allant parfois jusqu'à une sensation d'*umheimlich*⁴³⁵ dans le sens de Freud et de son concept), voire insupportable. Le virage pris à partir de 1962 vers le synthétiseur accentua cette distance d'avec la réalité.

Quand Nikolais choisissait ou mettait au point des accessoires, comme dans *Kaleidoscope*, *Allegory* ou *Imago*, ceux-ci étaient simples et épurés (disques, sangles, perche, jupes, aile, cerceau) ou stylisés (lyres géantes, cerf-volants), mais jamais symboliques dans un sens psychanalytique⁴³⁶. Avec l'utilisation de sacs élastiques (*Noumenon*, *Allegory*, *Grotto*) et de diapositives combinées à ses lumières (*Echo*, *Scenario*, *Crossfade*), de masques (*Temple*, *Gallery*) ou de lumière noire (*Vaudeville of the elements*, *Galaxy*, *Gallery*), de dispositifs scénographiques élaborés (niches géantes tapissés de miroirs dans *Triad*, paravents courbes mobiles dans *Countdown...*), Nikolais affectionnait aussi de faire partiellement ou totalement disparaître la figure humaine⁴³⁷, affirmant par là un autre aspect de son parti-pris anti-réaliste, le danseur n'étant pas omniprésent. Ses éléments de décors sont tantôt décoratifs (panneaux géométriques ovales ou pointus d'*Allegory*, feux follets de *Totem* ou boucliers phosphorescents carrés de *Galaxy* bougeant comme par magie), tantôt neutres et fonctionnels (nombreux tabourets, tous bâtis sur un modèle solide et standard adapté aux tournées, permettant à ses danseurs d'évoluer sur un banc ou piédestal comme dans *Temple*, *Styx* ou

⁴³⁴ Nikolais ne se servit jamais de musique populaire préexistante comme le firent les chorégraphes noirs de son époque (Katherine Dunham, Pearl Primus, Donald MacKayle...). A une exception près (le duo « Pole » dans *Kaleidoscope*, chorégraphié sur une musique traditionnelle de *koto* japonais en 1956), il n'utilisa jamais de musique ethnique.

⁴³⁵ *Unheimlich* ou inquiétante étrangeté : forme particulière d'angoisse et affect que Freud définit en 1919 comme suit : « Variété particulière de l'effrayant, qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier (...). Serait *unheimlich* ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (*De l'art et de la psychanalyse – Freud et Lacan*, textes réunis par Claude This, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, p.152 et 154). Les exemples fournis par Freud sont l'angoisse de la perte des yeux et le dédoublement, tous deux s'appuyant sur des exemples tirés des *Contes* d'E.T.A. Hoffmann.

⁴³⁶ Voir *supra* note 410 l'exemple du ballet *Les Liens* de Janine Charrat.

⁴³⁷ Sans toutefois aller jusqu'à créer une danse de formes abstraites comme l'avait fait Kurt Schmidt au Bauhaus avec son *Ballet mécanique* en 1923.

Mechanical Organ), tantôt stylisés (colonnes lumineuses de *Totem*), mais ne faisant jamais de références directes à l'histoire, la géographie, une époque ou une religion. Ressemblant à ceux du Bauhaus, ces objets participaient d'une tentative d'inventer des formes d'un rituel abstrait. L'objectif était bien d'échapper à toute narrativité, à toute identification directe et à élargir la vision présentée à l'universel⁴³⁸.

Dans son texte de 1980⁴³⁹, déjà cité, on trouve sa propre analyse de ce parti-pris, ancrée dans un constat que « l'insistance sur le réalisme est un des aspects de la danse (américaine) en 1946 » et que « l'art n'accède à des visions nouvelles que lorsque son esprit est bouleversé et remis en question ». Signalons que le vingtième siècle a vu naître plusieurs « nouveaux réalistes », notamment dans le domaine du théâtre, montrant en particulier un attrait certain pour la narration et les mythes. Nikolais ne s'appuie pas sur des exemples pris dans le théâtre, mais dans d'autres champs que le spectacle vivant. D'après lui, l'impact de la psychologie au début du vingtième siècle changea l'image que l'homme avait de lui-même et le choc suivant fut provoqué par la théorie de la relativité d'Einstein et la découverte de l'énergie nucléaire. De son côté, il fut surtout marqué par son expérience traumatisante de soldat engagé dans la deuxième guerre mondiale, et ébranlé indirectement par Hiroshima⁴⁴⁰ (nous citons *in extenso* pour bien cerner ce moment pivot de son parcours):

⁴³⁸ Une exception pourtant : dans *Schema* (1980, Opéra de Paris), la marionnette géante de huit mètres de haut, à tête humaine et de manipulation complexe, déçut peut-être parce qu'elle détonnait du registre habituel abstrait de Nikolais, même si le thème de la marionnette avait été décliné auparavant de façon plus fine et plus convaincante, notamment dans *Sanctum* en 1964 ou *Guignol* en 1977.

⁴³⁹ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.166. Sur ce texte, voir note 47 de la biographie de Nikolais en annexe.

⁴⁴⁰ Nikolais ne combattit pas sur le front du Pacifique, mais ramena des souvenirs qui le marquèrent profondément, provenant de ce que le commandement militaire américain nommait le *European theatre of operations United States Army* ou *ETOUSA* (théâtre européen des opérations de l'armée américaine, créé par le Département de la guerre en 1940), divisé en deux zones : celle des combats et celle des communications. Découvrant un autre « théâtre » que celui auquel il était habitué, Nikolais décrit ainsi ce traumatisme : « La guerre m'avait confronté à l'énorme holocauste son et lumière que fut le débarquement de Normandie, aux énormes explosions dans les airs et au sol, et à la destruction de villes séculaires. La mort – et pire encore, la mort partielle - était le clou du spectacle de ce cirque humain » (« Vers le Théâtre abstrait », *ibid.*). Son autobiographie (inédite) relate ces expériences et reste plus fidèle à sa véritable affectation : le département d'investigation criminelle (C.I.D.), brigade de contrôle s'occupant des meurtres, viols, détournements de fonds et

« La bombe atomique fit voler en éclats le principe du « Voir, c'est croire » (...). La réalité telle qu'on la connaissait jusqu'alors devint étriquée et pitoyable. La puissance d'une énergie que l'œil ne pouvait voir créa une nouvelle mystique. La dimension du temps n'était plus désormais celle de l'horloge ou du calendrier et l'espace devint une toile multidimensionnelle s'articulant avec des aspects du temps non encore découverts. Faire de cette nouvelle réalité une perspective joyeuse ne pouvait laisser l'homme que perplexe quant à la futilité de l'entreprise⁴⁴¹ ».

Ce constat pessimiste confirma chez Nikolais l'impossibilité de revenir aux rituels de la narration « psycho-dramatique⁴⁴² » de la *modern dance* tels qu'il les percevait et de reprendre son travail chorégraphique après la guerre comme si rien ne s'était passé ('*business as usual*'). Sa réticence devant ce qu'il nommait réalisme dans la danse de son époque tenait au fait que, pour lui, « le mouvement dansé était principalement une explication du personnage qui le dansait. Sans cela, le personnage était sans discours⁴⁴³ ». Deux éléments facilitèrent cette rupture : d'abord le fait qu'il n'inventa pas sa nouvelle technique en partant de son propre corps⁴⁴⁴, échappant de ce fait à un certain narcissisme présent chez ses pairs, et son affiliation avec les outils de Holm⁴⁴⁵.

trafics de marché noir commis par les soldats américains en Allemagne et dans les territoires libérés, et de leurs jugements devant un tribunal militaire. Cette mission lui fit traverser la France, la Belgique et l'Allemagne et semble lui avoir épargné les affres du jour J (il ne donne pas la date précise de son arrivée en Normandie, mais celle-ci a dû avoir lieu mi-juin 1944). Voir en annexe la biographie de Nikolais (La guerre).

⁴⁴¹ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *ibid.* (nous retraduisons).

⁴⁴² Voir note 34 de la biographie de Nikolais figurant en annexe.

⁴⁴³ *Ibid.*, p.167.

⁴⁴⁴ A partir de sa rencontre avec Murray Louis en 1949, de 16 ans son cadet, Nikolais cesse en effet de danser sur scène vers 1950 à l'âge de 40 ans. Ce cas d'un chorégraphe créant « par procuration » et testant ses théories sur le corps de son principal danseur est rare, et peut être rapproché de Maurice Béjart qui lui aussi cessa de danser dans ses créations à partir de 1977 (âgé de 50 ans), mais ne quitta pas la scène, y faisant quelques notables apparitions dramatiques entre 1990 et 2001. On ne sait pas exactement quand et comment se prit cette décision. Peut-être faut-il la rapprocher des séquelles laissées par la guerre ? Arrivant dans le port de New York en novembre 1946 dans un état second, Nikolais évoque la chose ainsi : « Comme à la fin de la guerre en Europe, je me trouvais dans des limbes où je ne ressentais rien. Je pense que je laissais libre corps à la sensation que mon corps ne le supporterait pas et éclaterait » (*Autobiographie, op.cit.*, chapitre « Germany, the rape and the end of the war », p.8).

⁴⁴⁵ Ces outils, rappelons-le, étaient d'une part l'analyse du mouvement dansé à travers ses fondamentaux (Laban) que sont temps, espace et énergie et d'autre part la formation du danseur appuyée sur la triple pratique de la technique, de l'improvisation et de la composition. Il faut souligner que les danseurs américains qui en héritèrent,

Le choix à faire fut donc de renoncer à ce qu'il appelait le « narratif », notion où se retrouvent pêle-mêle la sexuation mâle-femelle, l'exclusion de la nudité⁴⁴⁶ (costumes identifiables et positionnant socialement les personnages), l'accent mis sur le mouvement rythmique (en relation directe avec le support musical) et la prédominance du cinétique sur le visuel. Narration et réalisme, nous l'avons vu, sont pour lui des « fétiches à détruire⁴⁴⁷ ». Nikolais cite des périodes moins « réalistes » dans l'histoire de la danse comme celles de la danse classique et d'Isadora Duncan, et si le Bauhaus avait dès 1910 envisagé la scène et ses protagonistes comme une « abstraction mouvante », deux guerres freinèrent d'après lui cette évolution.

La nouvelle scène du Bauhaus, avec les expérimentations de Schlemmer et de Schawinsky⁴⁴⁸, avait mis fin à l'hégémonie du théâtre occidental. Celui-ci, par ses dispositifs, visait depuis le dix-huitième siècle à copier la réalité pour créer l'illusion, que ce soit dans l'utilisation de la perspective, la reproduction de manifestations de la nature comme les tempêtes (avec bruitages de vent et tonnerre), l'usage de trappes ou des cintres pour évoquer

grâce à l'adaptation de Holm au contexte de sa nouvelle patrie dès 1931, ne furent pas imprégnés par la dimension expressive parfois appuyée de ce courant (emphasis du geste très présente dont il nous reste des exemples dans les films allemands d'époque de Laban, Wigman, Kreutzberg, Palucca, etc). Deux structures new-yorkaises : le Laban Notation Bureau (fondé par Ann Hutchinson-Guest, Helen Priest-Rogers, Eve Gentry - danseuse chez Hanya Holm - et Janey Price en 1940) et le Laban-Bartenieff Institute for Movement Studies (L.I.M.S.), fondé en 1978 par I. Bartenieff, furent et demeurent à ce jour d'importants relais pour le rayonnement de la pensée de Laban aux Etats-Unis. La première, centrée sur la cinématographie (en anglais *Labanotation*), permit la création et la diffusion dans le monde entier de nombreuses partitions et la deuxième créa un enseignement spécifique nommé *Laban Movement Analysis* (LMA), comprenant l'*Effort/shape*, créé par Warren Lamb en Angleterre dans les années 1950. Irmgard Bartenieff fut une actrice essentielle dans la diffusion et le développement des théories de Laban sur le sol américain, les appliquant notamment au domaine thérapeutique.

⁴⁴⁶ A l'exception de *The Relay*, film produit par la B.B.C. et tourné en Angleterre en 1970 (la nudité étant jugée « indécente » aux Etats-Unis), Nikolais utilisa peu le nu, même si l'envie ne lui manquait pas. Dans sa pièce *Scenario* (1971), il avait mis au point un final où des photographies grandeur nature de corps nus étaient projetées sous forme de diapositives sur les danseurs en académiques blancs, créant donc une illusion de nudité sur scène. Cette pièce lui occasionna parfois des ennuis. Dans son livre sur la nudité, Jean-Pierre Pastori cite Nikolais : « Nous n'avons été censurés que deux fois : à Bucarest en Roumanie et à Hartford, Connecticut (rire) » et ajoute que le chorégraphe avait failli avoir des difficultés au Japon également, mais sa qualité d'étranger, alliée au fait que la nudité n'est que projetée, l'avait mis à l'abri de toute poursuite : « J'ignorais alors que les Japonais n'admettent pas l'exhibition en public de toisons pubiennes » (*A corps perdu – La danse nue au XXe siècle*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1983, p.20). La mention « (rire) » qui suit l'annonce par Nikolais de la ville de Hartford est liée au fait qu'il connaît très bien cette ville du Connecticut, état dont il était originaire. Il avait passé une quinzaine d'années de sa vie à Hartford, adolescent et jeune homme.

⁴⁴⁷ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.12. Nikolais dit aussi que « le rythme était aussi devenu une polarité, un fétiche indispensable de la danse » (« Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168).

⁴⁴⁸ Schawinsky : voir *supra* note 179 dans notre première partie, sous-chapitre « Masques et rituels ».

l'enfer ou le paradis ou encore dans le travail des lumières. La tâche principale de ces dernières, d'après le théoricien McCandless⁴⁴⁹ cité par Nikolais, était d'éclairer à la face et d'en haut avec des gélatines donnant l'illusion du jour (couleurs chaudes) ou de la nuit (couleurs froides). Nikolais rompit avec cette tradition.

Toujours dans ce même texte, cherchant des arguments pour étayer sa conviction, Nikolais fait un détour par deux domaines artistiques contemporains où le réalisme n'est, affirme-t-il, pas d'actualité : d'une part la peinture, où il découvre des couleurs libérées dans des « explosions cataclysmiques miniatures », d'autre part la musique où « les violoncelles, harpes, violons et bois doivent céder la place au son ordinaire, non civilisé et jusqu'alors non perçu⁴⁵⁰ ». Ce souci de ne pas se montrer trop « civilisé » nous renvoie à son intérêt pour le primitivisme, déjà évoqué plus haut.

Dans le domaine de la lumière, Nikolais constate aussi le succès des discothèques qui « en terme de culture populaire, représentent aujourd'hui notre implication dans les *mixed media*⁴⁵¹ ». Au-delà d'un effet de mode, ce fait de société, dit-il, nous « éclaire sur l'état

⁴⁴⁹ Stanley McCandless (1897-1967) fut un éclairagiste de théâtre innovant, actif à New York et à Broadway, qui analysa et théorisa les besoins du théâtre moderne. Son livre *Method of lighting the stage* (1932) reste d'actualité encore aujourd'hui et il fut le premier à introduire l'art de l'éclairage scénique à l'université, enseignant notamment à Yale de 1925 à 1964. Quatre étapes caractérisent son approche : éclairer l'aire de jeu, mélanger et tonifier, éclairer l'arrière-plan et créer des effets spéciaux, tout en s'appuyant sur différentes fonctions de la lumière au théâtre : visibilité, localisation, composition et ambiance. Sa technique permet d'affronter les aspects pratiques de cet art sans en oublier la part émotionnelle. Il recommandait un éclairage de face avec un peu de rattrapage latéral, et prônait le mélange entre couleurs chaudes et couleurs froides. Il réussissait, entre l'utilisation des unes à remplir les ombres laissées par les autres, à créer une profondeur inconnue dans la vie quotidienne, mais efficace et reconnaissable sur scène, de la même manière que le maquillage qui exagère les visages des acteurs tout en leur donnant une lisibilité accrue.

⁴⁵⁰ Si le parallèle avec la peinture est pertinent et la référence sous-jacente à l'abstraction des peintres américains parlante, Nikolais s'engage ici dans un deuxième exemple discutable, car qui nous dit que la musique de l'orchestre symphonique (auquel font référence les instruments cités) dont il se détourne à l'époque est « réaliste » ? Ce sont plutôt les codes de cette musique, son langage tonal ou atonal, les registres de ses instruments et sa réception par un public mélomane occidental qu'il refuse. Il rejoint là son contemporain John Cage qui souhaitait élargir la musique en en faisant une partie d'un grand tout qui serait l'art sonore ou le bruit du monde. Ainsi Nikolais affirme : « Avec l'arrivée de la musique pour bande, un tout nouvel esprit d'écoute survint. La nature et l'immense palette des sons productibles électroniquement exigèrent un jugement du son pour ce qu'il était. Devant cette évolution, le traditionnaliste se sentit outragé et désorienté. Il n'était pas construit pour entendre l'art des sons, mais plutôt pour apprécier le jeu mathématique de la méthode confortablement jouée à la flûte familière. Son jugement se basait sur « fort ou faible », « rapide ou lent ». Le son pouvait s'identifier facilement et n'avait pas besoin d'un Rorschach associatif particulier » (dans « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.18).

⁴⁵¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XXIV « L'art est les moyens d'expression », p.100. Les discothèques à programme lumineux élaboré (light-shows, projections, puis boules à reflets, lasers...) font leur

actuel de notre évolution esthétique » et confirme notre entrée dans un « nouveau théâtre de l'abstraction ».

Est-ce à dire que Nikolais fait l'économie de toute narrativité dans ses œuvres ? Nous pensons au contraire que sa fidélité à l'idée de développement et son recours à ce qu'il nommait *gestalt*⁴⁵² (identité, cohérence interne) confirment qu'une narration est présente, que ses propositions sont loin d'être sans sujet (les titres des nombreuses sections de ses pièces en sont une preuve) et même s'il nous est difficile de « raconter » une de ses œuvres, chacune d'elles se distingue d'une autre par de puissants parti-pris et des thématiques parfois récurrentes, telles celle de la marionnette. Il se distingue en cela de son contemporain Cunningham, chez qui toute narrativité a disparu.

Pour parvenir à créer cette nouvelle danse qu'il imagine, Nikolais va devoir, comme d'autres qui cherchaient de nouvelles voies à l'époque⁴⁵³, trouver une place originale pour le

apparition à la fin des années 1960 et se multiplient dans les années 1980 (mode du disco), alors que les remarques de Nikolais sur la peinture ou la musique caractérisent plutôt les années 1950. Ce décalage dans un texte de 1980 montre que Nikolais écrit *a posteriori* et globalise son propos sans s'efforcer de faire preuve d'une précision historique quant aux exemples qu'il cite. Les pratiques actuelles de *clubbing* et le succès de la musique électronique en Europe (festivals, free-parties, scènes de musiques actuelles, Zéniths, friches, nuits électo...) devenue une véritable culture où le son va souvent de pair avec la danse, la couleur et l'image, confirment cette analyse de Nikolais.

⁴⁵² Nous aborderons cette notion en détail dans notre troisième partie.

⁴⁵³ Outre les peintres expressionnistes abstraits déjà évoqués, c'est, dans le domaine de la musique, John Cage qui va bouleverser le monde artistique américain, marqué par l'« importation » par les Etats-Unis de la musique dodécaphonique. Il utilise dans son travail la pensée zen, l'aléatoire, l'indéterminé et le sonore (tout son peut devenir musique) et va susciter un intérêt pour les musiques non occidentales, collectées par des anthropologues. On découvre d'autres sons et d'autres langages, comme celui du *raga* indien ou du *gamelan* indonésien qui influenceront les compositeurs de musique répétitive des années 1970. Des marginaux comme Harry Partch (avec qui Nikolais travailla) ou Conlon Nancarrow précéderont l'arrivée de la musique concrète et électronique, avec les nouveaux moyens de diffusion de l'après-guerre que sont le disque microsillon, le magnétophone à bande et le transistor. C'est de ce côté qu'il faut chercher une musique « abstraite » plutôt que chez Bernstein, dans le jazz ou dans la musique populaire, vite récupérée par les circuits commerciaux. En Europe, on voit s'affirmer des compositeurs comme Boulez et Stockhausen, en parallèle avec les débuts de l'électroacoustique et de la poésie sonore. Au théâtre, la scène américaine de l'après-guerre est dominée par des écrivains comme Arthur Miller ou Tennessee Williams, avec des mises en scène où l'influence de l'Actor's Studio de Lee Strasberg (et de l'héritage de Stanislavsky) et sa construction « psychologique » du personnage sont très prégnantes, influençant toute une génération d'acteurs, Hollywood compris. D'Europe de l'Ouest va arriver une autre influence, celle du théâtre de Beckett, et d'Europe centrale celles à l'esthétique dépouillée de Kantor et Grotowski, ou encore les recherches pluridisciplinaires de Svoboda : ces démarches font l'économie de décors lourds et surtout de psychologie. C'est l'époque où l'on découvre aussi le théâtre japonais, balinais ou indien dont les formes traditionnelles peuvent enfin être présentées sur les scènes occidentales grâce aux progrès de l'aviation. Ces démarches inspireront aux Etats-Unis des troupes engagées comme le Living Theatre (inspirées entre autre par les textes d'Artaud) ou l'Open Theatre dans les années 1960. Si le corps de l'acteur s'y fonde souvent dans le collectif, si le propos se politise, si l'on s'affranchit d'un texte écrit traditionnel, on ne peut

danseur dans l'écrin de la scène. Avec un sens consommé d'homme de spectacle connaissant à la fois les possibilités qu'offre un théâtre et la réactivité du public, il fait le pari d'un protagoniste en prise directe avec le mouvement et souhaite voir régner à tous niveaux ce qu'il appelle la consonance.

IV. Consonance

CONSONANCE : DEFINITION

On connaît la notion de consonance dans le domaine de la musique⁴⁵⁴. En revanche, dans le champ du mouvement, l'application de la notion de consonance est souvent absente ou éludée. Pointons également en musique la relativité de mots désignant les sons comme « agréables », « désagréables », « dérangement », qui seraient à chaque fois à replacer dans un contexte, car la notion de confort ou de plaisir évolue avec les habitudes sociales et culturelles du public, selon les époques considérées.

Nikolais évacue ce débat et aborde la notion de quatre façons. Il définit d'emblée la consonance en termes physiques et psychiques : « La pensée doit imprégner la chair, sinon il manquera à la pensée enfouie et à l'action extérieure l'apparence de l'autodétermination⁴⁵⁵ ».

parler ici d'un « théâtre abstrait ». Les recherches d'Appia et de Craig au début du vingtième siècle s'en rapprochent sans doute plus. Dans le domaine littéraire, le contexte des années 1950-60 voit se renouveler l'écriture romanesque (notamment chez Dos Passos et son *Manhattan Transfer*) et apparaître une poésie radicale, notamment grâce aux écrivains de la *Beat generation* (Ginsberg, Corso, Snyder, Burroughs, Ferlinghetti...) ou ceux, dix ans plus tard en Europe, de la poésie sonore ou du mouvement international Fluxus, qui mettent en valeur la dimension performative de l'improvisation verbale. Celle-ci peut s'apparenter à une forme d'abstraction, comme peut l'être en France le Nouveau Roman ou un Blanchot avec son *Thomas l'Obscur*. Mais Nikolais ne fut que très rarement intéressé par le texte et ne l'incluait pas dans ses recherches, même s'il écrivait lui-même des poèmes, jamais publiés.

⁴⁵⁴ Dans les définitions usuelles, le mot consonance évoque généralement le domaine de la musique, et on le relie à un ensemble de sons agréables à l'oreille (dictionnaire Robert) : deux sons qui suivent les règles de l'harmonie tonale « sonneront bien ensemble » (on parle aussi d'accord, d'harmonie) et ne créeront pas de hiatus. Ainsi, dans la musique occidentale, certains intervalles ou enchaînements d'accords ont longtemps été considérés en harmonie et en contrepoint comme dissonants, dérangement pour l'oreille, et leur utilisation était souvent déconseillée, voire interdite (le plus célèbre exemple étant la quinte diminuée ou triton, surnommée *Diabolus in musica*, que Wagner utilisa de façon délibérée dans les premières mesures du prélude de *Tristan und Isolde*). Par analogie, en peinture, on parlera de consonance ou de dissonance de tons sur un tableau.

⁴⁵⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XXI « Vers la consonance », p.94. Toutes les citations qui suivent (sous-chapitre « L'intention et son accomplissement » inclus) sont extraites de ce chapitre. Ailleurs, on trouve aussi le terme harmonie, notamment quand Nikolais évoque l'enseignement des dimensions dans

Pour éviter un décalage qui donnera l'impression d'une action « commandée d'ailleurs, comme celle d'un automate obéissant aux ordres d'un sergent instructeur⁴⁵⁶ », Nikolais choisit comme point de départ pour chercher cette consonance le corps en stase⁴⁵⁷ et son entrée dans l'action. Le chorégraphe souligne la nécessité d'une qualité de l'immédiateté dans ce processus et insiste sur une présence « idéale et vivante ». Il précise qu'il entend par là une « installation délibérée du danseur sur le flux du temps et dans la conscience de l'espace », exigeant que le psychisme « accorde ses énergies à celle du phénomène temporel », pour éviter toute « déstabilisation » résultant d'une « mollesse ». Ailleurs, parlant de l'enseignement de Hanya Holm qu'il reprit lui-même, il précise encore : « L'engagement du psychisme et la coordination avec l'action qui en résultait étaient très complexes. Tout désaccord entre les deux occasionnait une dissonance non désirée ou un affaiblissement de l'action⁴⁵⁸ ». Cet état de stase n'a donc rien de passif⁴⁵⁹ et se révèle un préalable indispensable, constituant un « point de départ simple aux innombrables implications ».

C'est dans ce même chapitre que Nikolais emprunte un deuxième chemin pour aborder la consonance : il fait la différence entre le travail du danseur et celui du comédien, comme vu précédemment⁴⁶⁰, « tout conflit devant être absent de la gestuelle » du premier. C'est ce ressort du conflit qui, pour Nikolais (schématisant ici quelque peu), constitue la « dissonance » pour le danseur : « Le comédien doit se référer au drame pour créer une

l'espace : « Le corps physique est également l'instrument de l'esprit ; aussi peut-on rendre compte de l'esprit dans des termes dimensionnels. On peut vérifier l'aisance avec laquelle un interprète se sert de ces dimensions. En d'autres termes, on peut se demander : est-ce que le concept de hauteur dans l'esprit du danseur s'harmonise avec son état physique réel de hauteur et avec l'impression spatiale de verticalité qui en résulte ? En début d'apprentissage, il est rare de rencontrer une telle harmonie » (*Le Geste unique, op.cit.*, chapitre VIII « Le concept dimensionnel », p.50).

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Sur la stase, voir *infra* sous V. « Les phases du *motion* (lois du mouvement) ».

⁴⁵⁸ Alwin Nikolais, « Hanya Holm », *op.cit.*, p.55.

⁴⁵⁹ Cette qualité de stase n'a pas échappé au critique John Martin, qui déclarait en 1956 : « Les danseurs (de Nikolais) sont merveilleusement entraînés en matière de mouvement, et j'y inclus la station debout immobile soulignée et contrôlée de remarquable façon » (« Modern dancers perform at fete - Local Henry Street company among 3 groups seen at American festival », *New York Times*, 19 février 1956).

⁴⁶⁰ Voir *supra* « Contre l'émotion ». Il existe en effet une *mimesis* du danseur et une du comédien, très séparées depuis le début du vingtième siècle.

situation dramatique. Il a besoin d'un élément de conflit. L'objectif du danseur est au contraire de mener à bien son propos en évacuant le conflit de ses centres d'intérêt ».

Une troisième approche, plus liée à la pratique de la danse moderne, sépare les styles des pionniers que Nikolais rencontra à Bennington. Confronté à une pratique intensive des techniques enseignées à l'époque (1937), il trouve celle de Martha Graham « assurément dissonante » et lui oppose celle de Holm, « lyrique et consonante⁴⁶¹ ». Pour la première d'entre elles, Nikolais cite la position des jambes parallèles (« bizarre et divine »), qui eut cours longtemps dans cet enseignement, et la tension dans les épaules « habitude caractéristique de cette technique ». La consonance de la technique de Holm, accolée à la notion de lyrisme, recouvre à la fois son travail spatial (cercles, sinusoides, figure 8, girations...) et la fluidité du flux énergétique fréquemment mis en jeu (qui n'empêchait pas des moments irréguliers ou une gestuelle asymétrique et heurtée).

Enfin, Nikolais voit la consonance à un niveau plus universel : « L'homme est doté, comme d'autres créatures, d'un sens de la consonance (...). Rechercher la consonance n'est pas seulement un processus sensoriel, mais également pulsionnel. Cette pulsion permet à l'homme d'essayer de se corriger afin d'obtenir un accord plus grand avec la nature et avec le vivant qui est en lui⁴⁶² ». L'homme a toujours rencontré de multiples difficultés dans sa relation à la nature, et c'est ce hiatus qui le pousse à la création artistique. Ignorant les lois et les éléments naturels, il crée de façon artificielle sa propre consonance. Parviendra-t-il à cet équilibre ? Rien n'est moins sûr, mais au moins doit-il se rappeler que la consonance, de par sa nature, n'est ni passive ni statique, et qu'il est voué à suivre un chemin où règne un « changement constant ».

Notons que chez Schlemmer, une harmonie est recherchée entre intérieur et extérieur du corps, constituant un autre niveau de consonance. Le premier espace est situé en effet

⁴⁶¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, vol. I, *op.cit.*, chapitre 17, « The Bennington period », p.5.

⁴⁶² Alwin Nikolais, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, *op.cit.*, chapitre « Consonance and summation », p.251.

pour lui dans l'individu et s'extériorise de façon mathématique, et c'est la *Kunstfigur* qui fait l'interface. Chez Nikolais, plus « humain », cette harmonie ne se décline pas de la même manière et n'est pas aussi fondatrice.

L'INTENTION ET SON ACCOMPLISSEMENT

Ce détour par l'art dramatique et la distinction comédien/danseur sont éclairants : pour Nikolais, pas de drame donc, pas de conflit, pas d'échec, pas de barrières. Pour que notre danseur en stase parvienne à réaliser une action spatio-temporelle, il lui faut quitter cet état : c'est la perturbation (ou changement, déplacement, action), deuxième phase du *motion*. La troisième phase est le résultat (*outcome*). Pour réaliser cet état de consonance, « véritable essence de son art, sa raison d'être », le danseur doit assimiler ces trois phases et identifier clairement quelle motivation et quelle action sont en jeu.

La quantité d'énergie nécessaire à l'entrée dans l'action et son dosage sont essentiels, un excès d'énergie physique ou psychique entraînant « un résultat spectaculaire fait d'émotion plutôt que de mouvement ou d'émotion se surajoutant au mouvement. L'implication qui en résulte est qu'il s'agit d'un désir inassouvi ». De même, une insuffisance énergétique pouvant aussi « impliquer une carence émotionnelle ». En résumé, la danse « exige la consonance au cœur de l'action et non un désir qui la dépasse ».

Cette recherche d'un dosage juste pour une danse pertinente est au cœur de la théorie du *motion*. Elle n'est guère perceptible à l'œil nu pour le public, mais résulte d'un apprentissage exigeant pour chacun des danseurs, et fait de l'enseignement de Nikolais une transmission spécifique et unique.

Or le danseur « ne désire rien qu'il ne puisse accomplir », poursuit Nikolais, et sa gestuelle est à lire comme une « façon de se fondre dans l'harmonie née de la fusion entre son intention et son accomplissement ». Cette fusion étant quasi immédiate, le désir comme

émotion « n'apparaît pas comme désir, mais comme accomplissement » : nous sommes ici au centre de la pensée de Nikolais et de son danseur « en acte ⁴⁶³ », habité par une « détermination délibérée et immédiate d'agir et d'aller jusqu'au bout de son action ».

L'ajustement du psychisme est donc primordial, car c'est lui qui « doit rendre la danse visible ». Il doit donner « l'apparence de l'auto-détermination », c'est-à-dire doit être lisible par le spectateur, et, par l'examen de la qualité du regard (un *focus* trop tourné vers l'intérieur est à déconseiller), garantira la motivation correcte du danseur. Si celle-ci est trop puissante, on débouche sur la maladresse. Trop faible, cette motivation ne donnera que des résultats négatifs. L'esprit dirigeant le corps, c'est donc dans la définition que le danseur donne à son action qu'on trouvera la consonance.

Nous avons vu plus haut que Nikolais parle d'un « sens » de la consonance que l'homme, comme d'autres créatures, a reçu (mais il ne précise pas de qui) : « La nature, l'homme et le *motion* forment ensemble un triumvirat » ajoute-t-il, la « valeur de la danse » ne se manifestant que lorsque les trois s'additionnent. « Ce sens de l'accord est aussi notre sens de la beauté », précise-t-il, comme pouvait l'être la justesse et l'équilibre vus par les Grecs.

Le cursus que suit l'étudiant dans sa formation et l'entraînement quotidien (en technique, en improvisation et en composition) permettront de corriger « les temps morts, les

⁴⁶³ Nous utilisons ici une notion chère à Laurence Louppe et à Dominique Dupuy, qui revendiquaient dans les années 1990-2000 une reconnaissance de la danse contemporaine, distancée dans le paysage français par la danse classique et l'art dramatique pour des raisons historiques, politiques et sociales. On retrouve cet emprunt à l'art de l'acteur dans les chapitres de l'ouvrage *Une danse à l'œuvre* (2001) de Françoise et Dominique Dupuy : « La danse en actions », « L'acte de danser ». Mais si le mot action, à la base un concept aristotélicien, se rencontre souvent dans le discours des chercheurs, il revêt en danse une autre signification, celle d'un nouveau dramatique. « Action », dans son sens classique au théâtre sous-entend personnages, drame, évènement sur le point d'avoir lieu, conflit. Depuis Beckett, le sens n'est plus le même, car l'acteur ne fonctionne plus sur ces ressorts-là. Il s'agit au fond de garder le public « captif », comme arrive à le faire le funambule ou le trapéziste, avec la notion de risque qui tient le spectateur en haleine. Chez Nikolais, il s'agit d'accomplissement, et d'un état de présence particulier : « Grâce à son jugement qui lui permet de goûter et d'évaluer, le danseur donne à son action une fraîcheur immédiate, comme s'il la dansait pour la première fois » (*Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XXII « La metakinésis »). Au-delà d'une simple implication dans le mouvement, le désir d'action du danseur n'est donc pas une émotion, et grâce à l'immédiateté, ce désir se confond avec son accomplissement. Au niveau pratique, nous l'avons dit, l'action correspond à la deuxième phase du *motion* (perturbation, changement), lorsque le corps quitte l'immobilité.

surcharges, les ignorances, les défauts de maîtrise et les faiblesses » et des exercices adéquats rendront possible la réponse du corps aux « exigences de l'esprit », de façon à se rapprocher de cette consonance.

Après cette étape de « désapprentissage », que reste-t-il ? On voit qu'afin de pouvoir émerger, le *motion* exige en effet que le danseur se débarrasse d'un nombre important d'habitudes. Mais l'enjeu est de taille : fort de ce « toilettage », le danseur peut devenir « métaphorique », c'est-à-dire être en capacité de qualifier instantanément sa texture, prêt au changement⁴⁶⁴ pour aller vers les « innombrables applications » citées plus haut⁴⁶⁵. Nikolais conclut son chapitre par une dimension éthique en affirmant son objectif: obtenir pour le danseur une « dignité innée et innocente », cette « provocation innocente » le laissant « merveilleusement équilibré dans sa consonance avec lui-même, avec son monde, avec son univers ». Nous avons approché cette notion dans les liens entre Nikolais et le « primitivisme ».

Tout se passe comme si l'excès de théâtralité⁴⁶⁶ « marquait » les corps. Les mots « dignité innée » et « innocente » (ou « provocation innocente » plus haut) sont ici significatifs et renvoient peut-être à une forme de « nostalgie des origines », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Eliade déjà cité. On débouche ici sur une nouvelle approche du sujet, un nouvel état de danse, une présence au monde renouvelée. Cette consonance en effet,

⁴⁶⁴ Nikolais signale qu'à la notion de « perturbation », deuxième phase du *motion*, on peut substituer « changement », car « même dans l'action la plus minime, tout doit changer. Par essence, le danseur consacre son talent à provoquer le changement » (*Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XXI « Vers la consonance », p.94).

⁴⁶⁵ Même si le mot « neutre » n'est jamais prononcé et que des nuances sont à apporter (« neutre » et « innocent » n'étant en aucun cas des notions interchangeables), on peut rapprocher ce discours de celui de Roland Barthes lorsqu'il développe son concept de neutralité. Dans son cours au Collège de France à Paris intitulé *Le Neutre*, il y donne comme opposé de la neutralité l'arrogance et signale que dès qu'une question est posée, on quitte le neutre et la hiérarchisation des relations commence (*Le Neutre*, Cours au Collège de France, 1977-78, séance du 20 mai 1978, Seuil Imec, 2002, pp.195-210). On trouve aussi l'idée d'un espace neutre chez Blanchot et Hannah Arendt.

⁴⁶⁶ Par théâtralité, nous entendons ici un registre de mouvement où le geste serait trop tendu, l'espace trop grand et disproportionné, un peu comme on le voit dans le film *Le Cabinet du Dr Caligari* (1919). Cette extériorisation plus ou moins stylisée d'émotions est présente dans l'*Ausdrückstanz* allemande de Laban et de Wigman, dans le *Tanztheater* de Jooss ou de Johann Kresnik et également plus tard dans l'héritage de Pina Bausch à partir des années 1980 en France, par exemple dans les œuvres des années 1980 de la compagnie L'Esquisse (Joëlle Bouvier et Régis Obadia).

« prodiguant la clarté d'une présence transparente jusqu'aux tréfonds de l'individu », permet de sonder l'humain, réussissant à « montrer la matière vivante jusqu'à l'os, sans l'ombre du vernis qu'apporteraient les excès de la passion ou les brumes de la réticence ».

Mais on reste perplexe devant de telles affirmations : si Nikolais cherche une dimension de pur *motion* à son corps dansant, est-ce à dire que ce corps et cette danse sont « hors de l'Histoire » ? Malgré le vœu louable de mettre le vivant en pleine lumière (à ce titre, les mots de la dernière citation tels « clarté », « transparente », « vernis » et « brumes » sont parlants), le risque serait de tomber dans une danse purement formelle, même si le danseur conserve la palette sensible mise à sa disposition. On peut alors interroger où se trouve la dissonance dans le travail de Nikolais. C'est peut-être justement dans cette idée de lumière.

Si, chez Cunningham à la même époque, c'est dans le hiatus avec les propositions de ses collaborateurs qu'on la trouve (étanchéité complète de la danse par rapport à la musique et à la scénographie), la dissonance chez Nikolais réside peut-être dans le « choc » de cette danse avec ce qui l'entoure sur scène, environnement créé par Nikolais : les sons concrets et synthétiques des années 1950-60⁴⁶⁷, les éléments de scénographie (tissus extensibles, accessoires diminuant l'espace disponible, ficelles de marionnettes, tabourets...) auxquels se frottent les corps, les costumes parfois contraignants (avec masques et coiffes ou prolongeant le corps dans l'espace) et enfin et surtout les lumières. Celles-ci « peignent » la scène et les danseurs de couleurs pures saturées, les segmentent, les reflètent ou les noient dans l'ombre⁴⁶⁸. Ce danseur idéal baigné de clarté dans sa présence innocente, quasi originelle, ne jure-t-il pas quand on l'oppose aux scénographies complexes (des années 1970 surtout) où le vivant s'efface pour créer cette « zone de mystère » chère au chorégraphe ? La mise au point

⁴⁶⁷ Rappelons que la plupart des autres chorégraphes américains des années 1950-60 recourraient à des musiques plus identifiées jouées par des orchestres (musique de chambre, musiques ethniques, plus rarement dodécaphoniques), commandées à des compositeurs lorsqu'ils en avaient les moyens. Le langage utilisé restait en général tonal.

⁴⁶⁸ Voir image hors-texte n° VII.

de l'ensemble de cet environnement est on ne peut délicate aujourd'hui⁴⁶⁹. Dissonant aussi est l'écart entre ses pièces les plus abstraites et celles recourant à des registres plus populaires, reflétant l'intérêt de Nikolais pour le cirque, les marionnettes, le vaudeville comme dans sa pièce *Gallery*⁴⁷⁰(1978) ou *Video Games* (1984).

S'il était parvenu à détruire au moins en partie certains des « fétiches » qui le gênaient (le réalisme, la narration, le rythme), Nikolais en créa de nouveaux, le plus emblématique étant un corps totalement coupé de l'émotion. Un tel corps est-il possible ? On ne peut s'empêcher de méditer sur un corps qui serait devenu figure à la disposition d'un marionnettiste caché... Où s'arrête la liberté de ce danseur « métaphorique » et où commence sa dépendance du pouvoir du chorégraphe ?

L'intention derrière cet affranchissement du danseur grâce au *motion* présente une ambigüité. La guerre froide active en effet au début des années 1950 l'idée du secret, qui a peut-être accéléré la pratique et la réception de l'objectivité dans le domaine artistique. L'abstraction (dans les arts plastiques, dans la danse) permet à chacun de mettre le sens qu'il veut sur ce qui est présenté, mais aussi de cacher le sens. Si basculer dans l'abstraction, entre 1946 et 1953, peut s'interpréter, nous l'avons vu plus haut, comme revêtir une valeur de « résistance » à la norme et aux pratiques chorégraphiques en vigueur, cette résistance court

⁴⁶⁹ Si, dans les reconstructions présentées aujourd'hui, un équilibre entre ces ingrédients n'est pas obtenu de la façon la plus subtile et précise possible, le risque pour le spectateur est de ne percevoir qu'un répertoire qui aurait mal vieilli et qui souligne trop son propos. La question de la transmission et de la reconstruction d'œuvres du répertoire d'un chorégraphe disparu est un vaste sujet auquel sont confrontées de nombreuses autres compagnies chorégraphiques et que nous ne développerons pas ici. Signalons simplement qu'au-delà des corps qui ont changé en soixante ans et des maîtres qui disparaissent, ce sujet pose encore plus de problèmes chez Nikolais de par la nature « multimédia » de son œuvre. La formation des danseurs actuels est éclectique et comporte notamment un entraînement important en danse classique, visible sur les corps en mouvement. Le répertoire de Nikolais, tel qu'il est dansé aujourd'hui, ne reflète qu'imparfaitement, les nuances et la finesse des débuts de sa compagnie et les qualités des distributions d'origine. Le *motion* ne transparait pas assez sur les corps, et l'on peut se poser la question de savoir s'il n'y a pas là une sorte de « trahison »... Les « puristes » de la « famille » Nikolais aux Etats-Unis, depuis la disparition de leur maître en 1993, reprochent par ailleurs à Murray Louis, héritier artistique, de prendre trop de liberté avec le niveau des lumières, trop « poussées » aujourd'hui à leur avis. Cette intensité lumineuse accrue vise à plus éclairer et à mettre en valeur les danseurs, déplaçant le propos et mettant trop de clarté là où le mystère et la subtilité de Nikolais dépendent de l'importance de l'ombre et des ambiances tamisées. C'est le cas notamment dans la série de captations vidéo constituant *Le Monde d'Alwin Nikolais*, que Louis a réalisée en 1996 après la mort de Nikolais.

⁴⁷⁰ Pièce qui recourt au thème de la fête foraine et met en scène des personnages masqués inquiétants. L'humour y est grinçant et les danseurs y baignent dans une lumière noire omniprésente, leurs propres costumes étant fluorescents.

le risque d'être non reconnaissable ou ignorée. L'objectivité pousse en effet vers une danse « pure » (même si celle de Nikolais, comme déjà évoqué, l'est moins que celle de Cunningham⁴⁷¹), mais l'absence de signes déclarés de contestation dans cette danse permet une relation de la création chorégraphique moderne avec la politique et les désirs de l'institution d'Etat en Amérique⁴⁷². En revanche, il n'aurait pas pu à l'époque être question de faire de Nikolais une compagnie représentative de la culture américaine⁴⁷³, contrairement à celle de José Limon ou de Martha Graham⁴⁷⁴. Nous retrouvons ici les enjeux de la *mimesis*, mais aussi ceux de la modernité et de l'avant-garde qui, dans l'après-guerre, plaçaient l'abstraction au centre de l'attention, la chargeant d'une « pureté » sans doute exagérée (et calquée sur la musique). Il faut se poser ici la question des signes et de ce que le spectateur reçoit de cette nouvelle danse.

POSITION DU SPECTATEUR

« Magicien de la danse » : la réputation de Nikolais d'être passé maître dans l'art d' « enchanter » le spectateur en recourant à toutes sortes d'effets scénographiques (lumières,

⁴⁷¹ Répondant dans une interview en 1973 à Roger Copeland (écrivain qui a beaucoup soutenu Cunningham), Nikolais affirme : « Je pense que Merce insiste peut-être sur un certain « être là » (*thereness*), une certaine concrétude de la présence physique sur laquelle je n'insiste pas. La présence physique de quelqu'un m'importe moins que sa TRANSCENDANCE. Je pense que c'est par là que je diffère de la plupart des choses contemporaines, dans leur insistance. Je crois que cela trouble le comédien également. Il insiste toujours sur sa présence, même s'il est le truchement de quelqu'un d'autre » (« A conversation with Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.44). Les majuscules sont dans le texte.

⁴⁷² Cette thèse (et tout le paragraphe) s'appuie sur l'ouvrage de Gay Morris *A game for dancers*, en particulier sa conclusion du chapitre « Objectivism's consonance ». Concernant la « résistance », elle signale que celle-ci s'appuie sur la pratique, sur l'activité de la danse, et non sur la représentation de la contestation dans la danse ou des réactions écrites ou parlées à celle-ci. « On trouve la résistance dans le mouvement circulaire des hanches de Dunham, dans les sauts de Primus, dans les battements de Beatty, dans les gestes de folie de Sokolow, dans la non-prévisibilité du mouvement décentré de Nikolais, dans les accidents contrôlés de Cunningham. Ce mouvement devait se confronter à ce qui était accepté, déstabiliser le familier et le confortable. Et ceci par la voie sensible du corps » (Gay Morris, *A game for dancers*, *op.cit.*, p.203).

⁴⁷³ Voir en annexe le contexte particulier de « L'exportation de la danse américaine : le cas Nikolais », notamment à travers un organisme spécifique, l'U.S.I.A. (United States Information Agency).

⁴⁷⁴ Parties en tournées respectivement en Amérique du Sud et en Asie en 1954 et 1955 avec le soutien du gouvernement, ces compagnies furent suivies aux débuts des années 1960 par une tournée asiatique de celle d'Alvin Ailey et en U.R.S.S. par les compagnies de danse classique de l'American Ballet Theatre et du New York City Ballet, parties rivaliser avec les troupes de danse russes et emportant des pièces de Robbins, De Mille, Tudor, Dollar, Balanchine (et aussi Petipa, Fokine, Lichine, Cullberg). Les compagnies d' « avant-garde » (Cunningham, Nikolais, Halprin, Hawkins...) eurent beaucoup plus de mal à convaincre le Dance Panel (comité danse) de l'A.N.T.A., organisme théâtral sur lequel s'appuyait l'U.S.I.A..

couleurs, costumes, projections, décors...), pourrait faire croire qu'il ne vise qu'à séduire son public. Cherchant à être en consonance avec lui, son projet est bien plus ambitieux.

Dans le spectacle de danse occidental du vingtième siècle, le public vient pour vivre une expérience cinétique qui obéit en général à un certain nombre de codes comportant un traitement spécifique du mouvement dansé selon les genres : virtuosité de la danse classique (avec pas de deux, ensembles parfaits, et pour les étoiles pirouettes, fouettés, grands sauts, petite batterie, pointes et équilibres... le tout en costumes), puissance et expressivité de la *modern dance* américaine ou des solos de Mary Wigman auxquels Nikolais avait assisté jeune, mouvements rythmés des danses africaines, des claquettes ou des *chorus lines* des comédies musicales, danses ethniques... tout cela sur une toile de fond de dépense physique ou d'intensité dramatique vécues par procuration. A ces contenus dont beaucoup sont supposés connus et attendus (constituant une culture chorégraphique du public occidental) se greffe l'échange entre scène et salle, permettant à l'expérience de se produire, avec là aussi ses codes (noir salle, ouverture du rideau, mise en valeur des danseurs par la lumière, danseurs sans parole, musique amplifiée et diffusée par haut-parleurs ou jouée en direct, fermeture du rideau, applaudissements et saluts...). Le spectateur vient au spectacle plus ou moins conscient de ces codes, muni d'un certain « horizon d'attente⁴⁷⁵ » généré par le mot « danse », que celui-ci soit annoncé par le titre du spectacle, le nom de la compagnie, la feuille de salle etc.

Si, comme il l'affirme lui-même, le visuel⁴⁷⁶ fait aussi partie de la danse et s'il le décline en tant que plasticien de multiples façons

⁴⁷⁵ L'« horizon d'attente » est une notion inventée dans les années 1970 par le spécialiste de littérature Hans Robert Jauss. Nous l'expliquerons plus loin.

⁴⁷⁶ « Les arts visuels comportent plusieurs catégories. La sculpture cinétique, par exemple, est un art visuel. Et pourtant elle pénètre mon esprit moins comme élément cinétique que comme un mélange de tactilité et de volume. Mais l'expérience de regarder un danseur se rapporte par procuration à nos organes cinestésiques. En bref, il y a transformation de l'art visuel par le truchement de l'organe des sens qui a le plus d'expérience de – ou qui est le mieux adapté à – cet art en particulier » (Alwin Nikolais, « The Eminent Experimental Choreographer discusses costume, movement and object in the 'total theater' environment », *Craft horizons* n°28, mai 1968 (article de Sandra Devlin), p.19). Pour l'anecdote, signalons que le film documentaire en couleurs sur Nikolais,

dans ses oeuvres, Nikolais sait que « la danse est associée d'habitude à l'expérience cinétique. Donc un danseur utilisant beaucoup d'effets visuels directs désorientera une partie de son public⁴⁷⁷ ». Par « effets visuels », Nikolais entend le « rétinien », ce qui touche aux stimuli de l'œil : couleurs, opposition entre ombre et lumière, effets lumineux tels la lumière noire, les reflets des miroirs, les feux follets... Mais le rétinien réagit aussi aux formes plastiques et architecturales qui nous entourent et, sur scène, sera convoqué par la création d'un environnement inédit fait de décors, de formes sculpturales, de masques, de costumes et d'accessoires. Nikolais désorienta en effet son public par ses innovations. Et dans le public siégeaient des spécialistes, comme le critique Walter Sorell, qui lança en 1956 : « Ses idées sont celles d'un sculpteur ou d'un peintre, pas celles prioritairement d'un danseur⁴⁷⁸ » ou Louis Horst qui lui reprochait « d'avoir presque complètement tourné le dos aux qualités humaines de la danse dans sa croisade pour la glorification superficielle de l'excitation de la théâtralité⁴⁷⁹ ». On pourrait lire dans ces lignes une opposition entre le statique (qui s'adresse à l'œil) et le mobile (qui s'adresse à notre sens kinesthésique), mais Nikolais lui-même ne faisait pas cette distinction, mettant souvent en mouvement les formes plastiques⁴⁸⁰, les lumières et les couleurs qu'il mettait en jeu dans ses pièces. On retrouve ici le reproche dépassé fait trop souvent à l'art dramatique de ne pas se préoccuper assez du texte, alors

cité plus haut et réalisé en 1973 par l'U.S.I.A., s'intitulait *Nik, an adventure in sight and sound* (Nik, une aventure pour la vue et le son) : on ne sait si c'est Nikolais qui choisit ce titre, mais il est étonnant de voir qu'à la traduction d'une langue à l'autre, l'ordre des deux sens a changé (titre figurant dans la version française : *Nik, une aventure pour le son et la vue*).

⁴⁷⁷ Alwin Nikolais *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XXII « La metakinésis », p.98.

⁴⁷⁸ Walter Sorell, « The Playhouse Dance Company: concert of new group works » (à propos de *Kaleidoscope*), *Dance Observer*, juillet 1956.

⁴⁷⁹ Horst poursuit : « Cette série de huit danses semble explorer tous les usages possibles de l'éclairage de scène, si bien qu'à part deux exceptions, il a dû y avoir plus de temps passé à chorégraphier les lumières qu'à chorégraphier les danseurs. Tout ceci amène à des chocs visuels efficaces, à de l'humour explosif et à une fantasmagorie d'une autre planète, renforçant ainsi la conclusion que tout peut arriver dans ce monde de folie (...). S'il vous plaît, M. Nikolais, un petit moins de ga-ga et de da-da et un petit peu plus de choréo-gra-gra » (Louis Horst, « Alwin Nikolais' Playhouse Dance Company », *Dance Observer*, février 1957).

⁴⁸⁰ Nikolais admirait beaucoup le sculpteur Alexandre Calder, inventeur en 1931 des fameux « mobiles » (le terme fut choisi par Marcel Duchamp), formes abstraites suspendues et que le moindre souffle de vent faisait bouger. C'est sans doute par similarité avec ces formes qu'il intitula sa pièce de 1953 *Noumenon* dans un premier temps *Noumenon mobilis*. Notons que Calder avait proposé à Martha Graham d'associer une œuvre mobile (des disques de couleurs avec poulies) à sa pièce *Panorama*, réalisée à Bennington en 1935, mais la machinerie qui la mettait en mouvement se révéla trop complexe et la pièce ne tourna jamais. Leur autre collaboration, en 1936, pour *Horizons* à New York, eut plus de succès. Nikolais ne collabora jamais avec Calder.

qu'on sait aujourd'hui que la scène au théâtre est affaire d'espace, de temps, de corps, d'énergie... Il est certain que Nikolais invitait le spectateur à vivre une expérience esthétique⁴⁸¹ totale, convoquant à la fois le sens visuel et le sens cinétique. La critique le prit donc pour cible sur une question délicate – toujours d'actualité aujourd'hui ! – en qualifiant son travail comme « n'étant pas de la danse » et réclamant plus de « chorégraphie ». Dès 1956, comme vu plus haut, on tenta de le cataloguer comme plasticien plus que chorégraphe⁴⁸², ou plus sournoisement, on questionnait la légitimité de son traitement du mouvement, jugé décoratif et dépourvu d'émotion⁴⁸³.

Nikolais considérait cette accusation comme un faux problème. Anticipant sur Jauss et son concept d'« horizon d'attente⁴⁸⁴ », il constatait que « le mot 'danse' prépare le spectateur à vivre une expérience cinétique. L'absence d'intérêt cinétique peut provoquer chez lui une telle déception que – quelle que soit la qualité esthétique de son expérience visuelle -, il lui

⁴⁸¹ Rappelons que *aesthesis*, en grec, veut dire « système sensible ». Vivre une expérience esthétique sous-entend donc que tous les sens sont convoqués. D'où le soin que Nikolais apportait à la confection de ses bandes-son et compositions musicales personnelles, à ses éclairages, même quand ceux-ci étaient expérimentaux et innovants, à la réalisation de ses costumes et de ses décors et accessoires qui font partie intégrante de l'espace de ses pièces. Ces autres domaines de la création artistique revêtaient, on l'a vu, une égale importance à ses yeux, faisant de lui plus un homme de théâtre qu'un simple chorégraphe. En témoigne, comme déjà signalé, le changement de nom de sa troupe de « company » en « dance theatre ». Faisons le constat d'une évolution : la scène européenne contemporaine de ce début de vingt-et-unième siècle nous a habitués désormais à une fréquente interdisciplinarité entre les arts, de nombreux chorégraphes sont issus du milieu des arts visuels (Jan Fabre par exemple, autant plasticien que chorégraphe), le regard des critiques a changé et les frontières entre domaines artistiques cloisonnés sont donc bien moins distinctes qu'il y a soixante ans...

⁴⁸² Ce reproche continuait à lui être fait trente ans plus tard, alors qu'il était un artiste reconnu internationalement : « Le manque de ressort dramatique (*drama*) dans tant de ses pièces me font voir Nikolais comme une personne à la mauvaise place, celle d'un plasticien sans grand appétit théâtral » (Arlene Croce dans « A Nikolais novelty », *The New Yorker*, 12 mars 1984).

⁴⁸³ « A ce moment précis, peut-être sans vous en rendre compte, vous avez fait le choix d'être contre la danse. La chorégraphie ne fut jamais votre point fort, et plus vous avancez dans vos pièces, plus elles contiennent du mouvement et non de la danse (...). Vous utilisez le mouvement de façon décorative plutôt que de la manière émotionnelle qui sied au chorégraphe. La danse, le mouvement, appelez ça comme vous voudrez, sont devenus l'un des aspects les moins importants de votre théâtre » (Clive Barnes dans sa lettre ouverte à Nikolais, « An open letter to Alwin Nikolais », *New York Times*, 11 janvier 1970).

⁴⁸⁴ Dans *L'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire* (1974) (trad. C. Maillard dans *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p.54), Jauss définit l'horizon d'attente comme un « système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langue pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Cette notion, définie relativement récemment dans les domaines de la sociologie et de la critique littéraire, était connue dans le milieu théâtral bien avant les années 1970. Même si elle ne portait pas cette appellation, elle constituait depuis longtemps une préoccupation des gens du spectacle.

sera impossible de la surmonter et de se montrer réceptif à une expérience de qualité différente ». Mais Nikolais, on le sait, n'est pas qu'un chorégraphe et préfère faire une entorse à la définition et donner ainsi sa propre légitimité à la danse, dépassant « le purisme des amateurs de définitions » pour l' « événement qu'on appelle art⁴⁸⁵ ».

On peut tracer ici un parallèle avec la performance, dont Chantal Pontbriand dit qu' « elle fait appel aux conventions qui régissent l'art et à la connaissance qu'en a le spectateur⁴⁸⁶ ». Sa définition a été bien cernée dans les deux ouvrages que lui a consacré l'historienne Roselee Goldberg⁴⁸⁷. Le corps chez Nikolais sur scène semble tout aussi transgressif en 1956 que celui que mirent en scène les happenings dans les galeries d'art et l'espace public quelques années plus tard. « Une œuvre, poursuit Pontbriand, pour être efficace et donc performante, doit contenir des éléments autocritiques (auto-réflexifs) d'une part, mais constitue également une critique du contexte social, de la réalité socio-culturelle où elle apparaît⁴⁸⁸ ». Evacuer le contexte social et culturel sur lequel s'appuyait la *modern dance* de l'époque et le remplacer par des propositions lumineuses et plastiques abstraites qui relativisent la convention d'un corps dansant affiché, montre la radicalité de la démarche de Nikolais, brisant certains des codes de cet art certes arrivé sur la scène américaine depuis trente ans à peine, mais qu'il jugeait non-conforme à sa vision et déjà dépassé. Gay Morris, dans son ouvrage *A game for dancers*, parle d'objectivité (par contraste à la subjectivité

⁴⁸⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XXII, « La metakinésis », p.98.

⁴⁸⁶ Chantal Pontbriand, *Fragments critiques (1978-1998)*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, chapitre « La question de la performance », p.67.

⁴⁸⁷ « Entité incertaine (...), la performance englobe un vaste éventail de préoccupations artistiques et un nombre tout aussi diversifié de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, photographie, projections sous toutes leurs formes et combinaisons » (Roselee Goldberg, *Performance – l'art en action* (1998), trad. C.-M. Diebold, Thames & Hudson, 1999, rabat de la page de couverture). La qualifiant d' « art du mouvement, art du vivant et du mouvant dont le corps, l'espace et le temps seraient les paramètres essentiels » et de « forme d'art hybride », Goldberg ajoute que la performance est « en prise directe sur l'imaginaire contemporain et aborde les thèmes essentiels de la culture actuelle, tels que l'identité sexuelle, la définition du corps ou le multiculturalisme, en liant le psychologisme au perceptif, le conceptuel au pratique, la pensée à l'action » (*ibid.*). Dans un ouvrage antérieur (1979), Goldberg étendait son enquête à tout le vingtième siècle et posait comme date inaugurale à la performance 1909 et le futurisme. On trouve aussi une définition de la performance comme « forme d'intervention artistique qui se développe plus particulièrement dans les années 1970 aux Etats-Unis comme en Europe » (*Dictionnaire de la danse, op.cit.*, entrée « performance », p.772). Le terme est devenu courant en français faute d'une traduction satisfaisante.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

affirmée de la *modern dance*) et regroupe Cunningham et Nikolais sous le chapitre « Consonance de l'objectivité ». Elle met en avant ce qu'elle appelle le « corps vécu », cette « compréhension par le corps » telle qu'on les trouve chez Mauss, Goffman, Bourdieu et Foster, signalant que cette dernière emprunte à Foucault son « corps discursif ». Elle analyse cette « consonance » de l'après-guerre comme le passage d'une danse de représentation à une danse incorporée. Remettant en question l'attitude moderniste⁴⁸⁹ prévalente à l'époque (développer de nouvelles formes pour un âge nouveau, inclure dans chaque art les éléments spécifiques trouvables nulle part ailleurs, dimension intemporelle et universelle des œuvres...), Nikolais ne créa pas à partir de son propre corps dansant (on sait qu'il arrêta de danser sur scène à cette époque et se basa « par procuration » sur le corps des danseurs de sa compagnie) et, contrairement à ce qui se pratiquait, ne partit pas de ses propres solos. Cela lui permit sans doute d'aller vers un langage plus « impersonnel », mais il ne séparait pas l'art de la vie, rendant indispensable une médiation intellectuelle pour sa compréhension, se prêtant par exemple volontiers aux interviewes et écrivant des articles. Ce faisant, il laissait le corps dansant et son *motion* s'adresser directement au spectateur.

Une parenthèse : il y a bien sûr une évolution à prendre en compte dans la notion de « spectateur ». Celui-ci, aujourd'hui comme de tout temps, a besoin de se reconnaître parmi les signes présents sur scène, s'appuyant sur ce qu'il connaît. Le principe de réalité fonctionne également sur un plateau et dans l'acte de création, il est important de renvoyer à l'une ou l'autre réalité du monde, de façon à donner au spectateur une impression de vérité (comme par exemple de façon très basique et sociologique les signes que sont le sexe et l'âge de l'interprète présent sur scène). Mais le spectateur dispose aussi de repères symboliques,

⁴⁸⁹ Gay Morris, dans *A game for dancers* (*op.cit.*, p.202) cite Clement Greenberg définissant le modernisme comme « l'usage de méthodes caractéristiques d'une discipline afin de critiquer cette même discipline, non pas pour la subvertir, mais pour la consolider plus fermement dans son domaine de compétence » (dans un texte de 1960 intitulé *Modernist Painting*). Mais, commente-t-elle, le prix de cette autonomie était de séparer l'art de la vie. Les danseurs se rebellèrent contre cette attitude, car « quelque soit le degré de liberté pris par la représentation, on s'attend toujours à trouver un sens à la danse, qui par nature s'incorpore (*embodied*) » (*ibid.*, p.203).

parfois inconscients : Freud a aussi pointé l'importance de l'association d'idée chez l'homme⁴⁹⁰. De plus, le regard du spectateur sur le corps dansant s'éduque et on connaît l'importance des critiques ou des essayistes qui « interprètent » ce qu'ils voient avec plus ou moins de bonheur⁴⁹¹.

Si la fonction du maître de ballet au dix-septième siècle était surtout d'assurer la conformité aux règles et à l'« horizon d'attente » de l'époque, donc de garantir la visibilité du spectacle, si le dix-neuvième, par le génie de ses artistes, voyait ceux-ci cautionner le spectacle (le star system d'aujourd'hui en est le prolongement), la stratégie de Nikolais consiste à donner à sa scénographie, ses costumes et ses lumières un rôle essentiel, celui de déhiérarchiser le danseur virtuose, de le faire descendre de son piédestal en soulignant sa nouvelle relation à l'environnement et en défiant la forme humaine grâce à sa confrontation avec d'autres formes plastiques inédites⁴⁹². Il se situe donc dans un intervalle situé entre deux extrêmes : d'une part la performance et d'autre part le spectacle de tradition classique, tel que les oppose Pontbriand. Parlant de la performance, l'historienne affirme que « sa force est de puiser dans l'attente qui est l'attitude typique du spectateur... celui qui est en position de commenter (...). Le summum de la performance serait, inversement (au spectacle classique), l'étonnement ou, selon Walter Benjamin, le *choc*⁴⁹³ ». Nous retrouvons cette exploitation de l'attente du spectateur, cet étonnement, ce choc dans la démarche radicale de Nikolais initiée

⁴⁹⁰ On pourrait ajouter que depuis a émergé un spectateur « deleuzien ». Deleuze a inversé en effet la fonction de spectateur en niant l'existence du fantasme. Ce philosophe parlant non de centre, mais de réseau (rhizome), pas d'appareil sensoriel, mais d'un corps sans organes (notion empruntée à Artaud), non dansant, et a proposé le concept de « machine désirante » pour neutraliser la prégnance psychanalytique sur la vision de l'homme au vingtième siècle.

⁴⁹¹ On peut souligner ici l'importance d'une lecture large qui veille à prendre en compte d'autres systèmes de pensée, d'autres cultures comme celle de l'Orient (le Nô propose par exemple à la fois du théâtre et des états de corps, bousculant nos grilles de lectures habituelles) ou qui décloisonne des narrativités habituellement séparées comme celles du théâtre et de la danse (on voit ce nouveau registre qui brouille les catégories à l'oeuvre notamment chez Josef Nadj).

⁴⁹² Il faut nuancer notre propos, car si la position de Nikolais pouvait être lue comme radicale dans les années 1950, il n'en sera pas de même trente ans plus tard. Nikolais, dans les années 1980, n'est en effet plus dans la transgression et, sentant peut-être un certain épuisement de son théâtre *mixed media* (sans parler de ses nombreux imitateurs), revient vers le corps dansant avec moins d'effets lumineux ou plastiques (notamment dans *Mechanical Organ* en 1980 et *Blank on blank* en 1987).

⁴⁹³ Chantal Pontbriand *Fragments critiques, op.cit.*, p. 69. Nous avons rapproché plus haut le choc avec la notion de dissonance. Les italiques sont de l'auteur.

dès 1953 lorsqu'il crée son théâtre abstrait et entretenue de façon plus ou moins soutenue à travers presque tous ses spectacles. Pontbriand oppose à cette radicalité le spectacle de tradition classique, rappelant dans ce cadre que, pour Adorno, le spectateur « s'y fait essentiellement plaisir, attendant le moment de l'exécution de l'œuvre qu'il saura reconnaître. Moment de ravissement intense où il s'identifiera à l'artiste⁴⁹⁴ ». Il faudrait ici nuancer, car entre ces deux extrêmes entrent justement nombre de figures de la danse moderne. Nikolais se situe comme Diaghilev et les chorégraphes de ses Ballets russes en leur temps, il « renouvelle le genre sans le détruire⁴⁹⁵ », utilisant notamment deux éléments notables du cadre de son fonctionnement: les lieux de la danse (théâtres, festivals) et son format conventionnel (soirée d'une durée moyenne d'une heure trente, voyant en général se succéder plusieurs pièces).

Non seulement Nikolais se soucie du spectateur, mais il développe une stratégie pour le toucher, le responsabilisant pour faire la synthèse de l'ensemble de ce qui est présenté sur scène. Les danseurs eux-mêmes n'y parviennent en général pas, car le dispositif utilisé (tabourets, obscurité partielle, costumes...) constitue souvent un obstacle (par exemple lorsque dans *Noumenon*, ils ne se voient pas, car enfermés dans des sacs).

ESPACE FRONTAL

Dans le *theatron* grec, quelqu'un regarde et quelqu'un est regardé⁴⁹⁶. Que fait Nikolais de cette communication ? On peut constater qu'il resta fidèle toute sa carrière au rapport frontal entre spectateurs et danseurs et à la salle occidentale (théâtre, opéra, centre culturel) adaptée à recevoir un spectacle chorégraphique. Par frontal, nous entendons donc non pas une

⁴⁹⁴ *Ibid.* Adorno rajoute : « Le comble du spectacle bourgeois serait l'autogratification du spectateur ».

⁴⁹⁵ L'expression est de Gay Morris (*A game for dancers, op.cit.* p.200), qui voit dans cette stratégie une des réponses des « objectivistes » (que sont pour elle Nikolais et Cunningham, mais aussi les chorégraphes Sybil Shearer et Katherine Litz) au « problème » posé par la danse moderne (titre du premier chapitre de son livre).

⁴⁹⁶ Etymologiquement, *theatron* vient de *theomai*, voir, mais les origines du terme sont complexes. Le théâtre se fonderait donc sur le regard. Par extension, on désigne par *theatron* « le lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit. Le théâtre est bien en effet un point de vue sur un événement : un regard, un angle de vision et des rayons optiques le constituant » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (1996), Armand Colin, 2002, p.359, entrée « théâtralité »). On pourrait préciser que chez les Grecs, c'est surtout l'émergence d'une lumière et l'apparition de la divinité, car le théâtre participe de la cérémonie religieuse.

image plate d'où serait absente la profondeur, mais un type de relation en face à face. Rien d'étonnant à cela si on se souvient des contacts successifs que Nikolais eut avec le spectacle pendant sa jeunesse et sa vie de jeune homme : spectateur de *vaudeville*⁴⁹⁷ dans les années 1910-25, musicien accompagnateur de films muets dans les années 1926-28, spectateur découvrant le récital Mary Wigman en 1933, directeur d'un théâtre de marionnettes en 1935-37, stagiaire au Bennington College où il découvrit simultanément les grands maîtres de la danse moderne américaine en résidence et leurs créations⁴⁹⁸. L'apport théorique du critique John Martin et l'enseignement d'un scénographe inventif, Arch Lauterer⁴⁹⁹ complétèrent ces expériences fondatrices. Nikolais les mit en pratique d'abord comme metteur en scène de théâtre de d'opéra de poche à Hartford, dans son Connecticut natal, puis au sein de sa compagnie *Dancers en route*⁵⁰⁰, avec laquelle il se produisit au début des années

⁴⁹⁷ *Vaudeville*: dans son sens américain, forme de divertissement populaire se déroulant sur scène et consistant en une succession de numéros courts et variés : numéros comiques (pitres), chansons et danse (souvent des claquettes), jonglerie, acrobatie, etc. Très répandu dans les années 1870-1920, le coût de plus en plus élevé des spectacles devenus des revues (comme les Ziegfeld Follies), la concurrence de la radio et l'arrivée du cinéma parlant virent décliner ce genre après 1930, mais avec un regain pendant la deuxième guerre mondiale et à l'apparition de la télévision dans les années 1950. Autre appellation : *variety show*. Le terme français est music-hall. On vit se développer des numéros « exotiques », des numéros de solistes (dont d'excellents danseurs noirs), des tandems (Irene et Vernon Castle), parfois des familles entières (comme celle de Buster Keaton) et certaines danses influencées par les Ballets russes.

⁴⁹⁸ Parmi celles-ci, *Frontier* (1935) de Martha Graham et *Trend* (1937) d'Hanya Holm l'impressionnèrent fortement.

⁴⁹⁹ Arch Lauterer (1904-1957) : scénographe et éclairagiste, influencé par les théories d'Adolphe Appia, qui enseigna surtout au Bennington College de 1933 à 1943, où sa collaboration avec divers chorégraphes de *modern dance* (Graham, Humphrey, Holm) créa ce qu'il appelait un « nouveau monde où la danse puisse vivre ». Il voyait l'espace et la lumière comme des éléments fluides et vivants qui créaient pour la danse un environnement adapté à sa forme et sa fonction. Dans ses scénographies (celle de *Trend* de Holm en est un bon exemple) à l'architecture puissante, pas de décor peint, pas de rideau de scène en velours, mais un royaume de fantaisie dans lequel évoluaient les danseurs parmi des formes sculpturales, des plates-formes, des plans inclinés, constituant ce qu'il nommait une « résistance, c'est-à-dire une expression dynamique des formes visant à aiguïser le sens du mouvement dansé, à la fois cinestésiquement et émotionnellement (cette « résistance » était déjà à l'œuvre à Hellerau chez Dalcroze). La transcription (dans la revue *Impulse*) d'une conférence donnée en 1955 révèle que pour lui, la lumière avait une qualité temporelle. Cette relation entre présence spatiale, lumière et temps n'échappa pas à Nikolais, qui n'oublia jamais l'enseignement de Lauterer à Bennington, dans son atelier de production expérimental, y percevant « fraîcheur et stimulation émanant d'une nouvelle pensée » (Sali Ann Kriegsman, *Modern dance in America : the Bennington years, op.cit.*, p.254).

⁵⁰⁰ *Dancers en route* (« Danseurs en tournée ») : nom que donnèrent Nikolais et ses amis à la compagnie éphémère qu'il forma en 1940 avec Elisabeth Waters, Linda Locke (toutes deux danseuses chez Hanya Holm) et Ray Malon (rencontré à Bennington). Destinée à « écumer les granges » (!), la compagnie proposait un programme fait d'un quatuor, d'un duo et de solos. L'idée de la tournée prenait comme modèle le « circuit des gymnases », supposé exister suite aux stages de Bennington qui mettait en relation nombre de professeurs d'éducation physique et sportive fréquentant ce haut lieu de la danse de l'époque en été. Dormant chez l'habitant, circulant à bord d'une vieille Dodge, comptant sur divers contacts (souvent d'anciens danseurs ou leurs familles), les quatre complices ne remplissaient que rarement la salle dans cette Amérique rurale du Colorado, de l'Indiana,

1940 dans divers petits théâtres des Etats-Unis, loin des grandes villes, tout en dansant ponctuellement avec sa partenaire Truda Kaschmann⁵⁰¹.

Ces espaces de représentation ont pour point commun d'être tous héritiers du théâtre baroque (avec son dispositif encore appelé aujourd'hui « scène à l'italienne »), exporté au dix-neuvième siècle d'Europe aux Etats-Unis et dans de nombreuses villes des empires coloniaux. Ce « lieu unique » se caractérise par des codes précis : utilisation de la perspective et de plans dans l'espace, barrière physique entre plateau et salle, machinerie rendue invisible grâce à un système élaboré et mobile de perches et de pendrillons (taps), fosse d'orchestre pour dissimuler au regard du public les musiciens et favoriser la fusion scène-salle, enfin possibilité de faire le noir et de jouer avec des effets lumineux dans la « boîte noire » que constitue l'espace scénique. Nikolais avait une stratégie particulière pour assurer la transition du spectateur de son quotidien vers la rencontre esthétique avec la danse : il associait musique et obscurité, créant une sorte de sas qui « préparait » chacun à l'aventure qui commençait⁵⁰².

Dans une partie non publiée du *Geste unique*⁵⁰³, Nikolais tente d'esquisser une histoire du spectacle occidental et évoque les étapes par lequel celui-ci est passé : cercle rituel, théâtre grec, théâtre couvert et éclairé, machineries... et montre en quoi la danse a hérité de cette évolution. Pour lui, l'homme a perdu l'abstraction originelle par orgueil et souci du réalisme (*mimesis*). Cette thèse est discutable. Le théâtre présente certes un tropisme vers la représentation de la réalité. Cela est beaucoup moins le cas en danse où la confusion entre réel et représenté n'est pas fréquente. Nikolais parle-t-il des arts de la scène en général, du théâtre, de la danse ? Dans son texte « Vers le Théâtre abstrait » (1980), il évoque le théâtre qui, « depuis des centaines d'années tente de perfectionner les techniques par lesquelles il produit

de la Californie ou de l'Oregon, mais l'expérience ravit Nikolais, qui en fait un récit détaillé dans son autobiographie. C'est pendant ces semaines estivales qu'il assista à sa première danse authentique amérindienne.

⁵⁰¹ Sur cette artiste peu connue qui initia Nikolais à la danse, voir en annexe « Biographie de Nikolais », note 8.

⁵⁰² Nous en avons donné *supra* une description plus détaillée (voir première partie sous « Masques et rituels »).

⁵⁰³ Il s'agit du chapitre 1 « Le Besoin d'abstraction » que nous avons traduit en 1999, mais qui ne figure pas dans les extraits sélectionnés par Murray Louis dans l'ouvrage *The Nikolais-Louis Dance Technique*.

ses illusions de réalité » et s'identifie comme ayant voulu impulser une « évolution menant du théâtre du réel au théâtre de l'abstrait ».

Si on examine les relations psychologiques et sociales qui reflètent la finalité du spectacle, on pense généralement que, pour la scène à l'italienne⁵⁰⁴, il existe une dimension illusionniste dans le rapport scène-salle, faisant osciller la scène entre effet de réel et effet théâtral. Si Nikolais invite parfois le spectateur à se perdre dans le dispositif de ses visions colorées en mouvement sans nous en donner les secrets de fabrication, le danseur y reste sans cesse la clé d'entrée et le corps ne disparaît jamais. Dans *Imago* (1963) par exemple, le chorégraphe recourt à la fois à des artifices (situation clownesque de l'individu rejeté par le groupe de *Boulevard*, accessoires prolongeant les bras des danseurs dans *Mante* ou *Chrysalide*), mais propose également des moments où aucune distance n'est prise avec la fiction présentée (les trajectoires des danseurs dans *Barrières*⁵⁰⁵, l'étrangeté des personnages aux costumes rayés de *Dignitaires* ou des ombres gigantesques d'*Arcade*). On est donc tantôt dans une distance (allant souvent de pair avec l'humour), tantôt dans l'étrangeté ou la fascination qui nous trouve « assis au premier rang du Théâtre du Merveilleux, angoissés, attentifs, stupéfaits⁵⁰⁶ ». Cette deuxième condition du spectateur sera amplifiée lorsque s'ajouteront à sa panoplie scénique les projections en grand format de diapositives qui « peigneront » entièrement la scène, le cyclorama et les danseurs, à partir de 1967. Nikolais rappelle, mais en les magnifiant et avec une pensée sous-jacente toute autre, les inventions de Loïe Fuller dans son théâtre des années 1900⁵⁰⁷. Précisons sur ce point que la danse a découvert bien avant le théâtre du vingtième siècle la scène comme « chambre de

⁵⁰⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, pp.284-285, entrée « rapport scène-salle ».

⁵⁰⁵ Section de la pièce où l'espace semble infini, comme si la scène n'était qu'un portion d'un couloir beaucoup plus long s'étirant au-delà des coulisses et parcouru sans cesse par les danseurs qui semblent innombrables.

⁵⁰⁶ Marian Hannah Winter, *Le Théâtre du Merveilleux*, Olivier Perrin, 1967, p.11 (avant-propos). Voir *infra* notre développement sur ce Théâtre, sous « Illusion ».

⁵⁰⁷ Celle-ci avait proposé à l'époque une nouvelle forme scénique qui, selon G. Lista, « abolissait la dimension narrative du spectacle en remplaçant la progression linéaire d'une histoire par le cinétisme protéiforme de ses sculptures impalpables et lumineuses (Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle époque*, *op.cit.*, p.26). Nous ne partageons pas cette analyse, car le cinétisme de Fuller constituait à notre avis une progression fictionnelle. Il n'est donc pas sûr que dans ses spectacles, les spectateurs aient été face à une abolition du narratif.

l'imagination » ou paysage de l'âme. Mais qu'entend-on par « merveilleux » ? S'il s'agit de présenter une illusion (faire croire à des choses qui n'existent pas) sans en expliquer le mécanisme (machinerie, lumières...), Nikolais ne répond qu'en partie à cette définition, révélant souvent les « ficelles » utilisées, et, comme avec les marionnettes, n'imposant pas cette illusion. Chacun est libre de rentrer dans son jeu ou de rester extérieur. Mais un spectacle de Nikolais prend souvent une dimension onirique et fantasmagorique et, si l'on voulait l'appliquer du théâtre à la danse, on pourrait affirmer que chez lui, « la représentation théâtrale partage avec le fantasme ce mélange des temporalités et ce brouillage de la scène réelle et de la scène fantasmée. Le spectateur, placé devant un événement présent doit, pour l'assimiler, faire appel à son expérience antérieure tout en se projetant dans un univers à venir⁵⁰⁸ ». Nikolais s'efforça de gommer les différences qui peuvent exister sur scène entre réalité des danseurs et réalité des objets pour créer, malgré les registres différents de ses pièces, une illusion bien à lui. On peut le vérifier dans une œuvre tardive, *Crucible* (Creuset, 1985), où une série de miroirs posés obliquement sur le sol permet aux danseurs dissimulés derrière de faire apparaître et disparaître des parties de leur corps, immédiatement dédoublées. Des lumières et des projections savamment travaillées donnent aux images une deuxième identité, celle de formes organiques changeantes et inconnues dotées de vie propre, comme celles créées par des mains rouges qui glissent horizontalement ou de torsos striés de lumière qui ondulent dans l'ombre. Mais Nikolais sait faire alterner ces moments avec d'autres images, où est rappelée l'origine charnelle de l'ensemble de sa proposition (par exemple l'apparition simultanée de huit postérieurs émergeant de la ligne horizontale, déclenchant l'hilarité du public et « désamorçant » provisoirement la charge de mystère de la pièce). On voit donc que la ligne de partage entre réalité et fantasme est fluctuante.

⁵⁰⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, entrée « fantasme (théâtre du...) », p.136.

Dans ses expériences de jeunesse où il fréquenta des théâtres obéissant à ce modèle de scène « à l'italienne », Nikolais se forgea une expérience de danseur, de spectateur et de chorégraphe. Une fois à la tête de son propre lieu, il plaça dans cet espace sa « créature », similaire, nous l'avons vu, à la « figure d'art de Schlemmer au Bauhaus, et innova par diverses inventions, en particulier en systématisant, comme déjà signalé, les projecteurs rasants placés au sol et éclairant latéralement les danseurs, mettant en valeur la tridimensionnalité des corps, ce qui se pratiquait peu auparavant. Il y proposa une lecture très personnelle du corps dansant, créant son propre « danseur-illusionniste » abstrait⁵⁰⁹. Schlemmer n'avait fait qu'expérimenter l'espace, en le pensant dans une géométrie à tendance mythique où il introduisait des corps transformés. Mais cette géométrie était naturelle, reprenant une des réalités du monde (en l'occurrence la loi des nombres⁵¹⁰). Ce faisant, Nikolais installa une distance critique qui désamorçait l'opposition faite traditionnellement en théâtre depuis Brecht entre identification et distanciation. Selon les pièces de son répertoire⁵¹¹, la distance entre spectateur et scène augmentait ou diminuait, mais le projet de Nikolais, peu politisé, résidait plutôt du côté du théâtre total et de l'escamotage des mécanismes de l'illusion. Héritier indirect de l'expressionnisme, Nikolais cultivait cet effet d'étrangeté pour créer une perception nouvelle : « Fondamentalement, je suis un mystique et j'aime l'idée que j'en sais très peu. Voilà peut-être pourquoi j'apprécie l'obscurité. Que cela lui plaise ou non,

⁵⁰⁹ Le travail du danseur chez Nikolais consiste à créer des illusions d'essences comme la lenteur, la minceur, la lourdeur, la vélocité, l'épaisseur, la légèreté, la hauteur, etc. Il ne s'agit pas de prestidigitation ou de « faire semblant » d'être lent, par exemple, mais de « devenir lenteur », de trouver une capacité à la transformation (danseur « métaphorique »). Ces essences, appelées aussi « qualités d'abstraction », convoquaient toutes les compétences acquises dans l'exploration des fondamentaux (espace, temps, forme et *motion*) et dans la composition chorégraphique visant à créer des pièces uniques traduisant une façon singulière de traiter le sujet.

⁵¹⁰ Selon la pensée grecque pré-socratique, le nombre organise le monde et sa réalité. On sait l'influence qu'eut cette approche sur la religion chrétienne et sur la musique occidentale, ces nombres (par exemple les intervalles « justes » que sont l'octave et la quinte) étant vus comme des données de la nature. Le mérite de Schlemmer fut de s'être servi de cette organisation sur scène, affirmant ce faisant une position classique qui vise une vérité absolue (comme dans le mythe ou le sacré), donc à l'opposé d'un corps « vécu » siège d'« impressions » comme les peintres français impressionnistes ont pu l'envisager.

⁵¹¹ Rappelons qu'un spectacle de Nikolais n'était jamais fait « d'un bloc ». S'il renonça après 1965 à créer des œuvres de toute une soirée, ces dernières, créées sur une durée de six années, de *Totem* (1960) à *Vaudeville of the elements* (1965), étaient elles-mêmes découpées en sections, permettant ainsi le changement d'atmosphère, de registre et de relation au spectateur. Le panachage d'œuvres de différentes époques, qu'on retrouve souvent dans le *dance concert* à l'américaine, au-delà d'entretenir un répertoire pour sa compagnie, avait le même but.

qu'il soit d'accord ou non, je pense que chaque artiste est un mystique. D'une façon ou d'une autre, il doit croire que 75% de ce qu'il fait est inexplicable en termes d'esprit conscient⁵¹² ». On retrouve là le thème de l'intuition cher au chorégraphe, et sa profession de foi que l'artiste est un explorateur, un visionnaire, un médiateur. Même si les spectacles de Nikolais étaient très au point techniquement (et souvent assez complexes), cette « obscurité (terme à prendre dans son sens lumineux autant que dans celui d'absence de transparence logique) régnait souvent sur scène ou dans le déroulement des pièces.

Aux commandes dès 1948 d'un petit théâtre à New York (ville qui devint sa base permanente), ayant eu sans doute pendant sa mobilisation dans l'armée américaine (1944-46) le temps de méditer sur ce qu'il ferait d'un tel lieu (et aussi ce qu'il se refuserait à y faire !), il perfectionna son « théâtre de l'abstraction⁵¹³ » au début des années 1950 en raffinant ce qu'il savait déjà sur la lumière, le son, le décor, la mise en scène, mais surtout en expérimentant. Ce « saut dans l'inconnu », caractérisant son objectif de donner à la danse une nouvelle définition, s'il lui permit de réaliser à terme ses visions les plus majestueuses, extravagantes ou mystérieuses, ne remit néanmoins pas en question le rapport scène-salle dans lequel il avait baigné. Travailler dans des théâtres en rond ou sur des parcours théâtraux ne fut jamais son affaire. On pourrait presque dire que, d'un théâtre en modèle réduit où il manipulait des marionnettes, il passa quinze ans plus tard à un lieu « grandeur nature ». Ses trouvailles lumineuses et plastiques, son travail sur la projection de l'énergie du danseur et les qualités de transformation (qu'il appelait « illusion », nous le détaillerons plus loin) que celui-ci était

⁵¹² « A conversation with Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.43. Nikolais répondait à une question autour de la phénoménologie, et à Roger Copeland qui trouvait une « métaphysique ludique » à l'œuvre dans ses pièces, voyant dans *Noumenon* un monde situé « au-delà » ou dans *Vaudeville of the elements* « une imagination audacieuse défiant la gravité et autres forces supposées naturelles ».

⁵¹³ Théâtre de l'abstraction : cette appellation figure dans le texte important de Nikolais de 1980 « Vers le Théâtre abstrait », déjà cité. On peut y lire en particulier : « Que la communication provienne directement du mouvement plutôt que du jeu d'un personnage, était un grand pas vers le théâtre abstrait auquel je me consacrai plus tard » (*op.cit.*, p.168). Nous avons aussi vu que le terme *abstract theatre* était apparu vingt ans plus tôt dans le commentaire figurant sur son disque 33 tours « Choreosonic music of the new dance theatre of Alwin Nikolais », sorti en 1960.

capable d'inventer lui permirent, une fois la notoriété venue, d'affronter des scènes gigantesques sans difficulté⁵¹⁴.

L'ensemble du parc de théâtres où Nikolais se produisit, aux Etats-Unis (villes et universités) et dans le monde, était (et reste encore) équipé en salles avec scènes « à l'italienne ». Deux facteurs ne lui laissèrent guère le choix de fonctionner différemment : d'une part la proportion réduite que représente avant-guerre le public de la *modern dance*⁵¹⁵, comparé à celui de formes plus « rassurantes » et codées de la danse (classique et néo-classique) ou commerciales (comédie musicale), d'autre part la nécessité économique⁵¹⁶ de subvenir aux besoins de sa compagnie⁵¹⁷, obligeant celle-ci à tourner de plus en plus, des spectacles pour enfants des années 1950 aux tournées internationales des années 1970-80.

L'analyse des processus utilisés par Nikolais permet de vérifier l'affirmation de Véronique Fabbri, à savoir que « la danse scénique se présente dans un cadre spatial qui détermine celui de sa perception⁵¹⁸ ». Le projet de toute son œuvre, basé en effet sur la

⁵¹⁴ Nikolais aimait jouer entre microscopique et macroscopique, s'appuyant sur ses danseurs dont la technique consommée (notamment le décentrement) permettait d'attirer l'attention sur un détail ou de projeter l'énergie dans l'espace de toute une salle. Par ailleurs, il excellait dans ses recherches lumineuses au jeu de la métamorphose et faisait varier à loisir les dimensions de ses danseurs : ombres rapetissant et augmentant dans *Arcade d'Imago* (1963), danseurs sur plateformes élastiques se balançant avec un élan grandissant et envahissant l'espace dans *Sanctum* (1965), ombre de Carolyn Carlson dansant avec son reflet dans *Kyldex I* (1973), silhouette de Murray Louis filmée par le cinéaste Ed Emshwiller dans *Schema* (1980) et changeant de taille, sautant de la toile pour devenir le danseur en chair et en os, etc.

⁵¹⁵ La *modern dance*, d'après la chercheuse américaine Gay Morris, était considérée comme une « troisième voie » en concurrence avec les deux disciplines de la danse classique et de la comédie musicale. Cette troisième voie tenta, grâce au soutien de critiques et théoriciens (notamment John Martin) de s'affirmer en tant que résolument moderne, recoupant la définition du terme donné par Clement Greenberg qui soulignait le besoin d'autonomie de chaque art. Ce qu'il prône en peinture ou en sculpture peut s'appliquer à la danse moderne américaine. Voir Gay Morris, *A game for dancers*, *op.cit.*, p.1 et 200-201).

⁵¹⁶ Voir à ce propos en annexe notre traduction d'un article de 1976 de Nikolais intitulé « Why do I go through the torture of New York ? » (« Pourquoi est-ce que j'endure la torture de New York? »), où l'on découvre que faire vivre une compagnie dans cette grande ville ne fut pas pour lui une sinécure. Dans un discours postérieur (1985), s'adressant au Conseil pour l'administration de la danse en session nationale dans l'Illinois, Nikolais souligne le paradoxe entre ce que touche une compagnie de danse moderne et ce que le/la chorégraphe toucherait si il/elle travaillait pour une compagnie de ballet. S'appuyant sur un exemple concret, il conclut que les sommes considérées vont du simple à douze fois plus. Il attaque aussi les comités d'experts et la nouvelle habitude d'un thème imposé pour justifier l'octroi de subventions.

⁵¹⁷ S'il fut un grand pédagogue et si son école fut une source de recettes financières complémentaires indispensables à sa création, Nikolais ne faisait pas exception dans un paysage new-yorkais où d'autres maîtres de danse moderne (Martha Graham, Doris Humphrey et José Limon, puis Merce Cunningham, Alvin Ailey...) avaient aussi leur école.

⁵¹⁸ Véronique Fabbri, « Lacan, Laban, topologie de la danse », dans Anne Boissière et Véronique Fabbri, dir., *Activité artistique et spatialité*, L'Harmattan, 2010, p.202.

création d'images tout autant que sur une danse renouvelée, se satisfaisait de ce rapport scène-salle et Nikolais resta étranger à la remise en question des codes du théâtre, active dès la fin des années 1950⁵¹⁹.

Par « théâtre », Nikolais entend donc un théâtre « non dramatique, mais fait de musicalité, de *motion*, de lumière, de couleur, de son, etc⁵²⁰ ». Il ne remet donc pas en question la « boîte noire » de la scène, avec son « quatrième mur », celui du public qui assiste au spectacle en « voyeur », mais remplace la fable à raconter par le propos du corps dans l'espace. Le « drame dansé » de Graham est ici déplacé vers une métamorphose des corps, mais sans tendre à la suppression de ceux-ci comme chez Schlemmer. Cependant, les démarches de metteurs en scène contemporains qui (re)théâtralissent la scène ou d'un Cunningham faisant du plateau un espace visible de quelque angle que ce soit et s'appropriant pour ses *events*⁵²¹ des espaces variés non prévus pour le spectacle, lui sont totalement étrangères.

En héritier du *vaudeville*⁵²², donc en véritable *showman* (homme de divertissement), Nikolais sut séduire, devint célèbre et ne refusa pas la consécration, mais ne fit pas fortune⁵²³.

⁵¹⁹ Il préféra en effet se confiner dans son propre lieu avec une priorité donnée aux lumières et à ses possibilités (excluant donc les spectacles en lumière du jour). Cette exigence lui fit même inventer des solutions pour des espaces non prévus pour la danse, comme l'auditorium du musée Guggenheim en 1967 (où la Société des compositeurs américains de musique contemporaine l'avait invité à donner un concert : il exigea de venir faire entendre sa musique avec sa compagnie). Une de ces solutions, l'usage du projecteur de diapositives *Kodak carousel* qui venait de sortir sur le marché, devint pérenne et il réutilisa très souvent et en nombre cette machine sur les plateaux « conventionnels » des théâtres du monde entier, créant des images encore jamais vues et un nouvel espace, anticipant sur celui de Robert Wilson. Son projet était celui d'un théâtre dansé abstrait.

⁵²⁰ C'est là sa propre définition dans son manifeste « No man from Mars » (*op.cit.*, p.66).

⁵²¹ Type de représentation inventé en 1964 par Merce Cunningham et John Cage, consistant en un collage d'extraits de pièces préexistantes et laissant la place à l'indéterminé dans la représentation. Combinaison de formel et d'informel, de déterminé et d'aléatoire, la formule évolue avec le temps, investissant toutes sortes d'espaces et voyant aussi des morceaux créés pour cette occasion. Les musiques peuvent varier et ne sont en général pas celles d'origine. Le peintre Rauschenberg créa un décor spécifique pour ces manifestations en 1994. L'*event*, conçu pour un lieu, est unique et permet au public une entrée multiple dans l'œuvre.

⁵²² Nous avons défini le *vaudeville* dans son sens américain plus haut. Nikolais aimait en effet créer dans ses œuvres une succession de tableaux (*Kaleidoscope* en comporte huit, *Totem* quinze, *Imago* onze etc) apparentés à des numéros, car chacun est autonome (distribution faisant varier le nombre de danseurs en scène, musique spécifique, fin comportant fréquemment un noir, sujet traité). Si une unité était recherchée malgré cet aspect fragmenté (le *vaudeville* ou music-hall cherchant au contraire une succession d'« attractions », panachant les genres pour maintenir son public attentif), le Nikolais Dance Theatre en tournée pouvait inclure dans le programme une pièce faite d'extraits de pièces anciennes, présentées comme un florilège, et ce n'est pas un hasard si Nikolais intitulait cette sélection *Divertissement*.

Il développa au fil de sa carrière des stratégies d'émerveillement, dont le dénominateur commun, par le cumul qu'il avait de toutes les fonctions, fut de rester « tout-puissant » sur sa création, des premiers tâtonnements de la recherche au déroulement de chaque représentation. Si on le compare à nouveau avec son contemporain Merce Cunningham, Nikolais s'en distingue par le refus du recours au hasard, qui permet à certains choix d'échapper au chorégraphe. Il ne montra que peu d'intérêt pour la pensée orientale, zen ou taoïste, et les démarches des danseurs post-modernes (comme Yvonne Rainer), contestant le pouvoir et la signature du chorégraphe, le laissèrent indifférent. Mais cette position de fidélité à la scène frontale, qu'il ne faut pas lire comme réactionnaire (de nombreux chorégraphes firent comme lui à cette époque), ne doit pas faire perdre de vue que Nikolais se situa néanmoins entre 1953 et 1975 dans l'Avant-garde⁵²³, de par la rupture qu'il opéra avec les codes de la *modern dance* et le renouveau qu'il impulsa au spectacle chorégraphique et surtout à la technique du

⁵²³ S'il reçut de nombreuses distinctions, Nikolais s'enrichit peu durant sa carrière, ses seuls biens immobiliers, acquis avec Murray Louis, consistant en un bel appartement à Manhattan et une ferme à Long Island.

⁵²⁴ Avant-garde : Nikolais se sert peu de ce terme, mais nous avons repéré une exception de taille : la conférence qu'il donna sur le sujet en 1968 à New York, déjà citée. Il y parle en vrac de responsabilité artistique, d'innocence, du retard pris par la danse à produire des écrits, de la prégnance du freudisme, de la conquête spatiale, de perception sensorielle, d'éducation... Il pose la question intéressante suivante : peut-on être en révolte et chorégraphe en même temps ? Impossible, répond-il, car « créer est une histoire d'amour ». Il faut montrer « une passion pour l'art et un désir pour la beauté, nécessaire à l'homme et souvent obscurci ou dominé par d'autres pulsions ». Il fait remonter sa première vision de l'avant-garde au choc qu'il éprouva lorsqu'il vit danser Mary Wigman. Pour lui, l'avant-garde nous donne une vision dans la qualification esthétique du présent, c'est-à-dire qu'elle contient une « pertinence contemporaine de sujet et de traitement », celle-ci pouvant être présente, mais pas encore visible. Le rôle de l'artiste est de convoquer « le patrimoine (de l'homme) et la richesse de la vie intérieure, auxquels se rajoute la relation avec l'autre, avec la nature et la communauté ». Passant en revue quelques figures de la danse moderne (des femmes comme Duncan, Graham, Holm, des hommes tels Cunningham, Louis, Taylor, Hawkins, Sanasardo), il signale la rupture que représente la fission nucléaire au vingtième siècle et y associe le besoin de moins mettre l'accent sur la sexualité, pour plus s'intéresser « au macrocosme et au microcosme ». Il demande à l'avant-garde d'avoir un sens de l'universel. Jean-Claude Marcadé dans le catalogue de l'exposition « La Russie et les avant-gardes » (Fondation Maeght, 2003, p.237) rappelle que « le terme, à partir de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, est employé au sens figuré pour désigner tout ce qui, en politique ou en art, est ou se veut être à la pointe du combat pour les formes novatrices, nouvelles (c'est-à-dire modernes) ». Si l'on suit la définition de Paul Aubert (préface à *La Déshumanisation de l'art* d'Ortega y Gasset, 2008, p.12), à savoir que « l'avant-garde ne désigne pas que « l'art nouveau », mais constitue une position théorique qui entend dépasser la modernité et postule la volonté d'être en avance sur son temps », Nikolais répond à ces deux propositions. Mais on sait que la notion d'avant-garde ne veut plus dire grand-chose aujourd'hui, surtout depuis sa critique par le post-modernisme : « En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait sécession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement, et il ne s'agit pas d'un simple événement journalistique. Toute une conception de discours l'a conduite à sa fin, de même que tout un complexe de pratiques culturelles – en particulier une critique démythifiante et un art véritablement post-moderniste » (Rosalind Krauss, « L'Originalité de l'avant-garde » (1981) dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J-P. Criqui, Macula, 1993, p.148).

danseur. A la fin des années 1970, sa démarche et ses capacités d'enchantement perdirent de leur actualité, même si son enseignement de plus en plus suivi faisait référence, car, selon le critique Joseph Mazo :

« Son travail suscitait de moins en moins l'intérêt tandis que le formalisme devenait de plus en plus à la mode. Pour une part, il avait cessé d'être unique. Les *light shows* étaient nés, puis avaient disparu, les jeux d'ordinateurs proposaient à leurs joueurs des univers plus détaillés qu'aucune scène ne pouvait se le permettre, et un adolescent sur trois possédait un synthétiseur et savait s'en servir. Un autre souci était que l'économie était à la mode, pas la théâtralité. Le corps lui-même était devenu le centre d'intérêt, et Nikolais, on le sait, ne séparait jamais le corps de son environnement (...). Quarante ans après la révolution, il est difficile d'imaginer qu'une révolution a eu lieu. Mais (les spectateurs d'aujourd'hui) doivent se rendre compte que beaucoup de ce qu'ils prennent pour acquis fut inventé par Nikolais⁵²⁵ ».

Ce constat sévère nous semble en partie vrai, et il est permis de comparer Nikolais avec Merce Cunningham qui, de son côté, sut peut-être à la fin de sa carrière rester plus « à la page » en s'intéressant notamment à l'image corporelle virtuelle, à l'ordinateur et aux défis que l'informatique pose à la danse. Mais si Nikolais est original, c'est par ce travail particulier sur l'illusion : on l'appela « magicien de la danse », et son théâtre abstrait, qui suppose un rapport direct entre spectateur et espace scénique, fascina par son inventivité visuelle reliant, nous l'avons vu, primitivisme et technologie sophistiquée. Peu de gens savent par contre que c'est au niveau du danseur, donc de l'élément essentiel du spectacle, que Nikolais innova principalement, dotant ce dernier d'un véritable pouvoir de transformation.

⁵²⁵ Joseph H. Mazo, « Alwin Nikolais (1910-1993) - The Nik of time », *Dance Magazine*, juillet 1993, p.31.

METAKINESIS

Nikolais, pour optimiser la communication entre lui et son public, s'appuie sur deux notions : la *metakinêsis* et l'image du test de Rorschach.

La metakinêsis⁵²⁶ fait l'objet, dans *Le Geste unique*, d'un des derniers chapitres, sous-titré *Communication du mouvement*. C'est une reprise de John Martin qui inventa le terme au début des années 1930 lorsqu'il fit cet effort salutaire de légitimer la danse moderne en en donnant des clés de compréhension dans ses conférences⁵²⁷. Etrangement, Nikolais ne se réclame pas de Martin, alors qu'il le connaissait personnellement, appréciait ses articles dans le *New York Times*⁵²⁸ et avait été son élève.

Martin signalait que la metakinêsis existe depuis les temps primitifs, et l'assimilait, au niveau de l'usage artistique conscient, à une invention de la danse moderne. Nikolais en donne la définition suivante : « La metakinêsis consiste à faire l'expérience du mouvement par procuration. Si le danseur sent son mouvement, le spectateur le sentira très probablement aussi (...). La réaction métacinétique du spectateur naît du voyage qu'il fait par procuration en suivant l'itinéraire tracé à l'intérieur de l'action par le danseur⁵²⁹ ». Platon avait déjà identifié ce processus et dans *Ion*, où il fait dialoguer Socrate avec un rhapsode (récitant d'Homère), il prend l'image d'anneaux aimantés qui relie le spectateur, l'acteur (ou rhapsode) et le poète (créateur) : « Par l'intermédiaire de tous ces anneaux, c'est le dieu qui tire l'âme des hommes jusqu'où il veut, car c'est bien sa puissance qui passe au travers de ces anneaux, qui sont suspendus l'un à l'autre⁵³⁰ ». Sans en aller jusqu'au divin et pour nous permettre de mieux

⁵²⁶ Martin et Nikolais firent de ce mot grec un mot commun. Nous ferons de même, sans italiques.

⁵²⁷ Voir dans John Martin *La Danse moderne* (1933), trad. J. Robinson et S. Schoonejans, Actes Sud, Arles, 1991: chapitres « La metakinêsis » pp.23-31, « Forme et metakinêsis » pp.69-71, « Récapitulation » pp.94-95.

⁵²⁸ Certains de ses articles firent beaucoup pour la notoriété de Nikolais et, en 1956 notamment, encouragèrent le public à se rendre dans le quartier réputé peu sûr du Lower East Side où se trouvait le Henry Street Playhouse. Martin fut critiqué au *New York Times* pendant 35 ans, de 1927 à 1962.

⁵²⁹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, pp.96-97.

⁵³⁰ Platon, *Ion*, trad. M. Canto, Flammarion, 1989 (mise à jour 2001), p.107. Platon compare dans le même passage les poètes lyriques (qui s'accompagnent d'instruments de musique) aux Corybantes et aux Bacchantes, qui perdent leur raison en dansant et par l'intermédiaire de qui le dieu lui-même parle et nous fait entendre sa voix » (*ibid*).

comprendre, Nikolais prend l'exemple de l'empathie, où l'on compare des événements extérieurs avec sa propre sensation, occasionnant une expérience par procuration. Il se réfère aussi au réflexe de Pavlov en prenant l'image d'un citron coupé en deux qui fait saliver celui qui le regarde. La danse rajoute donc à son champ cinétique celui plus subtil de « métacinétique », ou mouvement vécu à distance, permettant ainsi au spectateur de disposer d'une compréhension universelle.

La chercheuse américaine Susan Leigh Foster a consacré récemment un ouvrage entier sur l'empathie⁵³¹, retraçant les différentes approches des philosophes et esthéticiens, surtout anglo-saxons. Elle explique que le terme allemand *Einfühlung*, créé par Robert Vischer en 1873, fut traduit par *empathy* en 1909 par Edward Titchener et élargi en 1913 par l'écrivain Vernon Lee dans son ouvrage *The Beautiful. An Introduction to Psychological Aesthetics*. John Martin fut influencé par ces divers écrits, et créa en 1939 un nouveau terme, *inner mimicry* (mimétisme interne), pour fondre ensemble mouvement et émotion, à savoir métakinésis et sympathie cinesthésique, cette dernière consistant à faire l'expérience de la sensation de ce que les muscles de quelqu'un d'autre sont en train de faire. On peut imaginer que c'est de ce dernier concept que Nikolais s'inspire quand il rencontre Martin en 1937 et 1938⁵³², n'en gardant qu'un seul terme sur deux, d'où une certaine confusion.

Cette notion d'expérience par procuration n'est pas nouvelle. Le dix-neuvième siècle, avec le développement du théâtre forain et du cirque permit à certaines analyses de se pencher sur la résonance des spectateurs avec la prise de risque de funambules. Au vingtième siècle, le cinéma mit aussi en scène des héros, parvenant par un processus d'identification, à séduire les foules par leur forte présence physique malgré une image virtuelle en deux dimensions. Par la magie des salles obscures, l'identification au héros (cowboy, justicier, détective, aventurier,

⁵³¹ Susan Leigh Foster, *Choreographing empathy, kinesthesia in performance*, Routledge, London and New York, 2011.

⁵³² Martin fit partie du corps enseignant de Bennington de 1934 à 1937 (cours d'histoire de la danse et de critique) et revint en 1938 comme conférencier. Il n'alla pas à Oakland (Mills College), où le stage d'été s'était transporté pour un an, en 1939.

rebelle, amoureux, victime...) ou à la femme fatale fonctionna sur l'écran jusqu'à la deuxième guerre mondiale au moyen d'une opération similaire à la metakinésis, ce nouvel art, faisant la fortune des grands studios de cinéma et la réputation de leurs réalisateurs, de leurs scénaristes et de leurs stars.

Dans les années 1950, Nikolais, qui n'en est plus à improviser à l'orgue dans les cinémas pour gagner sa vie, met au point son *motion*. L'idée nouvelle ici est ce suivi de l'action à l'intérieur du corps. Cet itinéraire suivi à deux (danseur et spectateur) n'est possible qu'à la condition d'une extrême clarté corporelle chez le danseur, tant dans l'intention que dans la réalisation. Cette précision, qui recoupe l'idée de consonance, était toujours encouragée et valorisée par Nikolais dans ses cours et demeurait présente sur scène, même si le chorégraphe soustrayait en partie ou totalement au regard ses danseurs dans sa scénographie. Lynn Levine, danseuse soliste dans sa compagnie dans les années 1970, en donne un bon exemple dans « Body as an instrument » (« L'Instrument-Corps »), première partie du film de Murray Louis *Dance as an art form (L'Art de la danse)*, déjà cité. On l'y voit danser en faisant voyager le point d'intérêt d'une partie de son corps à l'autre, avec humour, lisibilité et virtuosité. Le voyage de ce « focus » est bien intérieur et typique de la notion de décentrement, qui sera détaillée plus loin. Le regard de la danseuse reflète ce processus, devenant intérieur (*inner focus*) et cessant de projeter une quelconque intention vers l'extérieur. L'objectif de Nikolais est en effet de dépasser l'identification, et si son propos est de nous parler de l'humain inscrit dans l'univers, ce ne sera pas en termes de héros ou d'humanisme.

Nikolais souligne l'importance de la perception sensorielle pour communiquer. Si l'expérience sensible du danseur est partagée par le public, on est sûr de la réussite de cette communication. C'est le sens du *motion*⁵³³ du danseur qui raffinera son langage et élargira sa

⁵³³ Voir *infra* « Trouver un sens du *motion* ».

technique, optimisant la communication. L'« itinéraire tracé à l'intérieur de l'action par le danseur », cité plus haut, est une définition du *motion*, et participe de ce souci de communication et de lisibilité, central chez Nikolais.

Les notions de metakinésis ou de mimétisme interne, malgré leur actualité, sont peu utilisées aujourd'hui. Pour bien saisir les enjeux présents dans le travail de Nikolais, ils sont essentiels, même si Foster les interroge quant à leur prétendue universalité⁵³⁴.

Quant au Rorschach⁵³⁵ ou réception associative, Nikolais affirme (nous citons *in extenso*) : « J'aime donner des images qui permettent au public de réagir en faisant leurs propres associations. Je pense que je suis devenu maître en la matière depuis des années. Ce n'est pas l'image en elle-même qui est importante, mais sa capacité à pouvoir catalyser chez les spectateurs leurs propres réverbérations (...). Si ce qui est donné sur scène est trop appuyé, ce privilège vous est retiré. Ceci reflète le côté mystique des choses, qui me pousse à laisser une marge dans le travail. Il faut qu'il y ait une zone de mystère⁵³⁶ ».

On peut tenter ici un parallèle avec la danse classique. On connaît l'évolution ayant conduit le ballet romantique du dix-neuvième siècle à la danse néo-classique du siècle suivant, avec comme chorégraphes emblématiques deux figures des Ballets russes : Serge Lifar et George Balanchine. Ceux-ci, forts de leurs expériences au sein de la troupe de Diaghilev et des nombreuses rencontres qu'ils y firent avec les autres arts, délaissèrent le genre bien identifié du ballet blanc. Même si Balanchine conserve parfois quelques

⁵³⁴ Cette théorie émane en effet d'un regard (celui de Martin) qu'il faut replacer dans son époque (les Etats-Unis des années 1930) et qui pratiquait l'exclusion raciale comme elle avait cours en Amérique depuis deux siècles. En terme de spectateur, Martin, d'après Foster, se basait sur un corps de race blanche de classe moyenne (donc particulier et non universel) et pratiquait une double lecture de certains corps dansants (artistique et raciale, l'une contredisant parfois l'autre). Partie prenante de l'approche des *cultural studies* anglo-saxonnes prégnante dans l'université américaine, elle donne comme exemple les critiques faites par Martin des danses de la chorégraphe et danseuse afro-américaine Pearl Primus.

⁵³⁵ Rorschach : voir *supra* l'usage que fait Nikolais de ce terme dans « Contingences historiques de l'abstraction ».

⁵³⁶ Alwin Nikolais, « The New Dimension of dance », *op.cit.*, p.45. A la même page de cet article, Nikolais fait le parallèle avec le célèbre test du psychologue suisse, dont nous avons déjà parlé. Evoquant la réaction associative dans le processus de réception du spectateur, il affirme : « Ce facteur associatif ressemble au motif du test de Rorschach : l'illusion non factuelle et impersonnelle plongeant le spectateur dans des visions et des connotations plus profondes. Il est en même temps plus personnel, car le processus associatif du spectateur est plus libre de fonctionner à partir de ses connotations individuelles ».

personnages (Apollon, Orphée...), il renonce définitivement à la narration qui avait cours dans le ballet romantique (appui sur un argument, sur des personnages, sur une musique soulignant l'action et sur une structure en deux actes contrastés) et s'aventure dans des formes plus dépouillées tendant à l'abstraction, avec comme dynamique forte la relation entre musique et mouvement. Comme lui, Nikolais utilise une stratégie consistant à envoyer un certain nombre de signes au spectateur. Après un temps d'accommodation, le « système » ainsi constitué se met en route à partir de ce que le spectateur a capté, formant un ensemble qui se met à vouloir dire quelque chose. Notons que Nikolais, compositeur, confirme cette idée par un parallèle utile avec le monde sonore, souhaitant que son public « approche son travail de la même manière qu'il écoute de la musique, en prenant plaisir au spectacle du *motion* de façon à ce que naisse en lui ses propres références, sa propre compréhension⁵³⁷ ».

Mais les choses ne sont pas si simples, car en renonçant à la différenciation sexuelle de ses danseurs dès 1953 (utilisation de masques, de costumes collants unisexes au lieu des traditionnels chemises et pantalons pour les hommes, robes ou jupes pour les femmes, cheveux longs des femmes toujours maintenus serrés), en utilisant des musiques non conventionnelles, en évacuant tout contenu narratif et tout réalisme, en créant de nouveaux rituels dansés (mal compris à son époque), Nikolais cherchait à changer le regard du spectateur, en empêchant l'identification au personnage⁵³⁸ et la prééminence de l'émotion. Il revendiquait une dimension épique plutôt que dramatique dans le registre de ses pièces, et fut plus proche des danses de Mary Wigman, qu'il nommait « métaphysiques », que de celles de Graham ou Limon, jugées « psychodramatiques ».

⁵³⁷ Interview télévisée *Invention in dance*, *op.cit.* Dans le même document, il reprend ce parallèle avec la musique, mais en nommant mystérieux « le plaisir que la musique apporte à l'oreille, identique à celui que le danseur peut amener à l'œil ».

⁵³⁸ Nikolais croit dans l'identification au héros, mais « veut la dépasser » (« Nik, a documentary », *op.cit.*, p.10). Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis reprend dans un tableau les cinq modèles d'identification de Jaus en les traduisant dans le rapport du spectateur au héros: associatif, admiratif, sympathique, cathartique et ironique. Seul le dernier pourrait s'appliquer à Nikolais, avec un anti-héros ou héros disparu, une disposition de la réception sur le mode de l'étonnement ou de la provocation et une norme de conduite du spectateur caractérisée par la créativité et la sensibilisation à la perception (*Dictionnaire du théâtre*, entrée « identification », *op.cit.*, p.167).

Si l'expression « garçon rencontre fille ⁵³⁹ », qu'il utilisait fréquemment lors d'interviewes pour caractériser ce qu'il jugeait être la préoccupation prioritaire de la danse moderne américaine en 1946 est caricaturale, elle indique que Nikolais voulait élargir la vision du spectateur et lui proposer de son époque sa propre réflexion sur le monde. Pour cela, il inventa de nouvelles formes et fit de l'abstraction son mot d'ordre. S'il se moquait de l'approche freudienne d'une Graham ⁵⁴⁰, il ne mentionna jamais Jung dans ses écrits (sauf à notre connaissance une seule fois, en évoquant Holm) dont il reprit pourtant plusieurs notions. Il croyait que chaque spectateur pourrait lire dans les images qu'il proposait, car, d'après lui, chacun est porteur dans ses cellules d'un héritage transmis depuis des générations. Cette croyance dans une banque de données immémoriale transportée par chaque individu reflète l'héritage de Wigman et son travail sur la singularité de chacun, mais s'accompagne vraisemblablement d'une vision enrichie par les progrès scientifiques réalisés dans les années 1940-1960 sur la génétique. Nous insérons la citation *in extenso* pour une meilleure compréhension de cette notion :

« L'esprit et le corps renferment de vastes quantités de savoir, en majeure partie antérieures à la naissance de l'individu. Ce savoir est la source et la force

⁵³⁹ Voir *supra* note 215 dans notre première partie « Louis Horst et le primitivisme ».

⁵⁴⁰ Comme signalé dans notre introduction, Nikolais avait trouvé une allitération qui résumait son opinion sur ce qu'il estimait être une trop forte polarité sexuelle dans la danse (notamment celle de Graham) : « Les yeux du cénacle étaient formatés pour interpréter chaque forme et chaque mouvement comme symboles phalliques, fœtaux ou fertiles » (« Dance : semantics », *op.cit.*). Ou encore : « La mode voulait qu'on interprète chaque geste et chaque objet en termes freudiens. On voyait en tout objet ressemblant à une corde un cordon ombilical. S'il y avait un trou, c'était vaginal, une forme sphérique, un phallus, et toute danse rythmique était un rite de fertilité (...). Etre un humain à cette époque voulait dire qu'on devait toujours sembler se trouver dans un état de chasse ou de disponibilité sexuelles comme s'il n'existait aucun autre élan dans la vie » (Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre « 1952 »). Il n'hésitait pas à affirmer ce point de vue en public et la caricature allait bon train, car les critiques étant d'après lui « des psychiatres amateurs » (conférence sur l'Avant-garde dans la danse, *op.cit.*)... ! Son personnel, si l'on en croit Claudia Gitelman, demandait fréquemment après un spectacle de Graham « - Combien y en a-t-il eu ? », sous-entendant « de fornications stylisées »... ! Murray Louis parle de cette période comme d'un « règne terrifiant du symbole » et de Freud comme synonyme de l'interprétation des rêves, notamment ceux fournis en objets ambigus comme lacets ou bananes (« On Nikolais », *Inside dance*, St Martin's Press, New York, 1980, p.146) ! Mais on sait par ailleurs que Graham, si elle revisita les mythes grecs, fut très influencée par Jung, comme le fut aussi un professeur proche du milieu de la danse moderne des années 1930-40, l'anthropologue Joseph Campbell, spécialiste de mythologie comparée. Une chaire lui fut spécialement créée au Sarah Lawrence College (banlieue de New York) où il enseignait et où se trouvait un département de danse dynamique.

prédominante dans la formation de la vie de l'individu et la nature de ses comportements de base. C'est une force qui coule constamment (...). Si la vie est mouvement, le mouvement doit recéler la force vitale. Cette force provient d'une réserve souterraine non définie d'information vitale. Dans cette réserve, si l'on met au point un outil approprié, on peut procéder à une sélection et la révéler à travers un médium ou une combinaison de médiums. Quelqu'en soit la nature, le contenu de cette rivière de vie est unique pour chaque individu.

Les contenus d'un torrent de montagne, bien que son eau soit de l'eau, varient selon sa source et les différentes substances qu'il transporte, toutes récupérées des paysages qu'il a traversés. Le contenu du savoir va chercher bien au-delà de la vie d'un individu. Coulant à travers une banque de données génétiques, les rencontres faites pendant la vie d'un individu interposent très souvent à ce torrent toutes sortes d'obstacles et de déviations⁵⁴¹ ».

Nikolais affirme ici une vision holistique de l'univers, mêlant vitalisme et confiance dans l'homme, unicité et universalité, et s'interroge à nouveau sur la notion de source. Les images élémentaires (eau, réserve souterraine, torrent) appuyent une croyance dans un temps immémorial, une généalogie infinie et une réserve de savoir incommensurable, mais l'expression « données génétiques » montrent que cette pensée se soumet aussi à une contingence, l'apparition d'une nouvelle science (que nous retrouverons plus loin dans l'adéquation entre gestalt et A.D.N.). L'idée de sélection nous rapproche de l'idée de composition chorégraphique et on peut remarquer que la réflexion de Nikolais met en parité esprit et corps⁵⁴².

On voit donc que l'enjeu à l'œuvre dans la metakinésis dépasse la simple communication du mouvement vers le spectateur, et que Nikolais avait bien réfléchi à la

⁵⁴¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, vol. I, page liminaire.

⁵⁴² Cette approche originale d'un savoir corporel (qu'on peut imaginer émaner d'un corps « moléculaire ») se retrouve aujourd'hui en danse : techniques d'improvisation (*contact improvisation*, Lisa Nelson, Simone Forti...), approche communautaire et rituelle d'Anna Halprin, corps haptique... La revue belge *Nouvelles de danse* a consacré un numéro spécial à un état des lieux du somatique en 2001 intitulé « Vu du corps » et l'éditeur Contredanse (qui publie *Nouvelles de Danse*) a sorti en 2011 un riche ouvrage collectif intitulé *De l'une à l'autre – Composer, apprendre et partager en mouvements* qui l'actualise dix ans plus tard.

relation qu'il voulait établir au théâtre, cherchant à modifier le regard de son public sans non plus vouloir le « prendre en otage ». L'outil du *motion*, fondamental dans la technique du danseur, participe de ce souhait.

ILLUSION

Affirmant que « l'illusion du non-factuel et de l'impersonnel plongent le spectateur dans une profondeur accrue de visions et de connotations⁵⁴³ », Nikolais va donc remplacer ce qu'il nomme réalisme⁵⁴⁴ par un ensemble de propositions qui, sous la forme de signes, vont dépasser les références sur lesquelles le public (américain d'abord, international ensuite) s'appuie pour recevoir la danse, qu'elles soient historiques, littéraires, mythologiques, psychanalytiques, sociales, raciales ou « sexuelles » (polarité homme-femme), et aussi musicales et plastiques. C'est ce qu'il entend par « non-factuel » (*non literal*), « impersonnel » poussant plus loin le propos en empêchant toute identification de type héroïque ou telle que les codes du ballet l'ont construite au dix-neuvième siècle et qui perdurent dans les années 1930-40 à travers le travail de Balanchine (pièces néo-classiques épurées, mais mettant en avant de grands interprètes virtuoses) et les personnages de comédies musicales. Cette perte de repères (qui, nous l'avons vu, ne se fit pas sans frictions avec la critique) permet donc au spectateur une liberté plus grande dans sa réception et s'apparente, comme nous allons le voir, au Théâtre du Merveilleux devant les visions qu'orchestre Nikolais. De plus, ce dernier s'interdit de ne proposer qu'une seule lecture de qu'il présente. En effet, le processus associatif agissant chez le spectateur est plus personnel, dans le sens où celui-ci « est libre de faire fonctionner ses propres références associatives⁵⁴⁵ ».

⁵⁴³ Alwin Nikolais, « The New Dimension of dance », *op.cit.*

⁵⁴⁴ Voir *supra* « Réalisme ». Dès 1957, dans son article « Dance : semantics », Nikolais se servait aussi de la notion de « super-réalisme » : « L'artiste-danseur d'aujourd'hui peut agrandir ses antennes (aux dimensions de) cette galaxie multidimensionnelle pour attirer les harmonies d'un nouveau chant, d'une nouvelle poésie, d'une nouvelle réalité. Réalisme et surréalisme cèdent le pas à un véritable super-réalisme ».

⁵⁴⁵ Alwin Nikolais, *ibid.*

Nous avons évoqué plus haut cette association, Nikolais la déclinant en s'appropriant le test de Rorschach.

On peut en effet faire ici un détour par le Théâtre du Merveilleux dont l'âge d'or en France se situe entre 1789 et 1848 et qui s'exporta avec bonheur aux Etats-Unis. Le ballet romantique, dont les figures, les arguments et les décors puisent souvent à une source fantastique, n'aurait pu séduire son public sans le théâtre forain, les machineries du cirque, les féeries et parades, le mélodrame, la pantomime et la virtuosité des artistes du Boulevard actifs dès le dix-huitième siècle. Que l'on se souvienne des acrobates, des animaux savants, des illusionnistes qui animent ce Théâtre dont « le seul esprit signifie, dans chacune de ses expressions, un souci d'évasion de la vie quotidienne⁵⁴⁶ », et l'on peut rapprocher ce constat des créations de Nikolais. Dans son livre, M.H. Winter le définit comme « le domaine illimité de l'imagination dans le temps, les espaces, les éléments ; l'homme s'y pare d'un pouvoir surnaturel ; animaux et êtres invraisemblables, chiens, éléphants, chevaux, puces ou mécanismes d'automates y sont « hommifiés » jusqu'à atteindre l'évasion pure. Acrobates, danseurs, peintres-décorateurs, dompteurs et magiciens en sont les interprètes naturels. La pesanteur s'envole avec la magie, la jonglerie, la prestidigitation. Un « maître de cérémonie » s'empare de ces serviteurs et les dirige dans ce pays du fantastique, voire de « l'impossible »⁵⁴⁷ ».

Si on peut voir en Nikolais un tel maître, c'est principalement grâce aux danseurs⁵⁴⁸ avec qui il travaillera, les transformant à l'inverse en toutes sortes de « créatures » parfois éloignées de la forme humaine. Mais la dimension du merveilleux est présente chez lui dans le recours fréquent à des artifices scénographiques et lumineux. Inventant ses propres

⁵⁴⁶ Marian Hannah Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, op.cit., p.177 (conclusion).

⁵⁴⁷ *Ibid*, p.11 (avant-propos).

⁵⁴⁸ Il existe quelques exceptions : Nikolais travailla en effet avec des strip-teaseuses de Hambourg pour *Kyldex I* (1973) et avec des circassiens, dans *Schéma* à l'Opéra de Paris (1980) ainsi que dans sa proposition de rue à Aix-en-Provence : *L'homme-Oiseau* (1985). Il s'essaya à la comédie musicale avec *Lenny and the Heart-breakers* en 1983 et à l'opéra avec *Help, help, the Globolinks* (1969), mais sans grand succès.

« ombres étirées d'âmes sans sépulture », ses propres « murmures séraphiques » ou ses propres « dieux de la jungle couchés sur un nuage mou et rose⁵⁴⁹ », Nikolais retrouve donc ce Théâtre du Merveilleux d'antan, qui a « le pouvoir de se passer de la parole, parfois même de la pensée, mais qui exige une étincelante perfection technique cachée sous une facilité apparente » et en donne une version contemporaine. Winter rappelle que le dix-neuvième siècle fut une époque troublée économiquement et politiquement et que ce Théâtre « constitue (à l'époque) une forme d'art dans laquelle le monde occidental fait preuve d'un certain optimisme⁵⁵⁰ ». De même, les Etats-Unis, dans l'après-guerre des années 1950 et 60, nous l'avons déjà souligné, traverse une phase difficile de son histoire. Nikolais détonne en adoptant dans ses pièces un registre qui privilégie « l'Opéra de l'œil » tel que l'écrivain et critique Théophile Gautier qualifiait la poésie du Théâtre du Merveilleux. Veut-il ré-enchanter le monde dans cette période de tensions ? Souhaite-t-il élargir au public adulte les succès de ses pièces pour enfants des années 1949-53⁵⁵¹ ? Souhaite-t-il rivaliser avec les drames dansés de Graham, fortement ritualisés, en créant sa propre « mystique », ses propres mythes ? Il avoue lui-même ne pas pouvoir s'empêcher de créer⁵⁵², mais veut aussi fasciner, séduire, divertir sans pour autant perdre de vue la finalité de sa danse et de son théâtre.

Un exemple caractéristique de cette fascination réside dans l'utilisation de la texture si particulière du « mouvement soutenu » (appelée aussi « lyrique »), qui se décline chez Nikolais dans plusieurs danses. Celles-ci ont en commun le mouvement glissé au sol à vitesse constante, comme l'utilisent certaines danses slaves où les robes longues escamotent les jambes au regard.

⁵⁴⁹ Marian Hannah Winter, *idem*.

⁵⁵⁰ Marian Hannah Winter, *ibid.*, p.177.

⁵⁵¹ Pour financer sa compagnie et donner du travail à ses danseurs, Nikolais créa plusieurs pièces pour le jeune public comme *The Lobster Quadrille* (Le Quadrille des homards), *The Sheperdess and the Chimneysweep* (La Bergère et le Ramoneur), *Sokar and the crocodile* (Sokar et le crocodile), *Starbeam Journey* (Voyage vers les étoiles), *Indian Sun* (Soleil indien), *Merry-Go-Elsewhere* (Carrousel pour ailleurs), *Legend of the Winds* (La Légende des vents), etc... Ces propositions constituaient également un terrain d'essai pour ses recherches, qu'il « testait » sur ces jeunes spectateurs.

⁵⁵² « Je suis un créateur compulsif. Si vous me donnez un chien Schnauzer, deux ceintures de chasteté arméniennes et une poêle du dix-neuvième siècle, j'essaierai de créer quelque chose avec » (Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op. cit.*, p.10).

Une illusion de « danseurs patineurs » est créée, renforcée par divers costumes ou accessoires : les étranges personnages-cônes du finale *Arcade d'Imago* (1963), les robes à cerceaux du *Bell trio* (trio des cloches, en référence à la forme des costumes, qui font aussi penser à des pièces d'un jeu d'échecs) de *Vaudeville des Elements* (1965), évoquant Oskar Schlemmer, en sont des exemples. Citons encore les plates-formes basses à roulettes de *Pond* (1982), invisibles dans la pénombre verte et bleue de cette danse aquatique nocturne, et sur lesquelles sont juchés les danseurs. Ces accessoires de taille réduite permettent d'affirmer une texture générale faite d'horizontalité calme (évoquant ici l'atmosphère d'un étang), comme des navires voguant sur l'eau. Témoin de cet environnement où les danseurs baignent dans des éclairages à faible intensité et interrompent la torpeur par de brèves fulgurances, le spectateur est transporté ailleurs, bercé par une musique électronique chatoyante. Cet « étang » est bien plus qu'une carte postale : cette courte pièce donne à vivre un environnement qu'on pourrait apparenter au marécage primordial ou au jardin d'Eden...

Nikolais utilise volontiers le mot « magie⁵⁵³ » et restera toute sa vie en quête de l'origine et des dimensions cachées qui sont derrière les apparences. Un pouvoir particulier serait donc à l'œuvre : le sien en tant que créateur et « alchimiste multi-média », mais aussi celui qu'il assigne au danseur.

L'illusion chez Nikolais se décline en effet également au niveau de l'interprète. Si la technique très élaborée du danseur chez Nikolais n'est pas immédiatement apparente et souvent « concurrencée » par la richesse des stimuli visuels de la pièce présentée au public, elle est essentielle, car elle repose sur l'illusion. Celle-ci, selon Nikolais, « est l'une des tâches majeures du chorégraphe (...) et le danseur doit apprendre de ses capacités de créer l'illusion

⁵⁵³ Dès 1959, dans l'interview télévisée *Invention in dance* (*op.cit.*), il affirme : « Le danseur est prêt à créer sa magie, c'est un magicien, il peut vous donner l'illusion d'être grand et mince, petit et gros, lourd ou léger, doux ou tranchant... ». Rappelons qu'il disait en 1965 : « J'aime mélanger mes enchantements » (« No man from Mars », *op.cit.*). Nous avons vu plus haut que Nikolais propose aussi au danseur de s'identifier à un oiseau, un arbre, un son, une odeur, une forme.

s'il veut mettre en valeur les colorations de la chorégraphie ⁵⁵⁴». Dans « Lythic » (extrait de *Prism*, 1956), quatre formes féminines les jambes serrées dans des fourreaux élastiques⁵⁵⁵ proposent une danse énigmatique, sur une musique de piano préparé. Perchées sur leurs demi-pointes, coiffées de tiaras qui allongent plus encore leurs silhouettes, elles dansent un rituel abstrait fait de petits sautilllements, de courts trajets et d'arrêts soudains mettant en valeur les formes géométriques de leurs bras nus. La qualité générale pourrait s'intituler « petit et étroit ». L'étrangeté de cette danse s'appuie autant sur les costumes qui limitent le mouvement et sur la verticalité du quatuor que sur les qualités demandées aux interprètes : ensemble parfait, équilibre, délicatesse et présence forte malgré une danse peu expansive.

Lorsque dans son apprentissage, l'étudiant explore et s'approprie les fondamentaux du mouvement (*big Four* ou *principles*), le travail d'illusion est déjà à l'œuvre, par exemple lorsqu'il s'agit de « rendre vivant un espace⁵⁵⁶ ». Puis Nikolais demande à chacun de mettre en pratique cette connaissance dans de courtes études dont le sujet est ce qu'il nomme les essences ou études d'abstraction. Celles-ci vont souvent par paires, réunissant des opposés : lourd-léger, épais-mince, lent-rapide, rond-angulaire... Il s'agit de donner à voir et sentir par exemple l'« essence du lourd » ou l'« essence du rapide ». Pour donner l'illusion du poids ou de la vitesse, il s'agira bien sûr d'inventer des combinaisons de mouvements qui donneront au spectateur une expérience inédite, dépassant les clichés au premier degré et exigeant de l'étudiant une recherche approfondie et une composition soignée. Cette capacité se retrouvait également chez le danseur professionnel et bien évidemment dans les compagnies de Nikolais ou de Murray Louis.

⁵⁵⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.99. Dans l'interview qu'il accorde en 1973 à Roger Copeland, parlant de sa célèbre pièce de 1953, Nikolais affirme : « Pour *Noumenon*, ce sont mes meilleurs danseurs qui le dansent le mieux. Il faut que cela soit ainsi, car leur APTITUDE à DEVENIR cette forme est tellement apparente. Et si vous mettiez un danseur qui se borne à suivre les mouvements côte à côte avec un danseur qui devient un artiste en train de le faire, vous constateriez une énorme différence. Dans une pièce non-concrète ou abstraite de ce genre, des compétences telles que l'interprétation et la personnification sont plus importantes que jamais » (« A conversation with Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.43). Les majuscules sont d'origine.

⁵⁵⁵ Carolyn Carlson a repris en 1997 cette idée dans ses costumes pour *Signes*, pièce destinée au ballet de l'Opéra de Paris. C'est le peintre Olivier Debré qui les mit au point, ainsi que la scénographie.

⁵⁵⁶ Voir *infra* sous « Pédagogie de la forme » les précisions qu'apporte le danseur Michael Ballard.

Ce dernier a fait du *motion* et de son exigence d'illusion son domaine de prédilection, comme le révèlent ses solos et pièces de groupes des années 1970-80. Dans son solo *Déjà Vu* (1977), composé sur cinq morceaux de guitare classique espagnole contrastés, il se livre entre autres prouesses et moments d'humour à un exercice de « visualisation musicale » extraordinaire qui, dans un des morceaux, incorpore littéralement le tremblement instrumental auquel se livre l'instrument, traitant la mélodie simple en notes répétées conférant une couleur sentimentale à l'ensemble. Le corps de Louis devient vibration, celle-ci circule d'une partie du corps à l'autre, nous faisant vivre une expérience qui nous touche par un mélange de virtuosité et de pathos. On pourrait craindre le pléonasme ou la redondance, mais l'invention et l'ironie du chorégraphe, sa capacité d'illusion permettent d'éviter l'écueil tant le corps est ici orateur et discours en même temps, portant à l'universalité une qualité de mouvement : le tremblement.

Dans sa danse, Nikolais met en jeu des sensations distinctes perçues par les sens, mais non verbalisables. La capacité qu'a le danseur – qu'il soit amateur ou professionnel - à créer un temps, un espace, une énergie nouveaux, articulée avec une connaissance sensorielle aiguisée, optimise cette relation nouvelle et profonde avec le spectateur et l'aide à « accéder à lui-même⁵⁵⁷ ». Cet enjeu majeur passe entre autres par ce pouvoir d'illusion. Les outils que Nikolais reprend à son compte et développe dans sa pédagogie dotent en effet le danseur d'une compétence remarquable, notamment celle d'apprendre à regarder et à devenir le « champion du choix du mouvement⁵⁵⁸ », que ce soit par l'apprentissage technique, l'improvisation ou la composition chorégraphique, sans oublier sa culture générale qui s'enrichit au contact du monde et de la création artistique en général. Nul doute que muni

⁵⁵⁷ Nous avons vu que Nikolais estimait qu'« accéder à soi-même et non à une vision d'emprunt, telle est probablement la première étape vers la créativité » (« Teaching », *op.cit.*, p.3, trad. *Nouvelles de danse* n° 36-37, *op.cit.*, p.67). On est ici dans une nouvelle déclinaison du « geste unique ».

⁵⁵⁸ Alwin Nikolais, « Lecture on avant-garde dance » (Conférence sur la danse d'avant-garde), *op.cit.* ainsi que dans « Teaching », discours-programme au colloque « Danse créative pour les enfants », *op.cit.*, p.10.

d'un tel viatique, il saura trouver sa singularité, son « geste unique », sans emprunter à ses professeurs ou ses pairs.

TROUVER UN SENS DU *MOTION*

En termes de perception, Nikolais fait du *motion* un sens, de la même manière qu'il imagine un « sens de la forme », un « sens de l'espace », un « sens du temps ». Nous avons vu que ces compétences étaient à inclure dans un appareil sensoriel élargi⁵⁵⁹ :

« Bien que le sens cinétique⁵⁶⁰ du mouvement soit de première importance en danse, c'est le sens du *motion* qui est le plus pertinent. Dans l'exploration du *motion* qui va nous occuper, nous allons découvrir qu'en plus de la cinétique, le « sens du *motion* » englobe notamment des fonctions telles que voir, sentir, entendre, maintenir un équilibre, ainsi que la perception de la pesanteur, du son, de la lumière, de la couleur, de la forme, de l'odorat⁵⁶¹ ».

C'est là une théorie de la globalité qu'on retrouve dans d'autres pensées : celle de Delsarte et de son compendium⁵⁶², avec sa prédilection pour les trinités (Vie-âme-esprit, voix-geste-

⁵⁵⁹ Nous avons vu (*supra* note 374) la thèse selon laquelle Nikolais estime que l'homme possède plus de trente sens, mais il parle plutôt de compétences développées par le danseur pour élargir sa technique, en particulier en termes relationnels. Il faut rajouter à celles-ci le pouvoir de l'imagination. L'approche de Nikolais est discutable au niveau médical, puisque chacun de nos cinq sens est légitimé physiologiquement par l'organe correspondant (l'œil pour la vue, l'oreille pour l'ouïe, la peau pour le toucher, etc.). On peut en effet se demander quel serait l'« organe » de la forme, l'« organe » de l'espace, du temps etc. Mais l'idée de cette multiplication des sens est séduisante et participe de ce pouvoir d'illusion conféré au danseur que nous avons évoqué plus haut.

⁵⁶⁰ Rappelons que Nikolais hérite de deux pensées, celle de Laban et celle de John Martin. Le premier avait analysé le mouvement selon ses lois, ses qualités d'énergie, nommant *eukinetics* (le bon mouvement) la recherche d'harmonie dans le mouvement. Le deuxième avait nommé, nous l'avons vu, *inner mimicry* la fusion de la metakinésis et de la sympathie cinesthésique du spectateur avec le mouvement du danseur. Ces deux approches sont incluses dans la théorie du *motion*. Murray Louis rapprochait la cinétique dans la danse de la nécessité de jouer avec la force motrice présente en chacun de nous, qu'il nomme « puissance génératrice de base » (*basic generative power*). Le *motion*, qui englobe espace, forme et temps (il contient donc les trois autres fondamentaux tout en étant le quatrième), débouche donc sur une compétence, un sens bien plus riche que le sens cinétique.

⁵⁶¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.38.

⁵⁶² Nom donné à un tableau « champ d'optique à travers lequel j'observe tour à tour tous les objets de l'univers » (Delsarte cité dans Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, I.P.M.C. 1992, p.91), c'est-à-dire un tableau qui serait « image et miroir de la vision de l'homme » (Porte, *ibid.*), sur lequel sont représentées les corrélations

parole, aspects physique, intellectuel et émotionnel de l'homme, mouvements en opposition, en succession ou parallèles, les trois foyers énergétiques, etc) ou celle aussi à l'œuvre dans le taoïsme chinois, où la notion ancestrale de circulation de l'énergie dans le corps (le fameux *Chi* ou *Qi*), invisible mais néanmoins vitale, se décline dans des applications multiples, qu'elles soient martiales ou thérapeutiques, divinatoires ou domestiques (on sait l'importance qu'eut le Yi-King pour John Cage et Merce Cunningham). Nous en reparlerons plus loin.

Murray Louis confirme cette globalité lorsqu'il affirme que le *motion* est une « combinaison du physique et du psychique, exigeant la plus grande compétence⁵⁶³ ». Cette globalité consonante qualifie le mouvement, et cette qualification définit la danse. Le danseur se sert en effet « de toutes les notions de base de l'abstraction pour définir le *motion* : espace, temps, forme, dynamique, base motrice et autres⁵⁶⁴ ».

Globalité, qualification, conscience, perception, esprit vif, sensation, traversée, intention, manière, nature d'un mouvement, itinéraire à l'intérieur de l'action, voici donc notre corpus de mots qui s'enrichit et la complexité du propos qui s'affirme. A la notion de traversée peut s'adjoindre celle de cheminement. Murray Louis précise que le *motion* repose dans le chemin entre deux points, « qualifiant la nature du processus entre le début et la fin du mouvement⁵⁶⁵ ». C'est ce que résume Laurence Louppe lorsque, de son côté, elle définit

indissociables régissant l'unité de l'homme (vie, âme, esprit) et l'unité de ses manifestations (voix, geste, parole). « Il est dans l'homme une puissance féconde, essentiellement assimilatrice, qui insubjective en quelque sorte le monde à notre être, qui rapproche les distances, qui actualise le passé, qui donne la permanence à l'instantanéité et qui, malgré les ravages du temps qui s'opèrent en nous, laisse cependant incorruptible et inaltérable en nous le produit de ses perceptions (...). Cette puissance est *la Vie...* » (Quatrième conférence, 1859, *ibid.*, p.96). On sait que le Delsartisme, importé aux Etats-Unis à la fin dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, fut un mouvement mettant en œuvre une pratique corporelle nouvelle qui travaillait le geste expressif. Celle-ci fut essentielle dans la naissance à la danse moderne américaine.

⁵⁶³ Alwin Nikolais et Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, *op.cit.*, p.198. Alain Foix l'a bien compris, lorsque, parlant du danseur chez Nikolais et de la responsabilité, il affirme : « Danser n'est pas jouer. C'est s'engager, c'est être ce qu'on danse, être sa danse. Cela suppose à la fois un haut niveau de conscience de chacun de ses gestes et la capacité de s'y projeter corps et âme » (« L'être et la danse », décembre 2002, brochure « Sur les traces d'Alwin Nikolais », A.D.D.A. du Tarn, 2003, p.7).

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pp.200-201.

le sentiment du *motion* comme la « traversée d'une expérience sensori-motrice⁵⁶⁶ » ou dit que « le *motion* porte sur le mouvement en tant que traversée de sa propre expérience ».

Nous avons vu plus haut qu'un sixième sens, le sens du mouvement, avait été défini il y a quinze ans, avec un certain nombre de référentiels, dont certains spécifiques à la danse. Dans le livre où il expose son propos, Alain Berthoz évoque aussi la découverte en 1990 des neurones-miroirs chez le singe, où les neurones « déchargent » chaque fois que l'animal fait un geste, mais aussi lorsqu'il voit l'expérimentateur faire le même geste (comme porter une cacahuète à la bouche ou tourner une poignée). Le débat quant à savoir si un schème comportemental est codé par ce réseau de neurones n'est pas clos, mais « milite pour l'existence d'un répertoire de *préperceptions* lié à un répertoire d'actions, grâce auquel le cerveau peut simuler des actions pour en prédire les conséquences et choisir la plus appropriée⁵⁶⁷ ».

On voit tout de suite comment cette découverte peut résonner avec le danseur en action, notamment chez Nikolais. Le mécanisme est finalement relativement simple : le danseur qui improvise ou danse une pièce dans un espace changeant (ses partenaires et lui-même se déplaçant constamment, éventuellement au milieu d'une scénographie contraignante) doit sans cesse adapter son chemin de mouvement aux obstacles rencontrés, afin de minimiser les risques. Dans l'expérience en cours, il dosera son *motion*, c'est-à-dire à la fois le *timing*, le sens de la durée, les formes données à son corps, les trajectoires qu'il aura choisies, les déviations, les niveaux, les sauts ou le choix d'un mouvement continu, le

⁵⁶⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.154. Elle propose dans le même ouvrage une définition au *motion* en tant que « mouvement produit et senti dans la totalité de son déroulement, et dont chaque phase successive est d'égale importance dans la conscience pleine de sa propre expérience qualitative » (*Ibid*, p.120), après avoir signalé qu'« il y a 'danse' quand cette expérience de l'être-en-mouvement, les qualités, les modes de sa déclinaison du *motion* l'emportent sur tous les autres paramètres, soit de l'action, soit de la création artistique » (*Ibid*, p.108) ». Ailleurs, on trouve aussi : « Ce que Nikolais oppose à l'ordre du monde, c'est l'extrême conscience de la mobilité humaine, non comme force d'attaque, mais comme *motion*, comme circulation incessante et multidirectionnelle du vivant, qui fait de chaque mouvement une trajectoire toujours plus infinie et de moins en moins délimitée par l'espace comme institution, comme terme à la fluctuation du devenir corporel » (*Danses tracées*, op.cit., p.32).

⁵⁶⁷ Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, op.cit., p.27. Les italiques sont de l'auteur.

rebond, le tremblement, le choix entre impact ou impulsion, la texture du corps, l'orientation du regard, etc. Consonant dans la mise en phase de son esprit et de son corps (la « pensée faite chair » évoquée plus haut par Nikolais), rompu à l' « écoute » de ses propres sensations comme de celles venant de l'extérieur, il va réagir à ces différents stimuli et danser en pleine conscience (elle-même doublée d'une vigilance particulière s'il est en train d'improviser) qui canaliser son *motion* vers le public.

Mais ces idées de cheminement et d'expérience vécue ne sont pas nouvelles, si on pense aux nombreux récits de voyage, depuis l'*Odyssée* d'Homère jusqu'au *Rencontres avec des hommes remarquables* de Gurdieff, en passant par les récits de Castaneda et les nombreuses autobiographies d'artistes, notamment celle d'Isadora Duncan ou de Graham. Pour son application en danse, une artiste, chercheuse et pédagogue américaine, Sondra Horton Fraleigh, y a consacré tout un ouvrage⁵⁶⁸, s'appuyant notamment sur les approches des philosophes français Paul Ricoeur et Maurice Merleau-Ponty.

Ce « vécu » et cette expérimentation permanente, constante chez Nikolais, rapprochent sa démarche artistique et pédagogique de celle de John Dewey⁵⁶⁹ et, par ricochet, de la phénoménologie. On sait que Dewey marqua l'Amérique de la première partie du vingtième siècle par une approche neuve de l'éducation. Son traducteur et spécialiste français rappelle que sa pédagogie « repose sur une philosophie de l'expérience qui a pour principe le principe de continuité et pour méthode issue de ce principe l'expérimentation⁵⁷⁰ ».

⁵⁶⁸ Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the lived body*, University of Pittsburgh Press, 1987. L'intérêt de ce livre est qu'il intègre Nikolais, avec qui l'auteur a travaillé. Elle eut comme premier professeur Joan Woodbury à Salt Lake City.

⁵⁶⁹ John Dewey: philosophe et psychologue américain (1859-1952), promoteur d'une pédagogie fondée sur le pragmatisme, qu'il mit à l'épreuve de l'école. Il a tenté de répondre entre autres aux questions épineuses de la place de la religion dans une éducation démocratique et de la relation entre école et industrie. La série de conférences données à Harvard en 1931 sous le titre *L'Art comme expérience* (publiée en 1982, traduite en 2005) propose une vision de l'art adaptée aux sociétés démocratiques et débarassée des mythes qui en obscurcissent la signification et les potentialités. Il eut une influence indirecte sur la danse américaine par l'intermédiaire de la pédagogue Margaret H'Doubler, fondatrice du premier département de danse moderne dans une université (Wisconsin) en 1926, qui fut son élève en 1916-17 à son séminaire de l'université de Columbia.

⁵⁷⁰ Gérard Deledalle, *John Dewey*, P.U.F., 1995, p.10.

Ce travail est aujourd'hui connu et bien intégré en Occident, mais cette affirmation reflète la direction existentialiste prise par la philosophie au vingtième siècle.

Les principes de Nikolais marquent en profondeur et durablement toute personne qui les traverse, ce qu'illustre cette belle maxime de Dewey : « L'éducation n'est pas une préparation à la vie, mais une vie⁵⁷¹ » et ce que confirment les témoignages des diverses personnes, anciens danseurs français et américains, rencontrés pendant notre recherche. Le pédagogue ajoute que toute expérience devrait « faire quelque chose pour préparer une personne à des expériences ultérieures d'une qualité plus profonde et plus vaste⁵⁷² ». Travailler la danse, les fondamentaux et le *motion* chez Nikolais est donc bien plus qu'une préparation⁵⁷³. Nul doute que Nikolais fut marqué indirectement par les idées de Dewey largement répandues dans les années 1930, notamment en danse grâce à Margaret H'Doubler⁵⁷⁴, et encore en usage aujourd'hui dans tous les Etats-Unis. Les idées de Dewey sur l'art et sur sa relation aux actes perceptifs du « corps-esprit » sont exposées dans son livre *Art as experience*⁵⁷⁵ (1934) et son lien avec la danse dans un chapitre d'un ouvrage⁵⁷⁶ sur H'Doubler.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ Nous l'indiquons dans le sous-titre de notre mémoire de 2005 : *Des outils pour produire, composer et lire le monde.*

⁵⁷⁴ Margaret H'Doubler (1889-1982) est une des premières pédagogues américaines à introduire, dès 1917, la danse dans un cursus universitaire d'éducation physique et sportive. A Madison, université de Wisconsin, elle fondera un véritable département de danse moderne en 1926 après avoir initié un groupe de danse étudiants, Orchesis, en 1918. Ayant étudié la philosophie, la chimie et la biologie, elle préconisera jusqu'à son départ en retraite en 1954 une complémentarité permanente entre sciences et arts. Proche de la danse libre, elle veille au développement personnel de chaque étudiant à travers technique, rythme et créativité. Faisant intervenir le danseur et chorégraphe allemand Harald Kreuzberg à Madison, elle contribuera très tôt au rayonnement de la pensée de Laban aux Etats-Unis et exercera un rôle déterminant sur la pédagogie et la création de la danse moderne, notamment par son recours à la *kinesiology* (anatomie appliquée à la danse). Son ouvrage de 1975 *Dance, a creative experience*, montre l'influence qu'elle a reçue de la pensée de John Dewey. Une des principales danseuses d'Hanya Holm, Louise Klopper, formée par Wigman, enseigna longtemps à Madison et Nikolais sera invité en résidence dans cette université en 1978 où il créera avec sa compagnie *Aviary* (Volière).

⁵⁷⁵ John Dewey, *L'Art comme expérience* (1934), tome III des Œuvres philosophiques, divers traducteurs, Farrago-Université de Pau, 2005. Daniel Belgrad, dans son ouvrage *The Culture of spontaneity – Improvisation and the arts in postwar America*, signale qu'en peinture, l'idée d'« expérience vécue » était déjà revendiquée dans les années 1940 par des peintres tels Barnett Newman ou Robert Motherwell. L'enseignement du philosophe Alfred North Whitehead à Harvard avait aussi mis en avant à la fin des années 1920 le lien entre domaine scientifique et contexte social (philosophie du processus) et proposé une dimension cosmique influencée par les travaux d'Einstein. Même si Nikolais ne mentionne pas ces deux penseurs, il n'est pas interdit

Au vingt-et-unième siècle, la recherche dans ce domaine a énormément progressé, notamment grâce à l'exploration du mouvement et de sa conscience par les techniques somatiques et les diverses approches de l'improvisation: SRT (Skinner releasing technique) de Joan Skinner, Feldenkrais, Alexander, BMC (Body-Mind Centering) de Bonnie Bainbridge Cohen, *contact improvisation* de Steve Paxton, *tuning scores* de Lisa Nelson, la maison d'édition belge Contredanse s'en faisant l'écho⁵⁷⁷.

Nous avons vu que Nikolais avait choisi de s'éloigner du récit (*mimesis*), donc il est rare de rencontrer chez lui des images explicites d'un personnage « en quête », préférant que ce soit son public qui vive directement une expérience. Une exception : le fil narratif dans *Sanctum* (1964), œuvre montrant l'itinéraire d'un homme quittant son sanctuaire (refuge situé dans les cintres du théâtre, métaphore de l'« ailleurs »), abordant une terre inconnue (sur scène, donc notre monde), vivant diverses tribulations dans ce monde étrange souvent hostile et retournant finalement sur son perchoir de départ, désabusé.

Quant à la phénoménologie et en particulier aux thèses de Merleau-Ponty, celui-ci « perçoit le corps comme notre moyen d'appartenir au monde et de faire face à nos tâches ». Il s'y réfère comme à un corps « vécu » ou « phénoménal », différent du corps comme objet de la nature tel qu'on l'envisage dans la recherche scientifique : « Le corps vécu est la source de toute action-perception-conscience⁵⁷⁸ ». Appliquant cette approche à la danse et au travail de Laban, la spécialiste Vera Maletic voit celui-ci « utiliser comme métaphore du corps vécu

d'imaginer une influence souterraine, car Dewey comme Whitehead prônent l'expérience humaine en tant qu'activité du corps dans un champ d'énergie (*op.cit.*, p.122).

⁵⁷⁶ Janice Ross, *Moving lessons, Margaret H'Doubler and the beginning of dance in American education*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000. Il s'agit du chapitre 6, « Margaret H'Doubler and the philosophy of John Dewey ».

⁵⁷⁷ Citons l'ouvrage récent *De l'une à l'autre, composer, apprendre et partager en mouvements* (2010, déjà cité) et plusieurs numéros spéciaux de leur revue *Nouvelles de danse* qui ont proposé les dossiers suivants : « De l'improvisation à la composition (1995), « L'intelligence du corps » (1996), « Contact improvisation » (1997), « La composition » (1998), « On the edge, créateurs de l'imprévu » (1999), « Vu du corps » (2001) et « Incorporer » (2001), etc.

⁵⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*), cité dans Vera Maletic, *Body, space, expression : the development of Rudolf Laban's movement and space concepts*, Mouton de Gruyter, 1981, p.190.

la puissance du geste et/ou du sens de la danse, qui perçoit les gestes de l'environnement⁵⁷⁹». Les mots « action-perception-conscience », « métaphore » et « environnement » font partie de la terminologie de Nikolais qui, on l'a vu, hérite de la pensée de Laban et place le corps au centre de son propos. Procéder à une lecture phénoménologique de l'enseignement et de l'œuvre de Nikolais serait intéressant, mais déborderait le cadre de cette thèse.

Notons que l'idée de « changer d'espace » en passant d'un espace donné (un studio de danse, une scène) à un espace dansé, vécu, où le corps impose son imaginaire est une variante de ce qu'a cerné l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*. C'est Alain Foix qui nous le rappelle, ajoutant que « le corps lui-même doit apprendre sa multiplicité essentielle (...). Il s'agit de trouver sa puissance rêveuse et, par le langage direct du geste, de lui donner les moyens de son expressivité abstraite⁵⁸⁰ » et peut-être définit-il ce sens du *motion* en affirmant : « Le danseur doit affiner la sensibilité de son corps comme lieu de pensées possibles, c'est-à-dire comme lieu d'écriture de formes qui sont les idées du mouvement⁵⁸¹ ». Nous avons vu plus haut que Susan Foster, citée par la chercheuse Gay Morris et reprenant le « corps discursif » de Foucault, affirmait que les corps dansants ne sont pas qu'« écrits », mais dorénavant « en capacité d'écrire ». C'est ce qu'un danseur en *motion* fait d'évidence, réunissant pratique et théorie dans son geste.

FLUX ET ENERGIE

Nikolais, nous l'avons vu, ne parle pas d'expérience, mais d'action, affirmant que « le danseur trouve sa satisfaction dans l'équilibre de l'action. C'est là que réside la véritable essence de son art, sa raison d'être. Il révèle le courant moléculaire qui l'anime, ainsi que le flux ininterrompu de l'action qui se déroule en lui, dans l'espace et dans le temps⁵⁸² ». Cette

⁵⁷⁹ *Ibid*, p.191.

⁵⁸⁰ Alain Foix, « Nikolais de l'autre côté du miroir », *op.cit.*, p.40.

⁵⁸¹ *Ibid*.

⁵⁸² Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.95.

« satisfaction » va dans le sens de la consonance et d'un corps apaisé, dépassionné, anticipant sur la neutralité recherchée dix ans plus tard par les danseurs de la Judson Church, mais dont les objectifs étaient différents.

Ce « courant », ce « flux » nous dévoilent une autre facette du *motion*, celle de l'énergie, pouvant être vue comme matière invisible⁵⁸³, ce que résume bien le danseur Michael Ballard, passé par les compagnies de Nikolais et de Murray Louis dans les années 1970-80 : « Le corps est l'instrument, et l'énergie est cette matière brute à laquelle on a affaire. C'est la peinture avant qu'elle ne sorte du tube. Donc le *comment* est presque le *comment se sert-on de l'énergie*. S'en sert-on de façon rigide ? Ou de manière fluctuante de telle façon qu'elle sorte de votre intérieur dans l'espace qui vous entoure ? Ou s'en sert-on de manière dramatique qui fait que vos chemins internes d'énergie traversent également vos centres émotionnels, résultant en un mode d'expression dramatique⁵⁸⁴ ? »

On rejoint ici la notion de flux mis au point par Laban, qui en faisait un fondamental du mouvement⁵⁸⁵, aux côtés de l'espace, du temps et du poids. Nikolais, pour des raisons historiques que nous verrons plus loin, ne s'était pas approprié le terme de flux. Laban distinguait les qualités de *free flow* (flux ouvert ou libre) ou de *bound flow* (flux fermé ou serré, souvent présent chez Nikolais). En étudiant avec Hanya Holm, venue tôt aux Etats-Unis, Nikolais avait reçu une nomenclature constituée de qualités cinétiques et dynamiques, qu'il engloba dans sa notion de *motion*.

⁵⁸³ A nouveau, on ne peut ici s'empêcher de faire un parallèle entre cette vision qu'a Nikolais de ce flux qui traverse le danseur et l'approche énergétique chinoise et japonaise. En Orient, la médecine et les arts martiaux s'appuient en effet sur une vision de l'homme mu par une énergie vitale (*Chi* ou *Qi*) qui circule dans son corps le long de douze méridiens. Que ce soit par l'acupuncture ou la gymnastique nommée *Chi-Kung* (ou *Qi Gong*), on peut intervenir sur ce flux, de l'intérieur ou de l'extérieur en le facilitant, le rétablissant en cas de blocage par diverses techniques et recherchant d'abord l'équilibre entre le yin et le yang en chaque individu. Cette vision taoïste du monde se retrouve au Japon dans les massages do-in et shiatsu, ainsi que dans le Yi-King ou Livre des mutations, ouvrage ancien de sagesse divinatoire chinoise que l'Occident découvrit au vingtième siècle. Nikolais ne se réclame pas de cette pensée, mais la parenté entre les deux philosophies est troublante.

⁵⁸⁴ Kitty Cunningham (avec M. Ballard), *Conversations with a dancer*, St Martin's Press, New York, 1980, p.49. Les italiques sont de l'auteur.

⁵⁸⁵ Sur Laban et le flux, voir *infra* note sur Maletic dans notre troisième partie « La forme : principes ».

Pour mettre en jeu l'énergie et la visualiser, une situation pédagogique intéressante⁵⁸⁶ du cours de *theory* proposait une improvisation en forme de partie de tennis sans balle. Deux danseurs, éloignés l'un de l'autre et face à face, lancent et reçoivent tour à tour une « boule » d'énergie invisible, tantôt forte, tantôt douce, en mobilisant différentes parties de leurs corps. Le souci de lisibilité impose d'être très clair dans l'intensité (une impulsion forte doit être suivie en face par une réception forte), dans les directions et le *timing* et surtout dans le cheminement intérieur que suit l'énergie une fois réceptionnée dans le corps, car au lieu de la renvoyer tout de suite au partenaire, on « garde la balle » plus ou moins longtemps, on la fait « circuler » pour changer de partie du corps, en variant à sa guise l'intensité ou la texture. Outre le jeu sur les registres d'énergie, cet exercice met en œuvre la capacité du danseur à donner l'illusion d'une balle qui s'échange et qui circule dans le corps. Voilà qui pourrait illustrer de façon ludique la notion de « courant moléculaire » proposée plus haut par Nikolais.

Souhaitant peut-être clarifier la multiplicité des composantes du *motion*, Murray Louis fait de l'énergie une addition aux *big four* (grands quatre) de Nikolais, créant un cinquième fondamental (*principle*) distinct. Il utilise aussi souvent une notion qui lui tient à cœur, celle de « base motrice », énergie mobile qui propulse le corps. Un de ses solos l'illustre avec bonheur dans son film « *Motion* » déjà cité. Ce moment intense, mêlant ivresse, délicatesse et présence charnelle, décline une pléiade de qualités et de motifs, confinant à la grâce⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Alain Foix donne une bonne description de cet exercice dans sa thèse *Danse et philosophie* (Olivier Revault d'Allonnes, dir., Paris I Panthéon-Sorbonne, 1983, p.165) en signalant que l'image utilisée était la balle de ping-pong. Ce jeu rappelle la scène de partie de tennis sans balle énigmatique à la fin du film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966).

⁵⁸⁷ Ce moment est un extrait d'un solo beaucoup plus développé, *Chimera* (1966), où Louis fait preuve d'une virtuosité qui confirme qu'il fut l'un des meilleurs danseurs modernes de son époque. La musique pulsée, délicate et entraînante de Nikolais contribue certainement à ce sentiment de liberté et d'affirmation vitale qui émane de ce moment, participant à la grâce telle que Bergson l'analyse : mouvements faciles se préparant les uns les autres, ligne courbe et non brisée, rythme, mesure et accompagnement musical (faisant croire aux spectateurs qu'ils sont les maîtres des mouvements de l'artiste): « Les retours périodiques de la mesure sont

Carolyn Carlson⁵⁸⁸ illustre elle aussi à merveille le *motion*, ce « mouvement se suffisant à lui-même » comme le commente la voix off dans le même film, avec changements de vitesse et de densité, ainsi que deux qualités simultanées : coulé dans les bras et rebondi dans les jambes. Douze ans plus tard, en 1984, elle incarnera ce « flux ininterrompu de l'action » dans un passage de son solo *Blue Lady*⁵⁸⁹. Il s'agit d'un *circular motion*, marche sur place en tournant, sur lequel se greffent des mouvements du buste et des bras, dissociés et en dialogue constant avec ce mouvement perpétuel du bas du corps que la chorégraphe utilise souvent, le qualifiant de *keep going* (en continu). Carlson évoque aussi une autre façon de jouer avec l'énergie, celle qui est nécessaire pour affirmer sa présence en scène et qu'il faut projeter dans l'espace.

Susan Buirge quant à elle reprend la notion d'énergie pour définir le « fameux » *motion*, le plus important des concepts⁵⁹⁰ de Nikolais d'après elle, « ce flux d'énergie qui circule entre plusieurs points, avec ses différents types, ses qualités, ses modalités⁵⁹¹ ».

V. Les phases du *motion*, lois du mouvement

LA STASE

Nous avons déjà rencontré cette notion essentielle chez Nikolais, en jeu dès que le corps s'immobilise ou avant qu'il ne se mette à bouger. On pourrait définir la stase comme un état de présence totale et multifocale d'immobilité sensible et consonante dont se sert le

comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire » (*Essai sur les données immédiates de la conscience, op.cit.*, p.9).

⁵⁸⁸ Danseuse chez Nikolais à l'époque où ce film fut tourné (1971) et non encore révélée comme chorégraphe, Carlson avait marqué le public français en 1968 comme soliste du Nikolais Dance Theatre, mais n'arriva en Europe qu'en 1972. Comme beaucoup d'autres danseurs, elle participait indifféremment aux projets de Nikolais ou de Louis. Outre le volet *Motion* (Le Mouvement) de cette série *Dance as an art form* (L'Art de la danse), on la voit également danser dans le volet « Body as an instrument » (« Le Corps-instrument »), ainsi que dans les films que Nikolais tourna pour la télévision (*Limbo* en 1968 et *The Relay* en 1971).

⁵⁸⁹ Une archive permet de voir ce moment, filmé par André Labarthe à la fin de son documentaire *Carolyn Carlson solo* (1984).

⁵⁹⁰ Concepts : nous avons intitulé notre mémoire de 2005 *Les Concepts d'Alwin Nikolais*, mais avons abandonné depuis ce terme au profit de celui de « notions », plus proche du mot anglais *principles*.

⁵⁹¹ Susan Buirge, « La composition, un long chemin vers l'inconnu », *op.cit.*, pp.31 et 33.

danseur avant de se mettre en mouvement. La stase est un « état où, grâce à sa perception, on est physiquement conscient des phénomènes changeants du temps et de l'espace⁵⁹² ». Comme il ne s'agit pas d'un état normal, le danseur doit le trouver par l'imagination (le terme utilisé est « état de réalité imaginé ») en lui conférant une motivation abstraite, non émotionnelle. Caractérisée par l'immédiateté, la stase demande une tonicité particulière et une résonance dans l'environnement (aura).

Egalement nommée passivité (à ne pas prendre dans le sens péjoratif d'une inertie), la stase est la première phase du *motion* et Nikolais donne du danseur en stase, dans le chapitre qu'il lui consacre dans *Le Geste unique*, l'image d'une harpe éolienne. Il évoque à plusieurs reprises l'importance de la verticale dans la stase (mais on peut être en stase dans toutes sortes de positions) et l'oppose à la dynamique⁵⁹³. Il souligne que l'entraînement technique doit donner à la stase une place essentielle. Bien travaillée, elle donne en effet aux danseurs une présence particulière, une intensité (qui n'est pas une tension, mais une sorte d'immobilité active) et une efficacité dans le changement qui va suivre, quel qu'il soit (petit mouvement isolé, torsion, changement de niveau, chute, locomotion...). Ce changement, troisième phase du *motion* peut aussi s'appeler « résultat ». Entre les deux s'intercale logiquement la deuxième phase du *motion*, à savoir la perturbation. Ce processus se travaille beaucoup en improvisation et requiert un « accord essentiel entre corps et esprit ». En effet, « si l'esprit se concentre sur une image en désaccord avec l'activité déployée par le corps, il ne peut s'ensuivre que confusion⁵⁹⁴ ». La notion d'équilibre est aussi présente, et l'émotion n'est pas de mise : « Dans la stase, il ne s'agit pas seulement de dynamique corporelle, mais aussi de la motivation qui fait rentrer le corps en relation avec l'espace et l'effet qui en résulte⁵⁹⁵ ».

⁵⁹² Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre XXI « Vers la consonance », p.93.

⁵⁹³ La dynamique fait l'objet du chapitre III du *Geste unique*. On le trouvera dans notre traduction en annexe 14.

⁵⁹⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre V « La stase », p.40.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.41.

Pour Alain Foix, cette stase a un sens philosophique, dans la mesure où « il n’y a pas d’espace neutre chez Nikolais. Tout espace a un sens par rapport au danseur (...). La notion de *stasis*, qui pour ce pédagogue signifie « état d’être actif au repos », implique à l’arrêt une présence active (...). *Stasis* implique toujours une tension du corps vers quelque chose, même si ce quelque chose est indéterminé et à venir⁵⁹⁶ ». Foix donne deux images pour nous permettre de mieux imaginer cet état : le chien à l’arrêt et le coureur dans ses starting-blocks. Il poursuit en soulignant que, dans la stase, l’intelligence se tend tout autant que le corps, étant entendu que cette intelligence « réside en une connaissance quasi-parfaite de ses potentialités corporelles ». Ces potentialités sont « mises en acte », c’est-à-dire « prennent forme selon la situation qui se présente ». Par ce processus, Nikolais « réintègre le mouvement dans l’ordre vital. Tout mouvement est donc par là-même pensée. Tout mouvement s’inscrit dans une idée (eidos = forme)⁵⁹⁷ ».

LES TEXTURES

Nous avons vu plus haut que le *motion* se déroule en trois phases. Après la stase (station debout immobile) vient la perturbation ou changement : « Même dans l’action la plus minime, nous dit-il, tout doit changer⁵⁹⁸. Par essence, le danseur consacre son talent à provoquer le changement. Il doit changer son orientation physique, sa forme physique, sa structure moléculaire (*grain*⁵⁹⁹) toute entière, son aura⁶⁰⁰; quand il pénètre dans l’espace et

⁵⁹⁶ Alain Foix, « Nikolais et la décentralisation des corps », *op.cit.* p.167.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp.167-168.

⁵⁹⁸ Interviewé en 1968, il affirme aussi : « Ce que nous entendons par émotion n’est pas encore décidé. On pourrait dire la même chose de Bach. Le triste, le fou ou le joyeux (*mad, sad or gladness*) ne sont pas mon affaire. C’est le changement qui m’occupe – changement de couleur, de son, de *motion*. Le changement est à la base d’une perturbation sensible, qui est le début du processus émotionnel (*emotionalism*). Si vous restez dans une chambre toute rouge pendant longtemps, elle deviendra sans couleur et vous rendra fou peu de temps après, car vous aurez été frustrés de votre besoin de changement (Marcia Siegel, « The omniloquence of Alwin Nikolais », *Dance Magazine*, avril 1968, p.51).

⁵⁹⁹ Voir *infra* notre note explicative dans notre troisième partie « Etats d’espace, lignes, volumes ». et aussi dans notre glossaire, sous « Convergence ».

⁶⁰⁰ Aura : voir définition de ce terme dans notre glossaire.

dans le temps, tout change⁶⁰¹ ». Les textures chez Nikolais sont légion et se qualifient par des adjectifs ou des verbes d'action. On peut en effet cerner d'une part les dynamiques (ou textures), consistant en verbes d'action rappelant l'eucinétiq ue de Laban et les huit actions de base de sa théorie de l'effort⁶⁰², auxquelles il faut rajouter d'autre part les nombreuses qualités de mouvement ou « natures du *motion* » dont voici quelques exemples (la « grille des qualités » figurant en annexe, réalisée par Joan Woodbury et Shirley Ririe, en dresse une liste non exhaustive, mais assez complète⁶⁰³) :

doux et lisse, léger et cassant, balancé, suspendu, élastique
qui fait des bulles, lancé, tombé, tremblant, raide

ou encore :

percussif, soutenu, écroulé, saccadé, lié, flottant, voltigeant...

Deux d'entre elles font l'objet de deux chapitres du *Geste Unique* : le mouvement soutenu et la suspension. Ces qualités, également dénommées « textures », font l'objet chez Nikolais d'abord d'une découverte déclinée en cours (technique, exploration-improvisation, composition), puis d'un travail d'abstraction, comme expliqué au chapitre précédent. Par exemple, le sujet imposé⁶⁰⁴ peut être simplement « doux » et il s'agira, par l'invention, par le travail sur la structure, celui sur la gestalt et l'illusion, par la *performance* de l'interprète aussi, de composer une danse qui transmette l'essence de la douceur.

On ne saurait quitter le *motion* sans signaler brièvement qu'il inclut bien sûr des notions plus familières comme celle des forces naturelles ou lois du mouvement. Elles font

⁶⁰¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, pp.94-95.

⁶⁰² On trouve ces actions reprises dans l'ouvrage de Laban *La Maîtrise du mouvement* (1950, traduit en 1994).

⁶⁰³ Elle s'intitule « Quality of motion chart » et se trouve dans le manuel pratique « Teaching beginning dance », série vidéo *Teaching dance improvisation*, *op.cit.* p.62.

⁶⁰⁴ En anglais *assignment*. On trouve aussi le sigle *S.O.D* (*subject of the day*, sujet du jour).

dans *Le Geste Unique* l'objet de trois chapitres : gravité, *momentum* (élan), forces centrifuge et centripète et sont mises en jeu surtout dans la troisième phase du *motion*, celle du résultat. Explorées pendant les cours techniques de diverses façons, elles se réfèrent à la mécanique de Newton appliquée au corps dansant et en les travaillant, on libère l'énergie par des chutes, des courses, des arrêts, des virages, des cercles, des tourbillons, seul ou à plusieurs.

Nikolais nous donne la définition suivante : « Le *motion* résulte de divers phénomènes. C'est ce qui se passe quand de l'énergie déplace un corps fait de matière. C'est un changement de place dans l'espace, c'est la nature de l'énergie, la nature de la matière déplacée, auxquelles s'ajoutent les lois du mouvement qui commandent le changement. Comme la variété des mouvements est illimitée, le *motion*, en tant que vecteur de la danse, offre une palette infinie de possibilités cinétiques⁶⁰⁵ ».

Le danseur Michael Ballard, déjà cité, estime que le *motion* « est la chose la plus difficile à verbaliser, parce qu'il veut dire qualité. Il implique de trouver l'équilibre du *comment*. Toutes les autres choses ont à voir avec le *quoi*, mais le *motion*, c'est le *comment*⁶⁰⁶ ». Il précise que sans cette conscience du *comment*, le danseur fait ce qu'il a à faire, mais n'est pas en *motion*, il est simplement en train de « faire le mouvement ». Il existe de nombreuses approches pédagogiques du *motion* ; nous n'en citerons que quelques-unes. Signalant qu'il existe des danseurs qui « bougent avec panache, mais sans avoir jamais « allumé » leur *motion*⁶⁰⁷ » (et Nikolais ajoute qu'« en dehors de l'intérêt éventuellement suscité par leur agilité acrobatique, leur niveau de communication est très faible⁶⁰⁸ »), Murray Louis rappelle d'emblée qu'en enseignant, il faut dissocier l'expérience du

⁶⁰⁵ Nikolais, *ibid*, p.77.

⁶⁰⁶ Kitty Cunningham (avec M.Ballard), *Conversations with a dancer, op.cit.*, p.48.

⁶⁰⁷ Alwin Nikolais et Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique, op.cit.*, p.198. En cours, fidèle à l'énergie qui le caractérisait (voir *supra* « Flux et énergie »), Louis affectionnait l'image du moteur qu'on allume. Nikolais par contre ne s'en servait pas et utilisait peu le terme « énergie ».

⁶⁰⁸ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre V « La perception sensorielle », *op. cit.*, p.35.

mouvement (*kinetics*) de celle du *motion* pour éviter toute confusion. Il se sert du mot *flavour* (saveur), fréquemment utilisé par Nikolais en cours pour désigner une qualité ou une dynamique. Ce dernier se servait en effet, en fin gourmet et excellent cuisinier qu'il était, d'images empruntées à la gastronomie : « Goûtez à la qualité du rebond », l'entendait-on dire au C.N.D.C. et, lorsqu'une composition présentée et mal structurée ne trouvait pas son approbation, il utilisait le mot redoutable de *smörgasbord* (sorte de sandwich scandinave, et par extension un buffet bien fourni), dont l'équivalent en français serait peut-être la moins originale « salade russe » !

Un exercice du cours de *theory* utilise la métaphore de la serviette, décrite dans la série vidéo *Teaching Dance Improvisation*⁶⁰⁹. Chaque étudiant lance en l'air une serviette de bain, puis, s'appropriant ce qu'il vit et expérimente, laisse son corps « devenir » la serviette, visant à un relâchement dans l'espace. On amplifie le propos en lançant la serviette à distance, puis on poursuit en se passant de cet accessoire. Les dynamiques explorées ainsi recourent les actions de froisser, chuter, claquer, secouer, fouetter, etc. Les qualités de mouvement font bien sûr l'objet d'un travail approfondi, avec l'ensemble des adjectifs et verbes qui les répertorient. Avant d'engager tout le corps, une partie du corps seulement (le bras par exemple) peut être mobilisée.

Pendant les moments des cours de *theory* et de composition où les étudiants deviennent spectateurs, une « déchiffrage » de ce vocabulaire du *motion* a lieu, permettant de nommer les éléments. Cette phase est essentielle pour constituer la future syntaxe du danseur. On reproduit les qualités qu'on vient de voir, on se les approprie (sous le regard de l'enseignant qui en vérifie les caractéristiques) et on peut aller même jusqu'à « récupérer » la

⁶⁰⁹ Joan Woodbury et Shirley Ririe, *Teaching Dance Improvisation*, *op.cit.*, volume 2 de la série « débutant » : « *Motion* ».

qualité de quelqu'un d'autre, sans qu'on puisse forcément nommer ce qui émane de cette personne⁶¹⁰.

C'est bien par l'expérience vécue et par une prise de risque que s'acquiert cette cinétique, qu'on pourra ensuite appliquer au *motion* : « Tout ce que le danseur possède contribue au *motion* : le grain, la conscience sensible (*sentient*), un temps et un espace appropriés, l'imagination et les compétences techniques. En bref, le *motion* est « la capacité de donner vie à une danse et de révéler son identité⁶¹¹ ».

INTELLIGENCE DU MOUVEMENT, MESSAGE ET *POETRY OF MOTION*

Le *motion* fait de la danse un art autonome. Cette légitimation s'accompagne d'une notion importante, celle d'intelligence propre à la danse. Nikolais donne au *motion* une présence vibrante et en même temps en fait une révélation. Celle-ci, on l'a vu, trouve son origine avec Hiroshima, car, nous dit-il, « il se peut qu'en explosant, la bombe atomique ait balayé de nos têtes cette littéralité⁶¹² ou tout au moins permis de voir le mouvement comme une révélation métaphorique. Mais en poussant les choses encore plus loin, le mouvement peut transcender la vision métaphorique et communiquer en puisant directement dans sa propre intelligence sensible⁶¹³ ».

Si cette notion d' « intelligence sensible » peut dérouter (elle tente de réunir en effet en une formule les deux sphères de l'activité humaine), on rejoint en revanche ici en toile de

⁶¹⁰ Un moment pédagogique eut ainsi lieu au C.N.D.C. d'Angers en mai 1979, peu avant la fin du stage de première année. Les étudiants, s'étant côtoyés pendant plus de sept mois, se connaissaient si bien que certains parvenaient sans difficulté à imiter leur voisin(e). Un dispositif permit de le vérifier avec humour : passant deux par deux, des étudiants séparés par un paravent (et ne se voyant pas), improvisaient en « rentrant » dans la gestuelle de l'autre telle qu'ils se la remémoraient. Le public, évidemment complice puisque familiarisé avec ces « signatures » en mouvement, voyait les deux prestations côte à côte. C'est la juxtaposition de deux corps « empruntant » la gestuelle de son voisin qui créait le déplacement, mettant l'accent sur ce qui pouvait aussi être des tics. On tombait alors dans le registre de la caricature.

⁶¹¹ Alwin Nikolais et Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique, op.cit.*, p.198 (cette définition est de Louis).

⁶¹² Sur la traduction délicate en français du mot *literal*, voir *supra* en note dans notre première partie sous « Louis Horst et la primitivisme ».

⁶¹³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, p.102.

fond une pensée plus identifiée, celle du sociologue canadien Marshall McLuhan, célèbre dans les années 1950-60 pour son analyse des médias. Nikolais a fait sienne l'une de ses formules : « *The medium is the message* » (« Le message, c'est le médium »)⁶¹⁴. Pour McLuhan, ce n'est pas le contenu qui est important dans les médias et dans l'art, mais le contenant. Dans son livre *Understanding media* (1964), il affirme que « c'est une des principales caractéristiques des médias que leur contenu nous en cache la nature⁶¹⁵ ». Cinq ans plus tard, Nikolais le rejoint en affirmant comprendre le sociologue : « Si l'homme se laisse aller dans l'idée du *motion*, ses possibilités sont sans limites, tandis que s'il insiste à demeurer dans sa réalité de chair, il se limite énormément, donc s'éloigner de la physicalité en soi m'a toujours intéressé⁶¹⁶ ».

Le mouvement est donc sa propre fin, n'a pas besoin de truchement et Nikolais ne lui assigne rien d'autre que s'occuper de lui-même : « Quand un danseur court, ce qui nous captive, ce n'est pas son désir d'arriver quelque part avant qu'il ne soit trop tard, c'est la course elle-même⁶¹⁷ ». Comme vu plus haut ; il part en guerre contre ce qui relègue le *motion* au second plan : sont ainsi évacués du propos l'émotion, le drame, le réalisme, le psychisme, l'érotisme, l'égoïsme, le narratif, autant de contenus qui empêchent d'après lui de se relier à l'infiniment grand et à l'infiniment petit. Murray Louis, dans le commentaire de son film *Motion*, déjà cité, signale que beaucoup de gens rendent le « message » plus important que l'art et rajoute à la liste des obstacles au *motion* « catharsis », « humour », « maniérismes », « exhibitionnisme », « commentaire social ou politique » et prend comme exemple une danseuse du ventre, pour qui la danse orientale véhicule un message prioritaire évident d'ordre sexuel (que malicieusement il ne nomme pas).

⁶¹⁴ Il la cite dès 1969 dans l'interview « An act of magic : Alwin Nikolais talks to dance and dancers » (*op.cit.*) et s'en servait beaucoup dans son enseignement, notamment au C.N.D.C. d'Angers dix ans plus tard.

⁶¹⁵ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, 1964, trad. J. Paré, Mame Seuil, 1968, p.27.

⁶¹⁶ Alwin Nikolais, « An act of magic – Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*, p.26.

⁶¹⁷ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.94.

Les analyses de McLuhan peuvent sembler aujourd'hui datées, même si certaines de ses thèses comme celle d'un « village global électronique » à venir se sont avérées prémonitoires. Dès 1969, paraissait un livre polémique, *Mc Luhan hot and cool*, avec entre autres une analyse pertinente du critique d'art Harold Rosenberg. Théâtre des divisions entourant les écrits du sociologue, cet ouvrage lui reproche notamment son évacuation systématique du contenu de tout média. Le contenu véhiculé par un médium de communication ou un support artistique est-il véritablement coupé de ses thèmes, de ses contenus, de ses « messages » ? Si Cunningham semble être resté en phase toute sa carrière avec son approche objectiviste des débuts, Nikolais, de son côté, resta fidèle à une certaine dimension narrative, avec dans ses pièces des thèmes sous-jacents comme ceux de l'évolution (*Tent* et *Crucible*), de la marionnette et de son manipulateur (*Totem*, *Guignol* et *Schema*) ou de la sottise humaine (*Tower* et *Gallery*), mais dans ses textes ou interviewes, il ne faisait que rarement référence à ces contenus...

Et pour aller jusqu'au bout de cette « intelligence », une fois le long chemin parcouru, on revient à la simplicité de la danse. Dans le cursus pédagogique de formation du danseur, la dernière étape de l'apprentissage chez Nikolais s'intitule en effet *poetry of motion* (poésie du mouvement). Après avoir apprivoisé l'ensemble des *big four* (fondamentaux), des sujets d'abstraction (essences), des états d'espace et affiné diverses techniques⁶¹⁸ (corporelle, improvisationnelle et compositionnelle), ce dernier stade consiste à revenir à une innocence première pour laisser surgir en toute liberté, la danse.

Un des trois actes de *Sanctum* (1964) propose par exemple une suite de solos, duos, trios suggérant « une émergence primordiale, avec une clairière forestière abstraite dans laquelle les danseurs cabriolent comme des animaux jouant⁶¹⁹ ». Au-delà de cette thématique plutôt suggérée qu'imposée, le ton est ici en effet ludique, déclinant diverses dynamiques

⁶¹⁸ Voir le cursus de première année de l'école du CNDC (1978-81) en annexe.

⁶¹⁹ Description relevée sur une feuille de salle du Nikolais Dance Theatre au théâtre de la ville de Stockholm (1979).

telles « secouer » ou « onduler », des qualités d’animalité et de disponibilité articulaire spécifiques aux différents danseurs présents⁶²⁰. Outre le *motion* qui les imprègne et les traverse, ces danses renvoient également aux sujets travaillés chez Nikolais après les études d’abstraction, à savoir *animal general* (animalité), *animal specific* (l’oiseau ou le félin par exemple, ou un animal sans nom, mais à la gestalt forte), ainsi que *human general* (humanité) et *human specific* (singularité du *motion* d’un danseur en particulier). On est frappé à la vision de ces images de la fluidité du mouvement, de sa lisibilité à tout moment, d’une certaine pureté aussi (car rien ne vient entraver le *motion* en jeu), sans omettre la présence en creux de la « signature », le « geste unique » de chacun des danseurs, qui fait penser au vers célèbre de Yeats : « Comment peut-on distinguer le danseur de la danse⁶²¹ ? ». Carolyn Carlson, dans ses moments d’improvisation, était un exemple parlant de cette poésie du mouvement.

Nikolais, poète amateur à ses heures, ne qualifiait-il pas cette union entre l’interprète et cette « intelligence particulière qui existe par soi-même » qu’est la gestalt « *a piece of poetry* » (un poème) ?

VI. Conclusion : donner vie à une danse

Au terme de ce riche et long parcours, nous avons avec le *motion* l’outil le plus original de Nikolais et peut-être le plus difficile à transmettre. Ne disait-il pas lui-même : « Dans la danse, l’objectif final est le *motion*. Sa raison d’être est en lui et non au-delà. La

⁶²⁰ Un document filmé de 1977 permet d’apprécier une version raccourcie de cette longue pièce, intitulée ici *Suite from Sanctum*. On peut y voir en particulier des solistes de talent, tels Jessica Sayre, Lynn Levine, Gerald Otte et Robert Esposito.

⁶²¹ Voici la strophe complète (extraite du poème « Among school children ») :

« Ô noisetier, arbre fleuri aux grandes racines

Es-tu la feuille, la fleur ou le tronc ?

Ô, corps épousant la musique, ô spectacle merveilleux,

Comment peut-on distinguer le danseur de la danse ? » William Butler Yeats, 1926.

danse s'accomplit elle-même. Le *motion* est la chose magique de la danse⁶²² » ? Englobant tous les autres paramètres, multiforme, « fusion entre l'esprit, le corps, l'environnement, l'espace et le temps, engendrant un état de présence⁶²³ », le *motion* garde néanmoins une part de mystère. Si le souci de qualification de l'action baigne le travail du danseur, nous avons néanmoins affaire ici « à des facteurs que le savoir scientifique ne maîtrise pas totalement. On joue en tant que protagonistes – et même antagonistes – avec une raison universelle⁶²⁴ ».

Rajoutons que ce « sens du *motion* » confère aux danseurs rompus à cet enseignement une qualité qui permet de les reconnaître presque à coup sûr : l'imprévisibilité. Par leur rapidité à réagir qui reflète la consonance corps-esprit évoquée plus haut, ils donnent l'impression d'être du vif-argent⁶²⁵ : insaisissables, surprenants, les danseurs de Nikolais ne sont jamais là où on les attend. Ces valeurs de liberté et d'autonomie, forgées dès le début des années 1950 en pleine guerre froide, sonnent en effet comme un acte de résistance.

Nikolais n'a pas été le seul inventeur de formes nouvelles dans la danse du vingtième siècle. Un rapide balayage de l'histoire de ces formes nous ferait nous arrêter aux Etats-Unis sur Loïe Fuller, qui lui ouvrit la voie par sa danse en solo en relation directe avec la lumière et les formes plastiques (dont ses célèbres tissus ondoyants au sein desquels elle disparaissait presque), et sur Isadora Duncan, Ted Shawn et Ruth St Denis, dansant tous pieds nus et héritiers de la pensée de Delsarte avec son geste expressif. Leur relation à la plasticité du corps, appuyée sur la Grèce antique pour la première ou sur diverses danses ethniques réinterprétées pour les deux autres, ouvrit de nouvelles perspectives à la création chorégraphique, libérant notamment le danseur des codes et des valeurs de la danse classique. Mais il nous faut distinguer cette démarche de celle de Laban et Wigman, avec

⁶²² Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.25.

⁶²³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre V « La stase », p.41.

⁶²⁴ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.19.

⁶²⁵ « Le danseur peut apporter à vos yeux les mêmes plaisirs mystérieux que la musique apporte à l'oreille. C'est un poète du *motion*, qui peut refléter des visions, des paysages, ainsi que les drames de l'homme et de la nature. Il est le miroir vif-argent de l'œil intérieur » (« Invention in dance », interview télévisée, *op.cit.*).

leur danse « absolue » et la nouvelle relation spirituelle instaurée entre groupe et individu, qui incluait la pratique en plein air, l'analyse du mouvement, l'improvisation (héritage de Dalcroze et de Dada) et une nouvelle relation au son. Nikolais en fut un héritier direct grâce à Hanya Holm.

Nous pourrions nous arrêter, en Allemagne encore, sur les solos burlesques de Valeska Gert, dont le cabaret eut une portée politique, sur Jooss et son *Tanztheater*, forme scénique toujours d'actualité avec sa dimension sociale et bien sûr sur le Bauhaus avec Oskar Schlemmer que nous avons croisé, avec sa *Kunstfigur* et sa relation aux arts plastiques, mais ces artistes n'exercèrent pas d'influence directe sur Nikolais. Si les formes de « drame dansé » et les styles puissants qu'inventèrent les pionnières de la *modern dance* américaine Martha Graham et Doris Humphrey (cotoyées à Bennington) ne provoquèrent pas d'adhésion chez Nikolais, leur maîtrise de l'espace scénique et de leur « geste unique » le fascina. Enfin, s'il fut le contemporain de Merce Cunningham et d'Erick Hawkins, il n'en parle presque jamais (d'où son absence de recours au hasard et sa quasi-ignorance des techniques somatiques) et les postures radicales de la Judson Church ne créèrent chez lui qu'une réaction « protectionniste » (notamment vis-à-vis du *contact improvisation* et de l'utilisation du geste quotidien), Nikolais campant sur ses bases et ses acquis. Il ne fut pas non plus touché par le corps tourmenté du butô ou les enjeux du théâtre d'avant-garde des années 1970⁶²⁶.

Dans sa philosophie de la scène, Nikolais se montre donc continuateur du théâtre du Merveilleux, innovant par ses inventions technologiques et sa propre définition de la danse (dont découle tout un programme pédagogique), son but étant de créer un théâtre total abstrait que ne comprirent pas toujours ses contemporains. Ne bénéficiant pas d'un « réseau » dans le monde de la musique contemporaine, des arts plastiques, de la mode ou de

⁶²⁶ Volontairement, nous n'incluons pas dans cette liste l'apport des Ballets russes, car si Diaghilev sut fédérer sur scène les plus grands artistes de son temps et les faire collaborer avec des résultats souvent éblouissants, le corps dansant proposé – avec l'exception de Nijinsky chorégraphe – était celui de la danse classique.

la littérature, Nikolais dut faire avec ses propres moyens, s'appuyant sur sa « famille » artistique, une partie de la critique et son public. Il tenta de s'éloigner de la prégnance de la psychanalyse et des codes de lecture du corps dansant prévalant à son époque pour affirmer son projet d'un homme replacé dans son environnement, la scène du théâtre étant prise comme métaphore de l'univers, voire du cosmos. Et son outil premier pour réaliser son objectif fut le *motion*.

Ce *motion* va rester à nos côtés pendant la suite de ce voyage dans les notions du maître et reste aujourd'hui emblématique d'un artiste qui révolutionna la danse il y a plus d'un demi-siècle, nous léguant cette « poignée de sable dont il ne faut pas perdre un seul grain⁶²⁷ ».

⁶²⁷ Image qu'utilisait Nikolais en cours (témoignage du danseur-chorégraphe Fabrice Merlen dans la conférence dansée *Le Prisme Nikolais* au Théâtre de la Ville, Paris, 2004, qu'on retrouve sur la captation vidéo qu'en a fait le Centre National de la Danse, 2005).

C- ESPACE, FORME, TEMPS ET GESTALT

I. L'espace

INTRODUCTION : LA NATURE DE L'ESPACE

Quelle est la nature de l'espace en philosophie ? Cette nature, nous dit Bernard Bachelet, est énigmatique et ce pour deux raisons : « Parce que l'espace semble d'une part être pour les choses étendues l'extension même qui fait qu'elles sont (être = avoir une extension), mais parce qu'il semble aussi être un lieu vide dans lequel on peut mettre les choses étendues⁶²⁸ ». La question est de savoir si l'espace dans lequel chacun de nous vit est le même que l'espace du danseur. Il semblerait que non, puisque Nikolais parle bien d'imagination : le danseur se projette dans un espace qu'il va mettre en vie.

Bachelet poursuit :

« Einstein a exprimé ce dilemme dans une introduction au livre de M. Jammer *Concepts of space* : « Ces deux conceptions de l'espace diffèrent radicalement, en ce que dans la conception A l'espace désigne une qualité topologique du monde des objets matériels, alors que dans la conception B, l'espace est le réceptacle de tous les objets matériels. Dans le cas A, on ne peut concevoir d'espace sans objet matériel, alors que dans la conception B, un objet matériel ne peut être conçu qu'en tant qu'il existe dans l'espace : l'espace apparaît alors comme une réalité qui en quelque sorte transcende le monde matériel⁶²⁹ (...) » ».

Rejetons donc l'idée héritée des Grecs et de Kant d'un espace vide, « contenant sans contenu, ce dans quoi il n'y a rien et donné *a priori*⁶³⁰ », tridimensionnel et trop lié à une vision euclidienne classique. Certes, notre esprit pouvait à loisir s'exercer sur cette structure en se reposant sur les notions de point, ligne, surface, distance, angle, etc., mais Einstein a dès 1905 remis en question ces certitudes en liant l'espace au temps : une « chrono-géométrie »

⁶²⁸ Bernard Bachelet, *L'Espace*, P.U.F., 1998, p.3.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Thierry Damour et Jean-Claude Carrière, *Entretiens sur la multitude du monde*, Odile Jacob, 2002, p.11.

apparaît. En terme de danse, Nikolais va mettre au point un vocabulaire et une syntaxe d'ordre « euclidien » qui va aboutir à une maîtrise de l'espace extérieur, héritée de Laban et de Holm, mais affinée et développée. Il va par contre innover en inventant d'autres niveaux d'espace : l'espace intérieur et l'« état d'espace », que nous verrons plus loin.

HERITAGE DE LABAN ET HERITAGE DE HOLM

L'apport de Rudolf Laban dans la connaissance, la théorisation, l'analyse et la pédagogie de l'espace est considérable. On connaît par ses spécialistes⁶³¹ son intérêt pour Feuillet et sa notation, découverte probablement à Paris en 1907 lorsqu'il y étudiait, qui va lui faire découvrir l'importance de la *Chorégraphie ou art de noter les danses* dans le ballet de cour (ouvrage bien plus précis que l'*Orchésographie* du seizième siècle de Thoinot-Arbeau) et imaginer une nouvelle notation. Il n'aura de cesse d'interroger la pensée occidentale, qu'elle soit savante ou occulte, et proposera une théorie riche, fertile et visionnaire. C'est dans sa « choreutique » et son « harmonie spatiale » que l'espace est surtout présent, ainsi que dans les exercices (gammes) pratiqués à l'intérieur de l'icosaèdre⁶³² :

« Un désir intense est né, celui d'entrer en contact avec l'espace invisible. Ce désir de tendre vers l'espace est le plaisir de bouger. Tout mouvement tend vers l'espace, à la fois l'espace autour de nous et l'espace en nous⁶³³ ».

⁶³¹ Notamment Vera Maletic, Valerie Preston-Dunlop et Evelyn Doerr.

⁶³² Volume à vingt faces adopté par Laban pour asseoir et transmettre ses découvertes, notamment la notion de « kinésphère ». Ses adeptes, ses professeurs et lui-même utilisaient un modèle fait de baguettes de bois assemblées (matérialisant les arêtes de l'icosaèdre), constituant un bloc d'environ deux mètres de haut et posé au sol dans lequel on pouvait pénétrer aisément. Des films d'époque nous montrent des danseurs faisant divers exercices à l'intérieur, notamment les « gammes » de mouvement. Cet enseignement a perduré à la Folkwangschule d'Essen en Allemagne, mais semble avoir eu peu de visibilité en France, sauf chez un ancien danseur de Susanne Linke devenu chorégraphe et qui s'en sert à des fins pédagogiques : Luc Petton. Dans les années 1980, l'artiste Marie-Louise Van Veen en conservait un dans son atelier de la rue Henri Barbusse à Paris, fidèle à son ancien maître Dussia Bereska (collaboratrice de Laban en Allemagne qui ouvrit une école Laban à Paris au tournant des années 1930). L'auteur l'a vue à l'œuvre dans les années 1980 : l'ayant relié à une poulie et accroché très haut sous la verrière quand il ne servait pas, l'enseignante le descendait jusqu'au sol pour ses cours de mouvement, qu'elle dispensa jusqu'à un âge avancé.

⁶³³ Rudolf Laban, « Vision de l'espace dynamique », *op.cit.*, p.269.

De Laban, dont la pensée va lui être transmise par deux disciples de Mary Wigman, Truda Kaschmann et Hanya Holm, Nikolais va retenir surtout les concepts dimensionnel et directionnel et y rajoutera le travail sur les courbes et les cercles, spécificité très présente chez Wigman :

« Les différentes facettes de cette liberté spatiale peuvent être explorées d'innombrables façons. On peut se limiter à une approche permettant d'exercer une discipline rigoureuse jusqu'à ce qu'on atteigne finalement le seuil de l'action dans l'espace, qui ouvre la voie à une expérience dimensionnelle inédite. Alors, l'espace cesse d'être un simple trou dans lequel on fait un battement, un tour, un saut, une course ou une spirale, et devient un environnement offrant une sensation entièrement nouvelle⁶³⁴ ».

Cet apprentissage est détaillé dans le manuel *The Nikolais-Louis Dance Technique* de Murray Louis et dans la série vidéo *Teaching Dance Improvisation* de Joan Woodbury et Shirley Ririe, déjà rencontrés. Dans le livret qui accompagne cette dernière, il est bien précisé qu'on ne comprend pas le concept d'espace « tant qu'on ne lui a pas donné de limites ». Ces limites sont d'abord d'ordre géométrique : après avoir travaillé la présence dans l'espace (notion de point), la deuxième dimension sera abordée par le dessin et le plan et la troisième s'y rajoutera ensuite avec le jeu sur les volumes, créés par des parties du corps qui vont cerner l'espace proche du danseur. L'intention, dans le cas du volume, est de « montrer l'espace » ainsi délimité et de le faire « vivre ». On verra plus loin une description plus précise de ce travail par le danseur M. Ballard⁶³⁵.

Nikolais signale que cet objectif réclame un changement dans la qualité corporelle :

« Quand le danseur crée d'autres limites linéaires ou des volumes dans l'espace par son action, il les rend visibles et vivantes par la texture qu'il donne à son corps (*textural behaviourism*) – tout ceci requérant une prise de conscience et une

⁶³⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XII « Formes, espace et dimensions », p.69.

⁶³⁵ Voir *infra* la deuxième partie de « États d'espace, lignes et volumes ».

concentration intenses de sa part par rapport aux implications spatiales. S'il ne parvient pas à le faire, ces implications seront sans vie, non audibles, non dites et, en fait, non dansées. Les relations n'existeront que symboliquement, sans être expliquées⁶³⁶ ».

On voit l'enjeu essentiel que représente l'acquisition de ces compétences spatiales pour le danseur et donc pour le chorégraphe. Le chorégraphe et écrivain Daniel Dobbels le résume par la formule : « Chez Nikolais, on n'occupe pas l'espace, on s'en préoccupe⁶³⁷ ». Nikolais définit la danse notamment comme un choix de directions architecturales et consacre, quand il enseigne, beaucoup de temps à ce genre de contrôle technique, qui, dit-il « recèle une multitude infinie de révélations esthétiques⁶³⁸ ».

Laurence Louppe souligne à juste titre la portée poétique et esthétique de ce système :

« Avec Laban et la théorie des quatre facteurs, le danseur a déjà appris que l'espace n'est pas seulement un paramètre de l'exercice du mouvement en général, encore moins un cadre de propagation. Il en est une force constituante. Le danseur vit de l'espace et de ce que l'espace construit en lui. C'est pourquoi le 'projet spatial' du chorégraphe comme du danseur doit faire l'objet d'une approche et d'une lecture particulièrement attentives. Les partis pris spatiaux portent les marques essentielles de la philosophie d'une danse⁶³⁹ ».

Nous tenterons plus loin de définir, en s'appuyant sur des exemples, quel est le « projet spatial » de Nikolais, même si, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, le

⁶³⁶ Alwin Nikolais dans « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.25.

⁶³⁷ Daniel Dobbels, « Nikolais », conférence donnée au Centre National de la Danse avec Marc Lawton le 12 février 2012.

⁶³⁸ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre VIII « Le concept dimensionnel », *op.cit.*, p.50.

⁶³⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op.cit.*, p.178. Notons que si toute danse se sert des trois plans de l'espace, certaines traditions ou styles personnels mettent souvent l'accent sur l'un d'entre eux. On pourrait, en étant schématique, noter par exemple que le transversal prime chez les derviches tourneurs de Turquie ou dans certains aspects de la technique de Martha Graham (spirales), le frontal est fréquent chez José Limon et Mats Ek, le sagittal chez Lucinda Childs (marches, courses)...

motion est son principal apport dans le domaine de la danse. Evoquant la relation du corps à ses propres dimensions (avant, arrière, latérale), Laurence Louppe rappelle :

« En principe, chez Laban, ces plans du corps n'ont pas d'identité en soi. Des notions comme l'arrière et l'avant sont déterminées non par localisation anatomique, mais par élan directionnel. C'est la direction qui décide du plan réel de l'action entre verticalité, horizontalité, sagittalité. Toutefois, une grande valeur poétique en danse est attribuée depuis longtemps à ces lieux du corps comme clés d'espace⁶⁴⁰ ».

Des pièces devenues célèbres par leurs parti-pris pourraient confirmer ces dires, telles *L'Après-midi d'un faune* de Nijinsky (1912) ou *If you couldn't see me* de Trisha Brown (1994), dans lesquelles des dimensions spatiales sont délibérément écartées : la profondeur dans le premier cas, la relation oculaire avec le public dans le deuxième. Sont ainsi mis en valeur ces « lieux du corps » que sont le profil ou la face postérieure du corps (le solo de Brown est dansé de dos). Chez Nikolais, on abordait l'espace en engageant le corps dans toutes les directions : marches en avant bien sûr, mais aussi en arrière, latérales et aussi sur les diagonales⁶⁴¹.

Lorsqu'on lui demande, à Berlin en 1986 à l'occasion du centenaire de la naissance de Mary Wigman, la différence essentielle entre l'approche Laban-Wigman et la danse moderne américaine, Nikolais répond : « Laban et Wigman avaient ceci de particulier : ils ne

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.187.

⁶⁴¹ Par diagonale, on entend ici la ligne imaginaire qui relie pommette, bout du sein, aile iliaque, tête du péroné et malléole externe du pied. Il y en a quatre sur la surface du corps : deux sur l'avant, deux sur l'arrière. Un déplacement peut se faire en prenant cette ligne comme moteur, dans ses quatre déclinaisons, on peut aussi les combiner comme on combine l'avant avec l'arrière ou avec le côté. Les intégrer au vocabulaire du danseur permet d'avoir à sa disposition huit directions possibles de déplacement et non pas quatre. Des enchaînements entiers pouvaient naître de telles propositions, développés dans des traversées, des tours, des sauts, etc. Ce travail est typique de l'enseignement de Hanya Holm, mais reste méconnu et très peu pratiqué aujourd'hui. Nikolais se servait souvent des diagonales en cours technique. Notons que l'approche de l'ostéopathie, notamment par les recherches de Godelieve Denys-Struyf, a mis en relation ces lieux du corps avec les organes des sens, dans la globalité des fascia : l'arrière avec les yeux (vue), le côté avec les oreilles (ouïe), l'axe central avec la langue (goût), l'avant avec le nez (odorat)... Son livre *Les Chaînes musculaires et articulaires* (SBORTM, Charleroi, 1980) détaille ces relations et l'ostéopathe Benoît Lesage évoque sa démarche dans *Histoires de corps – A propos de la formation du danseur* (Cité de la Musique, 1998, p.74).

travaillaient avec aucun vocabulaire et en créer un ne les intéressait pas⁶⁴² ». On rejoint là une des caractéristiques de ce courant : créer des outils et non une technique qui s'appuierait sur un vocabulaire codifié. Ceci explique peut-être que Nikolais n'ait jamais publié de livre de son vivant. En intitulant « technique » son récent ouvrage *The Nikolais-Louis Dance Technique*, Murray Louis trahit-il cet enseignement ? Susan Buirge utilise quant à elle systématiquement le terme « enseignement » pour caractériser Nikolais, évitant le mot technique.

Installé chaque été entre 1911 et 1919 à Ascona, Laban sut profiter de l'environnement rural et lacustre des lieux, moins contraignant qu'un studio de danse en ville et qui permettait toutes sortes d'explorations. Sa principale assistante pour la danse, Mary Wigman, fut en quelque sorte son cobaye dans cette recherche spatiale et enseignait aussi pour lui à Zürich (où l'école fut basée pendant la première guerre mondiale). Laban développa ainsi un domaine nouveau, la choreutique ou harmonie spatiale. Une fois mis au point, Laban se servit plus tard de son icosaèdre pour sensibiliser ses élèves à l'espace, leur faisant notamment pratiquer dans les années 1920 des « gammes corporelles », comparables à celles que fait un musicien sur son instrument, les tonalités étant remplacées par des enchaînements de points et de plans (avec notamment une division entre gammes A masculines et B féminines, des gammes de balancement, d'axe et d'équateur, de volutes...). Ce travail, dont témoignent quelques courts films d'époque, pouvait être d'une grande finesse et incluait autant des transitions périphériques (éloignées du centre du corps) que centrales (passant par le centre).

Dans sa recherche de lois harmoniques, d'ordres, de progressions et de relations, Laban cherchait l'unité de la forme et un sens de complétude. Ses ouvrages des années 1920

⁶⁴² Isa Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States*, Harwood Academic Publishers, Chur, p.109.

comme *Der Welt des Tänzers* (Le monde du danseur, 1920), *Choreographie* (Chorégraphie, 1926), *Gymnastik und Tanz* (Gymnastique et danse, 1926) annonçaient un programme ambitieux⁶⁴³ qui inspira tous ses continuateurs, notamment Wigman. On y trouve la définition et l'analyse des paires « symétrie/asymétrie », « équilibre/déséquilibre », « dyade/triade », « étroitesse/amplitude », des douze directions de l'espace, de la notion de labilité (opposée à stabilité), de la relation entre centre et périphérie, du travail sur les niveaux, des lois séquentielles et de contre-mouvement, etc., le tout chapeauté par le grand principe de l'opposition vitale entre « rassemblé et dispersé » (mouvement concentrique et excentrique).

Wigman se sépara de Laban en 1919, mais développa un grand nombre de ces notions, installant notamment la pratique régulière des traversées dans son enseignement lorsqu'elle ouvrit sa propre école à Dresde en 1920. Celles-ci commencent le plus souvent par des marches sur lesquelles on rajoute des éléments. Le danseur est donc d'emblée mû par le désir de traverser l'espace (d'un côté à l'autre du studio, métaphore de l'entrée en scène et de la présence au public et au monde). Holm, qui fut pendant dix ans assistante de Wigman (1921-31), importa cette habitude aux Etats-Unis et Nikolais la reprit en la diversifiant plus avant.

Nikolais rencontre Hanya Holm au Bennington College et travaille avec elle pendant les stages d'été en 1937, 1938 et 1939 :

« La technique Holm était vue comme une technique spatiale. Ceci n'était que partiellement vrai. Les autres « techniques », celles de Graham, de Humphrey-Weidman, etc. ne définissaient pas l'espace d'une façon spéciale. La majeure partie de

⁶⁴³ L'ouvrage *Body, Space, Expression* de Vera Maletic est de ce point de vue une mine de renseignements, pointant la complexité de la théorie de Laban. On sait que celui-ci quitta définitivement l'Allemagne en 1937 et entama une « deuxième vie » en Angleterre jusqu'à sa mort en 1958. Les livres qui parurent en anglais ne forment pas une continuité forcément lisible avec ceux écrits auparavant en allemand. Maletic a le mérite d'avoir clarifié cette difficulté. Les cinq tableaux (pp.84-92), intitulés « Stabilité et labilité/mobilité », « Théorie de l'espace », « Choreutique – Harmonie spatiale » et « Corrélation des dynamiques des mouvements, son placement spatial tel que présenté dans *Choreographie* et *Choreutics* » sont particulièrement éclairants, puisqu'ils mettent en lumière la « Chronologie de la formulation des concepts et les liens entretenus avec d'autres concepts ».

la formation qu'on recevait chez Holm reposait sur les théories de Laban. Celles-ci donnaient de façon spécifique au danseur une orientation dans l'espace et une clarté architecturale. L'idée, c'était qu'on définissait de façon suffisamment précise une motivation à montrer de l'intérêt et ensuite une activité dans une direction précise pour montrer clairement quelles parties du corps échouaient à réagir à cette motivation.⁶⁴⁴ ».

A la manière d'un José Limon qui, devenu célèbre, garda dans sa compagnie Doris Humphrey qui fut son maître, Nikolais fit de même avec Holm. Après avoir dansé pour elle et été son assistant dans ses stages d'été à Colorado Springs (1946-49), il veilla à toujours maintenir vivant cet héritage allemand en s'assurant que Holm donne un cours hebdomadaire dans son école de New York, même jusqu'à un âge avancé. Ce lien avec le passé, qui pouvait occasionner certains grincements de dents (cours très longs et souvent lents, travaillant exclusivement sur un thème unique et ancrés dans un corps très « tonique »), permit toutefois à de nombreux élèves et futurs danseurs de la compagnie de faire l'expérience de cette technique d'avant-guerre, que Nikolais définissait « comme une manière de pensée et non comme un style⁶⁴⁵ ». Écoutons Michael Ballard, soliste de la compagnie Murray Louis :

« La technique ancienne s'occupait d'espace. Nous aussi. Mais la technique ancienne *était* ce sens de l'espace. On apprenait le sens de l'espace en cours en définissant des formes spatiales strictes : cercles dans l'air devant soi, au-dessus de soi, derrière soi, en-dessous de soi, qu'on pouvait indiquer avec différentes parties du corps, ou avec le regard orienté dans une direction, ou avec un parcours fait au sol par les pieds et qui donnait un dessin. Les sinusoides⁶⁴⁶ en sont un exemple : on fait trois pas pour faire

⁶⁴⁴ Alwin Nikolais, *Hanya Holm, op.cit.*, p.55.

⁶⁴⁵ Isa Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States, op.cit.*, p132.

⁶⁴⁶ En anglais: *scallops*. Glen Tetley, autre élève de Hanya Holm devenu chorégraphe célèbre, les appelle dans ses souvenirs « courbes en S » (*S-curves*).

un demi-cercle au sol comme dessin, puis après un demi-tour, on passe à un autre demi-cercle avec trois pas de plus⁶⁴⁷ ».

Michael Ballard évoque ensuite les *overcurves* et les *undercurves* (qu'on peut traduire par courbes convexes et courbes concaves). Il précise que dans une autre technique, une *overcurve* s'appellerait un saut, puisqu'il s'agit de transférer le poids d'un pied vers l'autre en passant par le haut, le motif réalisé dans l'espace ressemblant à une arche. Mais il souligne surtout l'exigence de Holm :

« On passait des cours entiers à apprendre comment soulever la cuisse, allonger la jambe, pointer l'orteil vers l'endroit au sol où on voulait qu'il aille, puis comment y aller. On commençait par un simple pas, sans sauter, sans entreprendre tout de suite le travail d'élévation – simplement soulever la cuisse, allonger la jambe et marcher là où on voulait aller. On devenait *conscient* de la direction prise par la jambe, de la qualité de ce mouvement et de sa mécanique⁶⁴⁸ ».

Cette technique, minutieuse et détaillée, s'assurait que l'élève était conscient de ce que ses jambes, sa poitrine et tout son corps faisaient en relation avec l'espace. Il conclut :

« Mon impression est que cette technique plus ancienne descend d'une sorte de mentalité allemande qui insiste sur le fait que si les formes abstraites existent, c'est pour qu'on les accomplisse : on se hisse à ce niveau-là. On crée ces formes peut-être plus à partir de soi-même et de son propre *esprit*⁶⁴⁹ ».

On retrouve ici un trait commun à Nikolais et au Bauhaus, le travail sur l'illusion, ici condition de cet « accomplissement des formes abstraites ». On se souvient de la scène au Bauhaus (*Bauhaus und Bühne*) et de son travail ambitieux sur des formes géométriques

⁶⁴⁷ Kitty Cunningham (avec Michael Ballard), *Conversations with a dancer*, St Martin's Press, New York, 1980, p.114.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.115. « Esprit » est en français dans le texte.

comme la sphère, la lame, la spirale dans le *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer. Ce travail sur de pures notions de sensations s'apparente aux recherches contemporaines de Laban, mais au Bauhaus, en occupant l'espace par des formes géométriques, on cherche à le modifier. Wigman s'y apparente à sa façon avec sa *Danse de la Sorcière*, travaillant plus sur le rayonnement à partir d'un centre et passant du moléculaire (espace interne) au cosmique (espace externe). Précisons qu'à son époque, Schlemmer est resté très isolé, le Bauhaus étant en permanence engagé dans une démarche expérimentale et son travail n'était pas perçu comme de la danse. Avec Nikolais, on est en présence d'une sorte de « souvenir » de ces recherches, trente ans plus tard et sur un autre continent, avec une continuité : l'enseignement qu'avait reçu Nikolais à Bennington d'Arch Lauterer, héritier des théories d'Adolphe Appia sur l'espace et la lumière. En 1937, nous l'avons vu, Lauterer avait été le scénographe de la célèbre pièce d'Hanya Holm *Trend*, à laquelle Nikolais avait assisté tout en suivant ses cours.

Au C.N.D.C. d'Angers, les danseurs passés par cette expérience française eurent sans doute plus de mal à l'époque (1978-81) à « remplir ces formes » que les étudiants fréquentant l'école Nikolais de New York, ville de bien plus grande taille⁶⁵⁰ et plus propice à s'approprier les divers apports de l'histoire (Hanya Holm y enseigna longtemps). Susan Buirge, se montrant assez réductrice, reste globalement pessimiste sur l'impact de l'abstraction en France :

« Pourquoi cette forme d'enseignement n'est-elle pas pratiquée en France ? Certainement parce que les concepts n'ont de valeur que s'ils sont réactualisés. Par ailleurs, un enseignement de concepts basé sur l'abstraction et un art de l'abstraction

⁶⁵⁰ D'après Ruth Grauert, Nikolais avait accepté avec grand intérêt la proposition du gouvernement français de devenir le premier directeur artistique du C.N.D.C. en 1978, mais l'emplacement de cette école dans une petite ville loin de Paris lui déplût, car « il pensait que la densité de population suscite la créativité, et que le va-et-vient d'images qu'on rencontre inévitablement dans une telle concentration de population est nécessaire à la création artistique » (« Nikolais and the Bauhaus », *op.cit.*).

n'a jamais trouvé racine en France. Ce n'est pas que Nikolais. C'est tout un mouvement, celui de l'abstraction, qui n'a jamais pris souche sur cette terre⁶⁵¹ ».

Une explication à ce constat sévère serait que les modèles suivis dans les années 1980 par les chorégraphes (danse américaine dans les années 1970, puis influence du butô et Pina Bausch) « auraient été exploités seulement de façon extérieure, sans vrai questionnement des processus qui leur ont donné naissance⁶⁵² ». Pris dans l'énergie conséquente à Mai 1968, héritiers sans le revendiquer de la danse allemande à forte énergie subjective implantée en France après-guerre (grâce surtout à Karin Waehner, aux Dupuy, à Jacqueline Robinson, à Jerome Andrews), « les chorégraphes français sont restés très attachés à leurs propres propensions, en particulier au recours inévitable à un référent extérieur, qu'il soit littéraire, plastique, cinématographique ou autre, de façon à produire des spectacles volontairement plus brillants et plus décoratifs⁶⁵³ ».

Mais revenons à l'espace chez Nikolais. L'« élan directionnel » cité plus haut par Laurence Louppe est fondamental chez Nikolais. Dans *The Nikolais-Louis Dance Technique*, Murray Louis rappelle que l'un des exercices récurrents qui démarre la troisième partie du cours technique, comme les gammes pour un pianiste, est une marche qui traverse l'espace avec la structure suivante : quatre pas en avant / demi-tour, quatre pas en arrière / demi-tour,

⁶⁵¹ Susan Buirge, « Susan Buirge parle de Nikolais » (1991), *Bongo bongo*, avril 1992, p.36. Notons que Buirge, avec qui l'auteur entretient une relation suivie, a par la suite rejeté le terme de « concepts » pour parler des fondamentaux de l'enseignement de Nikolais, lui préférant celui de « notions » pour traduire celui de *principles* utilisé en anglais. Concernant l'abstraction dans le domaine des arts plastiques, il faudrait nuancer, car on connaît la richesse de la peinture abstraite d'après-guerre en France, de Soulages à Aurélie Nemours, en passant par Bissière, Herbin, Metzinger, Tal Coat, Hantaï, Hartung, etc. L'ouvrage *Les Années fertiles- 1940-1960* de Geneviève Bonnefoi (Mouvements Editions, Ginols, 1988) en dresse un panorama assez complet.

⁶⁵² Laurence Louppe, « France : effervescence and tradition in French dance », dans *Europe Dancing, perspectives on theatre dance and cultural identity*, Andrée Grau et Stephanie Jordan, dir., Routledge, London and New York, 2000, p.33.

⁶⁵³ *Ibid.* Il est révélateur à cet égard de constater que l'une des œuvres les plus célèbres de la danse française, signée par Maguy Marin, *May B*, affirme dans son titre même la référence au théâtre, en l'occurrence celui de Beckett. L'expression « danse d'auteur », forgée par les médias des années 1980, montre également un glissement vers le champ chorégraphique d'un terme provenant du cinéma de la nouvelle vague, qui l'a lui-même emprunté à la littérature. Les chorégraphes n'ont pas réagi négativement à ce terme, propre à leurs démarches individuelles. A cette époque, pas d'« école » de danse contemporaine française et affirmation d'un corps « délibérément constitué en dehors de toute norme (...), corps 'sauvage' plus proche du corps cruel d'Antonin Artaud ou du corps 'acéphale' de Georges Bataille que de la pureté de Cunningham » (Laurence Louppe, *ibid.*).

trois pas sur le côté / demi-tour, trois pas de l'autre côté. Cette « gamme » (*five-finger exercise*), également appelée *4-4-3-3 time phrase*, met en jeu l'espace, le temps, les parties du corps, des locomotions variées... combinés de diverses manières. Elle fait le lien entre l'échauffement au sol (première partie du cours, qui dure une demi-heure⁶⁵⁴), les exercices debout (deuxième partie du cours, avec pliés dans les six positions, pliés-relevés et balancés de jambes, petits sauts, durant une dizaine de minutes) et le travail de déplacement dans l'espace, nommé *across the floor* (traversées)⁶⁵⁵. Grâce au *4-4-3-3*, les élèves « s'échauffent à l'espace et à la locomotion » et, après avoir traversé en commençant par exemple du pied droit, reviennent à travers l'espace dans l'autre sens en commençant du pied gauche (convention qui se généralise pour toute la suite des déplacements). Tout un cours peut naître de cette simple structure. Des variations peuvent enrichir le propos en termes d'orientations, de vitesses, de parties du corps qui mènent, d'engagement du torse, d'élévation des jambes, de tours, etc.

Lors de ces traversées, le professeur, assis derrière ses percussions, au centre et en bordure de l'aire de travail (généralement rectangulaire), fonctionne comme s'il était un spectateur et voit les élèves traverser l'espace par lignes de trois, de quatre ou de cinq, de la droite vers la gauche (de cour à jardin) et inversement au retour. Ce regard direct du professeur sur la matière danse, qu'on retrouve dans les cours de *theory* et de composition, ainsi que l'absence permanente de miroirs⁶⁵⁶, souligne à la fois la dimension scénique de tout

⁶⁵⁴ Voir *supra* note sur l'échauffement dans notre deuxième partie « La tension comme principe ».

⁶⁵⁵ Voir image hors-texte n° VIII (Nikolais enseignant).

⁶⁵⁶ « Le travail nikolaïen (*sic*) demande de la part du danseur une relation immédiate à son corps. Cette relation se fait par le biais de jeux multiples avec les parties de son corps qui font l'économie de tout regard porté sur l'image du corps de façon extérieure. Mais en jouant de lui-même sur lui-même, le danseur joue aussi avec l'espace et le temps (...). Alors se crée pour lui une tout autre relation à l'espace de danse, qui implique aussi une tout autre relation à son corps. Pas étonnant dès lors que la première mesure pédagogique prise par Nikolais soit de briser, de supprimer ce sempiternel miroir des salles de danse » (Alain Foix, « Nikolais de l'autre côté du miroir », *op.cit.*, p.39). C'est en effet ce qu'il fit lorsque s'ouvrit le C.N.D.C. d'Angers : pendant trois années, les locaux du théâtre municipal d'Angers, puis du boulevard Henri Arnauld ne comportèrent aucun miroir. A sa nomination en 1981, la nouvelle directrice Viola Farber, héritière des courants Cunningham et Limon, les rétablit. Signalons que les traversées décrites plus haut, construites de manière évolutive (on commence par une marche qu'on enrichit au fur et à mesure), revêtent à notre avis un caractère plus « démocratique » que le cours de danse

cet enseignement et l'accent mis sur la perception sensorielle interne au corps. Il s'accompagne de commentaires « en direct » visant à donner des corrections générales ou individuelles au fil des passages. Ces traversées pouvaient devenir aussi un élément de langage chorégraphique. Nikolais les utilisait souvent, notamment dans une de ses pièces fétiches : *Tensile Involvement*.

LA TOILE (*TENSILE INVOLVEMENT*)

« Quand on a affaire à l'espace, il vaut mieux ne pas le considérer comme un vide invisible, mais plutôt comme une toile vivante, vibrante, parcourue de sons et d'ondes lumineuses et bombardée par d'invisibles particules⁶⁵⁷ ».

Cette phrase de Nikolais nous éclaire d'emblée sur sa vision de l'espace : c'est ici le créateur qui parle. Nous avons déjà vu que, pendant toute sa carrière, il a presque toujours cumulé les fonctions de chorégraphe, de créateur des lumières et des costumes, de compositeur et de décorateur. Mais dans cette citation, s'agit-il d'une vision de l'espace de ses propres créations (où se conjuguent lumière, couleur, son et mouvement) ou d'une vision d'ordre cosmique ? On peut supposer que les deux sont présentes, puisque toute proposition de cet artiste peut s'élargir de la scène à un macrocosme, questionnant la place de l'homme dans l'univers. Au centre de sa pensée se trouve en effet une notion essentielle, celle d'environnement. Il place cette conviction au centre de son art :

« Ce que j'essaie de faire, c'est de contrôler la machinerie environnementale de la façon la plus belle possible (...). Quand n'importe quel élément de l'environnement perd sa dignité, tout le monde en souffre, de la même manière que lorsqu'on souffre des pannes de l'appareil politique, quand tout n'est pas réuni en une gestalt cohérente.

classique dans lequel ce sont souvent les plus débrouillards ou les « favoris » qui se mettent « devant » (proches du miroir et du professeur) relétant un enseignement plus hiérarchisé.

⁶⁵⁷ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, op.cit., chapitre XII « Formes, espace et dimensions », p.68.

Dans cette perte de dignité, on se retrouve avec une ordure qui choque l'ordre social, l'œil, l'oreille et l'environnement dans son ensemble. Tout est relié, et si on pensait à l'art en premier lieu et considérait la politique et la sociologie comme un sous-titre, tout irait mieux⁶⁵⁸ ».

Nikolais se risque ici à une pique d'ordre politique, registre plutôt rare dans ses écrits. Cette métaphore du monde vu à travers le prisme d'une scène de théâtre est séduisante. Aura-t-il tout au long de sa carrière réussi à sensibiliser son public à cette notion, devenue aujourd'hui une préoccupation quotidienne internationale suite aux dégâts que l'homme fait depuis plus d'un siècle à la planète Terre ? Il a en tout cas déployé des trésors d'inventivité pour mettre au point un théâtre abstrait original qu'il a su faire varier, et peut-être que ce précieux écrin de « divine innocence » témoigne d'une prémonition.

Revenons à l'espace. Si, dans l'expression « toile vibrante », le mot « toile » évoque la peinture, « vibrante » vient convoquer une des œuvres les plus connues du chorégraphe, *Tensile involvement* (Implication élastique), créée en 1953 et aussi appelée à juste titre *Web* (Toile). Nous la décrirons plus loin. La notion de « bombardement par des particules » fait penser par contre au monde infiniment petit de la matière et à la recherche nucléaire. Rappelons que Nikolais avait comme de nombreux américains été marqué par Hiroshima et par le point de non-retour que représente l'année 1945 dans l'histoire de l'humanité. Mais l'image est ici utilisée de façon sereine, et convoque le pouvoir de transformation que Nikolais assigne au danseur, celui de « transcendance totale, pour se réduire aux dimensions du microcosme ou se grandir à celles du macrocosme⁶⁵⁹ ».

⁶⁵⁸ Alwin Nikolais, « The Eminent Experimental Choreographer discusses costume, movement and object in the 'total theater' environment », *op.cit.*, p.20. Dans une interview de 1980, Nikolais parle d'« écologie de la scène » : « Plutôt que de dominer, les danses s'intègrent à la grâce de tous les éléments qui entourent les danseurs et dont ils font partie eux aussi. Ainsi, ils prennent place dans une universalité de l'environnement et ne s'y compromettent pas, contredisant une habitude bien ancrée de notre époque, n'est-ce pas ? » (« Discovering Alwin Nikolais », interview par Elinor Rogosin, *op.cit.*, p.78).

⁶⁵⁹ Page de garde du volume II du tapuscrit *Le Geste unique* (1993), non conservée dans la publication de l'ouvrage *The Nikolais-Louis Dance Technique*.

On est ici dans une vision universelle de type jungien : ce changement d'échelle dans ses références sont le résultat de trois facteurs : d'une part l'intérêt que montrait Nikolais des les années 1930 pour la psychologie et la pensée phénoménologique, en particulier celle de Cassirer (formes symboliques, espace mythique...) répandue aux Etats-Unis par une de ses disciples, la philosophe Susanne Langer, qu'il avait rencontrée, et d'autre part son expérience personnelle comme G.I. ayant participé aux opérations militaires alliées en Europe pendant et après le débarquement de Normandie (1944-45)⁶⁶⁰. Il qualifiait celui-ci de « spectacle multimédia le plus dévastateur de tous les temps, où la beauté et la mort étaient inséparables⁶⁶¹ ».

Le troisième élément qui influença aussi Nikolais fut, dans le contexte de guerre froide est-ouest qui se mit en place peu d'années après la fin de la guerre, la conquête de l'espace. Celle-ci avait vu se confirmer un nouveau genre littéraire, la science-fiction, et aboutit en 1969 au débarquement de l'homme (un américain) sur la lune, incursion décisive dans le cosmos. Même si le chorégraphe n'aimait pas qu'on l'associe à cet engouement (rappelons que sa profession de foi de 1965 s'intitule *No man from Mars*, c'est-à-dire « Je ne suis pas un extra-terrestre »), il aimait à rappeler non sans fierté qu'au moment-même où Armstrong faisait là-haut ce « petit pas pour l'homme, mais un bond géant pour l'humanité », le Nikolais Dance Theatre et lui-même se trouvaient au Liban, en plein air sous les étoiles, pour une représentation dans les ruines de Baalbeck. La lune était pleine cette nuit-là, rajoutant dans l'environnement son disque lumineux aux rubans miroitants de *Tensile Involvement*⁶⁶².

⁶⁶⁰ Voir *supra* la note 440 sur le ETOUSA (European Theater of Operations US Army ou Théâtre Européen des opérations de l'Armée américaine).

⁶⁶¹ « Chronology », inédit, *op.cit.*, p.11. Pour plus de renseignements sur l'expérience militaire de Nikolais, voir aussi note 16 dans sa biographie en annexe.

⁶⁶² Nikolais a toute sa vie bien assumé cette dimension « extra-terrestre ». Le sous-titre de son interview de 1980 par Elinor Rogosin comporte une de ses phrases familières caractéristiques : « Doll, you forget, we are already in outer space » (Chéri(e), tu as oublié, mais on est déjà dans le cosmos).

Le théâtre abstrait de Nikolais, sa vision globale, sa recherche d'un danseur archétypal et « métaphorique » sont donc à ranger dans les années 1950 comme une conséquence d'un choc avec l'histoire dans un contexte unique, celui du traumatisme occasionné par la deuxième guerre mondiale. Il faudrait aussi prendre en considération un autre facteur essentiel : l'agacement grandissant de Nikolais devant les formes que revêtaient à cette époque la danse moderne américaine, avec son espace fortement symbolique et ritualisé (Humphrey), ses personnages (Limon), ses drames dansés (Graham), son réalisme (Weidman) et sa dimension freudienne caractéristiques. Dans son article de 1957, il en fait un rapide historique : naissance en rébellion contre les « définitions, concepts et généralisations statiques », suivi d'émerveillement et de liberté, puis transgression et plénitude, suivies d'une période d'introspection et de recherche sur le sens de l'attraction/répulsion de l'homme envers son semblable. Cette dernière phase coïncide d'après lui avec la recherche sur les pulsions en psychologie et en biologie. Mais il voit là une sorte d'impasse : « Les conceptions de la *modern dance* se rétrécirent. Les yeux de la coterie étaient éduqués à interpréter chaque forme et chaque mouvement en symboles phalliques, fœtaux et fertiles⁶⁶³ ».

Le corps désaffecté qui naîtra de ces expériences et de ces réflexions sera peut-être une réponse et une issue aux questions qui vont hanter l'après 1945, celles de la barbarie et de la « stratégie de l'épouvante⁶⁶⁴ », avec les longues années de guerre froide. Quand l'actualité aux Etats-Unis prend la forme menaçante du maccarthysme et de sa « chasse aux sorcières » anti-communiste, un corps « apaisé » est en train de voir le jour dans le domaine de la danse, : « neutre » chez Cunningham grâce à la pensée de John Cage et au recours à l'aléatoire hérité du dadaïsme, *released* (détendu) chez Erick Hawkins grâce aux travaux d'Irmgard Bartenieff et de Mabel Todd, « métaphorique » chez Nikolais, qui va tenter dans son travail de dépasser

⁶⁶³ Alwin Nikolais, « Dance : semantics », *op.cit.*

⁶⁶⁴ Sous-titre de l'ouvrage *La Bombe atomique* de Samy Cohen (1995).

les limites de l'art et les contradictions de l'histoire. L'espace « environnemental » qu'il va mettre au point avec sa dimension multimédia participe de cette réponse.

Nikolais utilise une autre image, empruntée au monde de l'acoustique :

« Je voyais l'espace comme une toile tridimensionnelle qui autorise et invite à un sens de la relation, même dans les termes les plus simples. Une fois qu'on a pris conscience de sa propre présence dans l'espace, on crée une caisse de résonance avant même qu'entre en jeu la dynamique de l'action⁶⁶⁵ ».

Tout se passe comme si le danseur était un instrument et que l'espace, comme celui dans lequel se déplacent les ondes sonores, va être amplificateur de son mouvement. Susan Buirge reprend elle aussi cette comparaison. Assistant en 1995 à un spectacle de danse à Taipei, elle s'interroge :

« Me demande encore quand l'espace scénique en viendra à être joué comme un instrument à cordes avec l'archet. Le corps glissant sur la caisse de résonance. L'espace produisant des harmoniques inhérentes à l'art de la danse. Tant d'importance accordée au corps comme instrument, mais c'est seulement une partie de l'instrument. L'espace en est l'autre partie, la caisse de résonance. Le mouvement résonne dans l'espace et l'espace résonne dans l'intelligence⁶⁶⁶ ».

TENSILE INVOLVEMENT

Dans cette courte pièce devenue au fil des décennies une oeuvre « signature » de Nikolais, l'espace est mis en vie à la fois par les danseurs et par le décor. Ce décor est simplement constitué de rubans élastiques blancs accrochés en coulisses (à des points invisibles du public, au sol et à cinq mètres de hauteur) et manipulés par la compagnie dans

⁶⁶⁵ Alwin Nikolais dans « Nik, a documentary », op.cit., p.25.

⁶⁶⁶ Susan Buirge, *En allant de l'ouest à l'est*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1996, p.177.

une scénographie qui évolue constamment. L'alternance de tension-détente des rubans et la précision de la chorégraphie créent une véritable géométrie miroitante que les lumières colorent et qui va s'organiser en plusieurs courts tableaux : diagonales, faisceaux, quadrilatères, couloirs, points nodaux... on a l'impression d'être dans un cristal⁶⁶⁷, dans un icosaèdre géant où sont mises en valeur les lignes de forces de l'espace qui sont comme tissées par les danseurs. « La qualité d'élasticité du temps, de l'espace, de la forme et du *motion* est le sujet de la pièce⁶⁶⁸ » affirme Gerald Otte.

Le danseur semble moteur du mouvement, mais grâce aux accroches des rubans qui sont hors scène, le réseau qui prend forme semble constituer un milieu ambiant autonome. Murray Louis souligne dans une interview comme cette pièce, grâce à son *design* inventif, rend attentif à l'espace ambiant : elle rend visible et illumine cet élément vital. Cette « implication » pose la question de la dépendance de l'homme et de son environnement. Ces rubans sont-ils là pour le libérer ou l'« emballer » ?

Au centre du dispositif de *Tensile Involvement*, se trouve la tension, ici déclinée comme une qualité abstraite, débarrassée de toute psychologie : elle émane à la fois des danseurs, qui affirment ici une présence « tonique » (entrées, sorties, solos, attentes, ancrages dans le sol...) et des rubans tendus de toutes parts. Cette tension disparaît lorsque les danseurs sortent de scène ou montrent plus de fluidité et quand les rubans se détendent, notamment dans l'image finale où la danseuse soliste, placée au centre de la scène, chute au sol vers le public tandis qu'une double courbe blanche claqué derrière elle en direction de chaque coulisse, clôturant d'une magistrale *Anspannung* (détente) la *Spannung* (tension) globale de la pièce. Cette tension est également palpable dans la qualité de vibration (*shimmering*) des danseurs : d'après Ruth Grauert, Nikolais souhaitait voir dans les pieds et le corps le même

⁶⁶⁷ Nikolais n'était pas versé dans le monde des cristaux autant que Laban, mais s'intéressait à l'ésotérisme. Il signa en 1989 une oeuvre pour le jeune public, *The Crystal and the Sphere* (commande du Kennedy Center sur le thème de l'imagination). Le cristal en question est un des éléments de la scénographie, une grande pyramide bleue à bout pointu.

⁶⁶⁸ Gerald Otte, interview avec l'auteur, 14 novembre 2002.

tremblement que celui perceptible dans les rubans : sa musique électronique, ludique et entraînante, recèle également cette qualité. On retrouve ce *shimmering* dans de nombreuses pièces du maître, notamment dans les pièces de groupe de *Suite from Sanctum* (1971) et dans le finale de *Mechanical Organ* (1980).

On est donc loin du principe de *contract – release* qui caractérise la technique de Martha Graham, très présente aux Etats-Unis à l'époque. Pas de « *dance drama* », pas de relecture des héros et des légendes de la mythologie grecque, pas d'exploration des « sombres prairies de l'âme » (titre d'une œuvre célèbre de 1947 de Graham, *Dark Meadow*, où le domaine visé est l'inconscient). Au contraire, l'enjeu pour Nikolais est en 1953 d'accéder à l'abstraction et si le mot « décentrement » n'est pas encore d'actualité, l'objectif, dit Claudia Gitelman, était pour lui de parvenir à un « relâchement de la tension ».

Mettant en perspective cette œuvre avec la danse moderne dans son ensemble, Daniel Dobbels observe :

« L'un des traits du génie de Nikolais est d'avoir décelé qu'une double aliénation menaçait le corps, celle d'une part de croire qu'il n'y avait de corps que « naturel », et d'autre part celle de penser que le corps n'était que l'objet de prothèses techniques. Dans *Tensile Involvement*, il joue admirablement des deux : les rubans sont des sources de libération du corps et non pas des rêts ou une toile d'araignée où le corps serait fait prisonnier par les fils. Le corps lui-même est ici d'une plasticité folle : il faut inventer un corps susceptible de supporter les contraintes de la technique quelle qu'elle soit et, d'une certaine manière, de s'en émanciper: lumière, son, ou, comme ici simple contrainte formelle⁶⁶⁹».

Cette analyse résume bien l'esprit de la pièce, les danseurs maîtrisant parfaitement cet accessoire qui semble tantôt appartenir à leurs corps et le prolonger, tantôt leur être extérieur. La technique se fait oublier, qu'elle soit du domaine de la manipulation ou de la danse

⁶⁶⁹ Daniel Dobbels, conférence *Le Prisme Nikolais* (Albi), *op.cit.*.

proprement dite, et c'est la vision créée qui frappe d'emblée, avec une invention se renouvelant en permanence. L'ensemble de ces fils colorés par les lumières agit comme un réseau vibrant et bienveillant, modifiant l'espace pour abriter de nombreuses courses, des rebonds, des balancements, des étirements. Les motifs rouges en forme d'arbre ornant la poitrine des interprètes, tous habillés d'un académique jaune vif, participent à ce rituel joyeux et libérateur⁶⁷⁰.

On retrouve la qualité plastique de l'espace dimensionnel dans un passage de la pièce qui, cinquante ans après, exerce encore sur le public son effet magique. Nikolais crée en particulier un moment de suspense grâce à une pause pendant laquelle les danseurs, échelonnés sur scène en triangle, se préparent à vue en passant le ruban autour de leurs deux gros orteils, puis de leurs pouces. Soudain, sur la reprise de la pulsation musicale, une image extraordinaire surgit, celle de leurs dix silhouettes ouvertes en X et inscrites dans un rectangle (créé par le ruban) et se balançant à l'unisson, donnant à l'ensemble une qualité d'oscillation. L'image ainsi suggérée peut évoquer des cartes à jouer géantes, ou plus simplement un jeu sur le plan frontal (surnommé par Laban le « plan de la porte ») et surtout une sorte d'« habitus », chacun vivant et dansant dans sa case. Celle-ci va être immédiatement déformée, les rectangles devenant carrés, les silhouettes rapetissant ou s'élargissant, jouant sur la flexion des coudes et des genoux et sur l'élasticité du cadre. Puis ces « portes » disparaissent comme par enchantement, deviennent un simple cordon tenu devant le corps qui se met à rebondir ; tout à coup, tout la compagnie bascule en arrière au sol et ce sont dix triangles de couleur bleue-verte qui apparaissent, oscillant de droite à gauche. Laissant place à un espace plus ouvert, les rubans transforment encore l'espace et cernent enfin des couloirs longitudinaux dans lesquels vont circuler les danseurs (dans une course sans fin qui rappelle « Fence » dans *Imago*), avant l'image finale de double détente, évoquée plus haut.

⁶⁷⁰ Voir image hors-texte n° IX (photo du bas) et toute la pièce sur le DVD (annexe 15), page 6.

A la création, la pièce était un quatuor et s'intitulait *Web* (toile)⁶⁷¹. L'interview télévisée *Invention in dance* de 1959 en montre un extrait : le quatuor, souvent au ralenti, se sert de fils et non de rubans, la musique est plus pesante, voire angoissante. La photo d'époque montre qu'avec des coiffes en forme de tiaras (abandonnées par la suite) et des costumes unisexes moulants et bicolores, Nikolais recherchait déjà ce danseur « archétypal » capable de l'acte de transcendance, pouvant être « l'essence d'un personnage, un son, une couleur, une émotion, la qualité d'un espace ou d'un temps donnés, une chose de la nature ou une invention de l'esprit⁶⁷² », mais l'évolution de la pièce (nouveaux costumes dans les années 1970, nouvelle musique, pièce destinée à toute la compagnie) semble refléter parfaitement ce qu'en dit Daniel Dobbels plus haut. La critique de l'époque (John Martin en particulier), peu préparée à une vision aussi neuve, n'y lut que danseurs « dépersonnalisés », pris dans « réseau de rubans blancs enchevêtrés ». En France, la chorégraphe néo-classique Janine Charrat réalisa en 1957 une pièce intitulée *Les Liens*, où étaient également utilisées des lanières élastiques tendues sur scène. Mais celles-ci symbolisaient la tension psychologique des personnages, les tourments de l'âme, voire la folie⁶⁷³.

Nikolais explorera une nouvelle fois le lien entre élasticité et espace dimensionnel entourant le danseur en 1964, dans un quintette pour hommes de *Sanctum*, où chacun est perché sur une étroite plate-forme suspendue en l'air à diverses hauteurs⁶⁷⁴. Les montants de ces parallélépipèdes verticaux qui pourraient évoquer des cages sont élastiques : il suffit d'une simple pression des mains ou des pieds pour en déformer le volume, qui se transforme instantanément par exemple en octaèdre. A peine cette image et ses variantes ont-elles capté le spectateur que déjà les plates-formes se mettent à osciller, devenant avec l'élan des

⁶⁷¹ *Ibid* (photo du haut).

⁶⁷² Page de garde du volume II du tapuscrit *Le Geste unique* (1993), *op.cit.*

⁶⁷³ Il est donc plus qu'étonnant de lire dans le *Dictionnaire de la danse* (1999) un rapprochement entre les deux pièces, avec une erreur chronologique : *Les liens* sont postérieurs de quatre ans à *Tensile Involvement* et non l'inverse, il n'y a donc pas eu influence. Cette erreur a été corrigée dans l'édition 2008. La relation à l'accessoire relève ici de deux démarches bien distinctes (les titres sont à cet égard éloquentes), conduites par des artistes qui ne pouvaient pas s'être rencontrés à l'époque, le travail de Nikolais étant inconnu en France.

⁶⁷⁴ Voir image hors-texte n° X.

parallélogrammes dynamiques. Ceux-ci vont et viennent de plus en plus fort, comme d'abstraites balançoires et cette image répétitive d'un *design* changeant laisse une impression d'espace dilaté, incroyablement plastique, comme si la poésie et l'audace avaient rejoint l'icosaèdre de Laban et donné aux cristaux l'humour qui leur manquait. Nikolais ne conserva hélas pas cette section (*Sanctum* est une œuvre en trois actes occupant toute une soirée) et c'est seulement sur un film d'époque en noir et blanc, sonorisé avec la musique originale et transféré sur vidéo, que l'on peut la découvrir.

On retrouve un prisme géant dans *Kyldex I*, spectacle « total » à l'Opéra de Hambourg en 1973 qui associait Nikolais au plasticien Nicolas Schöffer (dont le « spatio-lumino-chronodynamisme » présente de nombreux points communs avec l'œuvre du chorégraphe) et au compositeur Pierre Henry, les trois artistes ayant été réunis sur l'invitation de Rolf Liebermann⁶⁷⁵.

Signalons enfin que *Tensile Involvement* est une des rares pièces qui ont depuis peu fait entrer le répertoire de Nikolais au sein d'institutions comme le Junior Ballet du Conservatoire de Paris (C.N.S.M.D.) de Paris ou encore le Joffrey Ballet de Chicago. On peut voir cette compagnie danser cette œuvre dans les toutes premières minutes du film *Company* de Robert Altman (2003), où l'on peut aussi en savourer plus loin une parodie lorsque l'un des danseurs, à l'occasion d'une fête regroupant tous ses collègues, singe *Tensile Involvement*

⁶⁷⁵ Jean-Yves Bosseur décrit ainsi cette « expérience cybernético-luminodynamique : « Le spectacle était constitué de quinze séquences, simultanées ou successives, qui mettaient en mouvement selon des vitesses variées, des sculptures en métal pourvues de miroirs tournants et incorporaient interventions électroacoustiques, vocales, projections de films et de diapositives, 'actions' dansées. Schöffer avait fait en sorte que le public puisse influencer sur le déroulement du spectacle, en disposant de cinq signes pour arrêter, répéter, accélérer ou retarder le cours des événements. A cette intention, cinq « comptables » enregistraient l'opinion du public à l'aide d'un ordinateur pour retransmettre les décisions prises par la majorité » (*Le Sonore et le Visuel*, Dis Voir, 1992, p.134). Dans ses souvenirs, Nikolais raconte avec beaucoup d'humour qu'il rencontra de grandes difficultés à convaincre les danseurs permanents du ballet de la ville de participer à ce projet atypique, les étoiles réclamant en outre une augmentation de salaire, car ils devaient improviser, ce qui n'était pas dans leurs habitudes et les « fatiguaient plus ». Devant ce blocage syndical et pris par le temps, le chorégraphe n'hésita pas à aller recruter des strip-teaseuses dans le quartier chaud de la ville, beaucoup plus à l'aise et motivées ! On imagine la réaction des danseurs et des abonnés... Carolyn Carlson, qui avait quitté Nikolais quelques années plus tôt, revint participer à cette expérience qu'hélas on ne vit pas en France. C'est à cette occasion qu'elle rencontra Liebermann, qui la fit entrer l'année suivante à l'Opéra de Paris où il était devenu administrateur général. Schöffer avait déjà collaboré avec Nikolais en 1969 (pour l'opéra *Help, help, the Globolinks !*) et aussi avec Maurice Béjart dans les années 1950.

en remplaçant les élastiques par du scotch blanc adhésif et en se retrouvant « empaqueté » au sens propre !

LA REALITE TANGIBLE

Murray Louis, dans son commentaire qui accompagne son film *Dance as an art form*, introduit l'espace de façon analogue à Susan Buirge citée plus haut : « Bien que l'espace qui nous entoure paraisse invisible, il offre en fait une réalité bien tangible, parcourue d'ondes lumineuses et sonores, vecteur d'humidité et d'autres énergies⁶⁷⁶ ». Ce lien entre espace et énergie⁶⁷⁷ va nous faire aborder un outil important pour le danseur : la présence et l'aura. Nous verrons que l'un des moyens de renforcer cette présence est la projection de l'énergie.

Dans la citation de Louis ci-dessus, l'expression « réalité bien tangible » peut surprendre : Nikolais va en effet poursuivre sa définition en traitant l'espace comme une matière :

« Tout comme un nageur peut imaginer qu'il creuse un passage dans l'eau, le danseur pense creuser l'espace. Grâce à son imagination, il fait de la matière invisible qu'est l'espace une matière tangible à laquelle il peut donner forme, modelé et texture. C'est à partir de ce matériau instable qu'on décidera comment créer et manipuler des formes spatiales, et comment découper des limites. En se déplaçant au sein de cette matière,

⁶⁷⁶ Murray Louis, commentaire du film *Dance as an art form*, *op.cit* , troisième partie « L'Espace ».

⁶⁷⁷ Daniel Belgrad, dans son ouvrage *The Culture of spontaneity – Improvisation and the arts in postwar America* (*op.cit.*), convoque dans son analyse de cette époque le champ d'énergie (*energy field*) einsteinien et le relie à des philosophies de l'après-guerre autres que l'existentialisme : philosophie du processus d'Alfred Whitehead, thérapie gestalt de Paul Goodman et Fritz Perls et bouddhisme zen. Ce sont des « théories du champ », car elles affirment l'existence d'un champ d'énergie continu préalable à toute expérience individuelle. Cette notion de champ d'énergie avait déjà été utilisée par Nikolais pour tenter de décrire l'état de corps lorsqu'il crée une forme sculpturale (*shape*), il semble ici s'élargir à l'espace. Nous analyserons la Forme dans le chapitre suivant, Nikolais en ayant fait un des ses quatre grands principes. L'utilisation par le chorégraphe de couleurs vives et franches pour ses costumes et ses lumières permet aussi un parallèle avec la notion de *colorfield* vue dans notre introduction.

nos directions se préciseront et avec elle, les formes apparaîtront et disparaîtront à notre gré⁶⁷⁸ ».

Des verbes d'action, utilisés en cours, confirment ce parti-pris : trancher l'espace, le trouer, le cerner avec deux parties du corps, l'agrandir ou le rapetisser (entre ses bras par exemple), le comprimer, le dilater... étaient des demandes fréquentes de Nikolais ou de ses professeurs. Ces propositions réclamaient une texture particulière du corps permettant sa transformation, un regard (*focus*) adapté et une capacité de se « décentrer » dans cet espace. Les marches ou les courses étaient souvent initiées comme des intentions de « fendre l'espace », le premier pas étant une chute miniature dont la qualité doit être conservée pour indiquer l'engagement du danseur dans cette « matière-espace ». Cette disponibilité se travaillait dans toutes les dimensions (avant, arrière, latérale, diagonale) et dans toutes les orientations (en avant, à reculons, de côté, par les diagonales du corps)...

PRESENCE, PROJECTION ET AURA

Quand on demande à Carolyn Carlson si c'est l'espace et ses dimensions qui caractérisent ses premières découvertes chez Nikolais, elle répond :

« Quand vous vous teniez debout avec les bras ouverts à la seconde, vous aviez cette immense impression de créer l'espace. Quelle joie ce fut pour moi ! Mais le premier aspect de l'espace qui s'imposa fut la verticale. Se tenir debout à partir de l'intérieur. On n'est pas simplement debout, on a cette incroyable affirmation de la verticale qui court le long de la colonne, le long du corps⁶⁷⁹ ».

Un court chapitre du *Geste Unique* s'intitule *Energie psychique ascendante*. Et pour Carlson, Nikolais était pleinement « ascendant ». Cette importance donnée à la hauteur se retrouve dans un autre chapitre du même ouvrage, intitulé « Le concept dimensionnel ». Carlson

⁶⁷⁸ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, op.cit., p.68 (chapitre XII : Formes, espace et dimensions).

⁶⁷⁹ Carolyn Carlson, entretien avec l'auteur, 9 octobre 2002.

raconte également une expérience qui renforce une qualité intrinsèque au danseur chez Nikolais : la projection :

« A New York en 1967, j'avais vu Julian Beck et le Living Theatre, avec ses comédiens qui entraient dans le public et vous agressaient : « Votre passeport ! Allez-vous faire f... ! ». Je dis à Nik le lendemain : « C'est génial, on atteint vraiment les gens en procédant de cette façon ». Nik acquiesça, mais pendant trois semaines, on travailla sur l'espace : comment atteindre le public assis au dernier rang ? Par la projection. Nik nous dit : « Oubliez le Living Theatre. Faites la même chose que ces comédiens, mais sur scène ». Et grâce à lui, j'ai appris cette incroyable puissance de l'esprit. Pendant une semaine, on apprend à lancer le mental, puis les bras, puis les jambes...⁶⁸⁰ ».

Si l'idée de « lancer le mental » se retrouve dans l'intentionnalité rencontrée couramment en pédagogie de la danse aujourd'hui, on peut regarder de plus près et voir que cette technique de projection fait passer l'énergie par le haut du sternum. Le danseur Michael Ballard en parle comme d'un « secret », signalant que sur scène les danseurs issus de cet enseignement « ne présentent pas une forme humaine rigide, mais se tiennent debout avec un flux d'énergie qui monte et sort par le sternum⁶⁸¹ ». Cette affirmation de la présence en scène se travaille en cours : l'énergie trouve son origine dans le plexus solaire, monte dans la poitrine et émane le plus souvent du sommet du sternum. Même chose lorsqu'on avance : le sternum vous tire en avant. Lorsqu'on recule, on abandonne un peu de l'avancée par le sternum pour aller chercher dans le bas du dos, où se trouve le centre de gravité. Lorsqu'il parle de l'aura qui entoure le corps, explicitée ci-dessous, Nikolais évoque la « conscience qu'a le danseur de l'espace situé au-dessus de lui⁶⁸² ». La projection vers cet espace « doit

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ Kitty Cunningham (avec M. Ballard), *Conversations with a dancer*, op.cit., p.76.

⁶⁸² Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, op.cit., chapitre VIII « Le concept dimensionnel », p.49.

s'opérer à travers une certaine partie du corps, capable de soutenir convenablement le squelette : le sternum⁶⁸³ ».

Nikolais insistait sur cette présence en scène que sent le spectateur, parlant aussi de charisme⁶⁸⁴. Le danseur doit mettre en jeu la vitalité de sa personnalité qui va imprégner chacun de ses gestes. Il précise en détail en quoi consiste cette présence, en prenant l'exemple de la verticale :

« Pour demeurer debout à la verticale et affirmer sa dimension dans le sens de la hauteur, le danseur doit fournir une énergie dirigée vers le haut pour s'opposer à la gravité. Il doit se projeter au-delà de la gravité en imaginant cette force ascensionnelle. Pour atteindre cette hauteur, il dispose d'un mécanisme intrinsèque : son sens inné du bien-être, son esprit, sa vitalité. Il ne s'agit pas là d'un pouvoir mystique, mais plutôt d'un état de fait qui l'aide à atteindre sa dimension en hauteur. Y parvenir demande un effort bien plus important que ne l'exigerait une posture rigide et militaire⁶⁸⁵ ».

On voit donc que l'imagination du danseur est sollicitée, et l'efficacité de l'exercice tient beaucoup à cette implication de l'esprit. Plus loin, Nikolais va parler de « plénitude dimensionnelle, de « globalité », soulignant que cette projection s'étend dans toutes les directions. Murray Louis souligne le lien de cette projection avec l'énergie, permettant au danseur de « réorienter l'espace environnant comme il le désire⁶⁸⁶ ». C'est ici que va intervenir une notion subtile, difficile à verbaliser, mais très concrète lorsqu'elle a été « vécue » par la danse : l'aura. On se souvient que Walter Benjamin place au centre de sa réflexion sur l'œuvre d'art cette notion, qu'il définit comme une « singulière trame de temps

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ On ne croise pas souvent ce terme dans ses écrits. L'auteur l'entendit cependant de la bouche de Nikolais au stage d'été de Villeneuve-lès-Avignon en 1978.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Murray Louis, commentaire du film *Dance as an art form*, *op.cit.*, troisième partie, « La Forme ».

et d'espace : apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il⁶⁸⁷ ». Les deux exemples qu'il fournit, le profil d'un horizon de montagne et la ligne d'une branche projetant son ombre, montrent qu'en termes de perception, l'aura est un phénomène qu'on reçoit *du dehors*. Nikolais semble plutôt partisan d'une action dirigée en sens inverse. Voici comment il parle de l' « aura » qui entoure le corps :

« Il faut explorer plus avant la dynamique de l'espace ou de l'environnement liée à la présence de l'interprète. On peut la concevoir comme une « aura » psychique, parce qu'il s'agit d'un volume spatial qui subit l'influence de l'esprit de la personne qui s'y trouve placée. Si on photographiait uniquement l'espace, sans la figure elle-même, le cliché serait vide. Pourtant l'interprète, lorsqu'on le voit dans l'espace, projette de toute évidence cette « aura » psychique dans l'espace. Jusqu'à maintenant on n'a pas pu déterminer s'il était possible de mesurer scientifiquement l'énergie que dégage un individu⁶⁸⁸ ».

S'agit-il seulement d'une projection de l'intérieur vers l'extérieur ? Cette aura ne serait-elle qu'un autre nom pour la kinésphère de Laban et à la choreutique qui la dynamise ? Pas seulement, car on a vu plus haut l'importance que Nikolais porte à l'environnement. C'est donc à un dialogue entre espace extérieur et intériorité que va se livrer le danseur, et il n'est pas interdit d'imaginer que, dans cette réceptivité à l'environnement, l'aura au sens de Benjamin ait sa place, même si Nikolais ne s'en réclame pas :

« Cette illusion d' « aura » vient en effet de la conscience de son volume et de son extension. En tout cas, quelque soit le contenu du mécanisme, il vaut mieux le décrire comme une projection, même s'il s'agit en fait d'une réceptivité aux reflets de

⁶⁸⁷ Walter Benjamin, « L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », 1936, dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.144.

⁶⁸⁸ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre VIII « Le concept dimensionnel », p.51.

l'environnement. La raison en est que l'esprit qui exerce ce contrôle spatial est beaucoup plus stimulé par la pensée de projection que par celle de réceptivité.

On peut donc concevoir une « aura » active en termes de perception et/ou de projection, qui entourerait le corps et irait aussi loin dans l'espace que nos sens le permettent⁶⁸⁹ ».

On cerne ici une des clés de la démarche de Nikolais : positionner le danseur comme une interface entre perception intérieure et réception du monde extérieur. Les nombreux costumes et éléments scénographiques colorés et singuliers de ses œuvres en sont un reflet : par exemple la sensation du glissement, dans le trio des robes à cerceaux de *Vaudeville of the elements*, est matérialisée par cette forme conique du costume⁶⁹⁰, donnant une forme à une sensation interne, tandis que les miroirs géants de *Triad* constituent un écrin qui influence les totems vivants et changeants des interprètes qui dansent à l'intérieur, tout comme la grand toile impose sa présence aux danseurs pendant toute la pièce dans *Tent*⁶⁹¹. Le jeu entre ces deux polarités est constant, l'appareil sensoriel et le psychisme agissant comme filtres. C'est un comportement vital, ici amplifié, donné à voir et sans cesse varié. La compétence « réceptive » du danseur, que Nikolais juge donc concurrencée par la capacité à se projeter, est travaillée en cours (surtout en improvisation) et devient une qualité d'« écoute⁶⁹² » spécifique à cet enseignement.

Nikolais créait des visions où le danseur « métaphorique » se situait « entre mythe et réalité⁶⁹³ », dans un espace qui se rapproche de l'espace mythique de Cassirer. Cette double

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Voir image hors-texte n° XI.

⁶⁹¹ Voir image hors-texte n° II et DVD (annexe 15), page 1..

⁶⁹² Par « écoute », terme souvent rencontré en France dans les milieux de la danse improvisée depuis trente ans, on réduit par commodité de langage à un seul sens cette perception de l'environnement, alors que tous sont convoqués. On peut danser en silence et « être à l'écoute », ou rester à l'écoute des autres danseurs même si des sons que produisent diverses sources sont à l'œuvre (musiciens, machines, texte parlé, etc).

⁶⁹³ D'après Cassirer, l'espace mythique occupe une position intermédiaire entre l'espace sensible de la perception et l'espace de la connaissance pure, l'espace de l'intuition géométrique. Nous pensons que Nikolais s'est employé à donner vie à cette notion, en donnant à ses visions des manifestations tantôt belles, tantôt effrayantes, et il incarne peut-être « celui qui parle avec mille voix » évoqué par Bloch (voir *infra* p.258). Il nous émeut et nous élève en effet, si nous nous laissons séduire et emporter « de notre destin personnel au rang de

circulation de l'aura est peut-être à imaginer comme liée à une mémoire élargie. Elle dépasse la définition de Benjamin et se relie à une vision du corps du dix-neuvième siècle, celle entre autres du spiritisme d'Allan Kardec, avec le phénomène de corps luminescents. On a pu photographier ceux-ci et leurs radiations, montrant que l'intensité lumineuse augmentait avec la force des émotions ressenties.

Parlant de la créativité, le chorégraphe pense qu'elle permet d'accéder à cet « incroyable entrepôt qui se manifeste lorsqu'on explore le temps, l'espace et toutes ces choses mystiques⁶⁹⁴ », mais à plus encore. En effet, selon lui :

« Chacun est une encyclopédie vivante du genre humain, car le genre humain se manifeste à travers la généalogie propre à chaque individu. Tout ce qui est communiqué (...) provient de cette source⁶⁹⁵ ».

On se trouve ici dans une dimension extratemporelle, cosmique (qui n'est pas sans évoquer celle du butô) où énergie, lumière, mouvement et univers se répondent. Ce registre rappelle la théosophie du début du vingtième siècle, courant mystique qui souhaitant devenir scientifique et dont Laban fut proche⁶⁹⁶.

ETATS D'ESPACE, LIGNES, VOLUMES

On peut évoquer ici la pensée de Gaston Bachelard, contemporaine de Nikolais. Dans sa *Poétique de l'espace*, écrite en 1957, Bachelard développe le concept d' « immensité

destin de l'humanité ». Mais cet espace qu'il met en vie est à relier, nous le verrons, avec Einstein, au temps et à ses mystères. Car comme le souligne Cassirer, le mythe authentique implique une perspective beaucoup moins spatiale que temporelle : « Le mythe authentique ne commence pas seulement lorsque l'intuition de l'univers et de ses différentes forces et des ses différents éléments se transforme en images bien définies, en figures divines et démoniaques : il n'apparaît vraiment qu'au moment où l'on attribue à ces figures une naissance, un devenir, une vie dans le temps » (Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome II (1924) « La pensée mythique », trad. J. Lacoste, Minuit, 1972, p.132).

⁶⁹⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, vol. III, « Teaching », *op.cit.*, p.14.

⁶⁹⁵ Alwin Nikolais, « Teaching », *op.cit.* p.2 et traduction dans « Nikolais et la composition », *op.cit.*, p.67.

⁶⁹⁶ Voir notre annexe « Laban mystique ».

intime » qui, même s'il le relie à la rêverie et à la contemplation en s'appuyant sur des exemples trouvés chez Baudelaire et Wagner, semble faire écho à Nikolais :

« Il semble alors que c'est par leur « immensité » que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent⁶⁹⁷ ».

Le travail sur l'espace intérieur est présent chez Nikolais. C'est surtout Murray Louis qui l'a développé, en y englobant les notions d' « état d'espace interne », de texture et de densité⁶⁹⁸. Dans son film *Dance as an art form*, il prend l'image d'une bobine génératrice centrale à l'intérieur du corps créant de l'énergie. Il faut imaginer un flux de particules circulant dans le corps :

« En accroissant le nombre de ces particules, le danseur peut faire varier sa densité d'un état de légèreté à un état de dureté, comme dans l'étude que voici, qui illustre la lourdeur et la densité compacte. Capable de diriger l'espace à l'intérieur de lui-même, le danseur cherche ensuite à se projeter dans l'espace qui l'entoure⁶⁹⁹ ».

On retrouve une image similaire chez Susan Buirge, pour qui Nikolais définit la danse comme « l'art du changement moléculaire de la totalité du corps dans une unité de pensée⁷⁰⁰ ». Buirge relie l'espace intérieur aux relations que le danseur établit avec ses

⁶⁹⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1957, p.184.

⁶⁹⁸ « Murray s'engagea dans l'espace intérieur avec l'idée du corps comme étant creux, avec simplement quelques molécules flottant à l'intérieur, et vous pouvez envoyer toutes ces molécules dans une partie du corps et la rendre bien plus dense que le reste. Vous pouvez faire circuler l'énergie du bout de votre orteil droit le long du côté droit de votre corps, le long du bras droit et traverser de l'autre côté, ou faire à votre guise. Vous pouvez augmenter le nombre de molécules et bouger avec densité et poids, comme si vous pesiez beaucoup, et vous pouvez bouger légèrement avec seulement une seule molécule qui rebondit en vous. Tous ces aspects sont d'ordre spatial. Le danseur montre au public l'espace qui l'entoure et l'espace en lui par la vertu de sa seule concentration et de sa croyance dans cet espace » (Michael Ballard, *Conversations with a dancer*, op.cit., p.42).

⁶⁹⁹ Murray Louis, commentaire du film *Dance as an art form*, op.cit., troisième partie, « L'Espace ».

⁷⁰⁰ Susan Buirge, « Allers retours », *Cahiers du Renard* n°14, dossier « L'Art d'hériter », juin 1993, p.73.

diverses articulations, celles-ci étant pour Murray Louis la clé de la flexibilité du corps. C'est grâce à elles que le corps va pouvoir s'allonger dans les trois dimensions et leur action de charnière permet aussi toute une gamme de mouvements délicats. De façon plus générale, débordant la notion d'espace, il souligne l'importance de ce travail interne :

« En tant qu'artiste, le danseur doit être prêt à s'effacer, à explorer, à sonder sa profondeur, puis à se reconstruire. L'énergie psychique et la force physique nécessaires pour cette entreprise demandent un don de soi que l'on conservera toute sa vie⁷⁰¹ ».

On est là face à un projet qui dépasse la simple formation du danseur. Cette idée d'un artiste architecte de sa propre destinée, sachant s'effacer pour se mettre au service de son art, se retrouve dans d'autres textes et dans d'autres domaines de l'entreprise humaine. Mais l'intérêt ici est de sortir de l'idée d'un artiste pris comme simple interprète : il est vu au contraire comme responsable de sa propre recherche (même si l'on ne sait pas si Nikolais parle ici d'un danseur chorégraphe ou d'un danseur au service d'un chorégraphe) et comme un être qui restera marqué par ses choix. On pourrait parler d'un danseur « engagé » si ce terme ne véhiculait en français une couleur perçue immédiatement comme politique, caractéristique d'un certain militantisme. Ce « don de soi » est devenu depuis un pré-requis dans le milieu de la danse contemporaine occidentale, le travail du chorégraphe étant fréquemment enrichi par l'apport créatif de ses interprètes⁷⁰².

Un autre point commun relie Nikolais à Bachelard : leur intérêt pour des espaces domestiques poétisés. Toujours dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard analyse la maison

⁷⁰¹ Murray Louis, *ibid.*

⁷⁰² On sait que la notion de « signature » d'une œuvre, par un(e) chorégraphe souvent désigné(e) comme « auteur », a été contestée par un certain nombre d'interprètes français travaillant dans divers C.C.N. ou compagnies contemporaines dans les années 1990. Les signataires du 20 août 1997 (A. Buffard, B. Charmatz, H. Fattoumi, E. Huynh, E. Lamoureux, I. Launay, C. Rizzo, R. Ouramdane, L. Touzé...) s'écriaient à l'époque : « Nous sommes tous des chorégraphes ! ».

qui, « plus encore que le paysage est un « état d'âme »⁷⁰³», avec ses tiroirs, ses coffres, ses armoires. Si la danse contemporaine parle aujourd'hui beaucoup d'« états de corps », Nikolais avait créé lui un autre outil bien moins connu, l'« état d'espace », dont nous parlerons plus loin. Persévérant dans son étude de l'imagination poétique, Bachelard explore aussi l'intimité d'espaces comme les nids et les coins. Nikolais, dans *Village of Whispers* (Village des Murmures) en 1955, avait justement fait danser à Murray Louis un solo intitulé *Dark Corner* (Coin noir). Parlant de cette pièce inaugurale, Nikolais affirme :

« Pour créer une vision nouvelle, j'imaginai un village mythique où les danseurs ne représenteraient pas les habitants, mais les caractéristiques intéressantes du village. Au lieu d'incarner des personnages, il s'agissait pour eux de créer par le mouvement des représentations métaphoriques des particularités qui caractérisaient ce village. Ce village provenait des impressions que j'avais eues de mon village natal, lorsque j'étais enfant. (...) Je me souviens du critique du *New York Times* qui expliquait à sa femme : « Non, ma chère, Murray n'est pas dans un coin noir, il *est* le coin noir »⁷⁰⁴ ».

Pour se faire une meilleure idée de ce travail, donnons la liste des différents épisodes de *Village of Whispers* (dont il n'existe hélas pas de vidéo) :

Château (solo) - Monarque (solo) - Cour (quintette) - Nuit (trio) - Horloge (solo) - Coin noir (solo) - Poursuite (solo) - Mauvais œil (solo) - Joueur de flûte (solo) - Jumeaux (duo) - Sorcière (solo) - Toile (quatuor) - Lorelei (solo) - Créature (*Creech*, solo) - Clairière (quatuor) - Styx (solo) - Tournoi (pour douze danseurs).

Le programme de l'époque précise que l'ensemble est un collage de danses sans aucun lien narratif. Les épisodes « Château », « Cour », « Nuit », « Clairière » et « Tournoi » semblent caractériser, comme « Coin noir », un travail sur l'espace.

Nikolais revient encore sur la composition de cette création :

⁷⁰³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.77.

⁷⁰⁴ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168. Le critique cité était John Martin.

« On s’efforçait d’imposer l’ensemble à travers la structure plutôt qu’en opérant à travers des personnages ou des situations. Ce que nous avons conçu était plus proche de la musique que du théâtre. Je me rendais bien compte du fait qu’il s’agissait d’un processus bien connu des comédiens dans leur travail. Mais au théâtre, on recourait à ce moyen pour créer des personnages, tandis que pour ma part, je m’efforçais de rendre visible l’abstraction et la chorégraphie abstraite⁷⁰⁵ ».

Plus tard, Nikolais inclut à son cours de composition des sujets avoisinants, tels le grenier ou la maison hantée : ces études semblent faire écho à Bachelard⁷⁰⁶ puisque Nikolais les appelait des « états d’espace ». L’idée est en effet de tenter de transmettre par le mouvement une atmosphère très spécifique, celle du carnaval par exemple. C’est l’*essence* de ce lieu, de ce moment qu’il convient de recréer, en se gardant bien de recourir à une imitation ou à des accessoires trop évidents : « Vous n’êtes ni une personne ni un objet du carnaval, ni en train de vous promener dans le carnaval, mais devez nous en donner l’esprit⁷⁰⁷ ».

Toutes les compétences accumulées par le danseur en termes de forme, d’espace, de temps et de *motion* sont convoquées, ainsi que sa capacité à traiter des qualités d’abstraction et un sujet⁷⁰⁸. Est-il utile de dire que ce périlleux travail exige la plus grande attention de la part du danseur ?

Celui-ci doit aussi maîtriser les dimensions. Dans leur série vidéo *Teaching Dance Improvisation*, Joan Woodbury et Shirley Ririe se concentrent sur deux aspects de ce domaine si vaste : les lignes et les volumes. Dessiner une ligne imaginaire dans l’espace est en effet un

⁷⁰⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre IX : « Le décentrement », p.58.

⁷⁰⁶ Dans son enseignement actuel, Carolyn Carlson poursuit l’utilisation de ces thèmes pédagogiques. Signalons qu’elle découvre Bachelard en arrivant en France aux côtés de John Davis son éclairagiste (et ancien régisseur de Nikolais) : la *Poétique de l’espace* devint son livre de chevet pour son travail à la rotonde de l’Opéra Garnier et ses premières créations avec le G.R.T.O.P. dans les années 1970.

⁷⁰⁷ Notes de l’auteur, stage d’été de Villeneuve-lès-Avignon, 1978.

⁷⁰⁸ Voir la liste de ces sujets dans notre annexe « Cours au C.N.D.C. d’Angers : stage de première année ».

travail (et un jeu) que tout danseur passé par cet enseignement a vécu. Il s'agit de tenter de montrer ce dessin, aussi clairement que si l'on traçait des lignes dans l'obscurité avec une lampe de poche en main. Mais la ligne peut être créée par d'autres parties du corps que la main : coude, bout du pied, genou, épaule, arrière de la hanche, tête, bout du nez, etc, « chacune devant presser dans l'espace de quelques centimètres comme pour graver la ligne⁷⁰⁹ ». Les combinaisons sont variées : ligne droite, courbe, dessin en zigzag, ample ou étriqué, ligne interrompue et reprise par une autre partie du corps, partagée entre deux ou plusieurs danseurs, passant par l'extérieur ou l'intérieur du corps, dans l'espace proche du corps (appelé par Nikolais « périphérique ») ou projetée au lointain, etc.

Ce travail exige avant toute chose une capacité au décentrement, notion que nous détaillerons dans notre quatrième partie : on ne doit pas voir le corps, mais la nature de l'espace, ici une ligne : « Ne prenez pas une attitude dramatique, il suffit de montrer⁷¹⁰ » nous rappellent Woodbury et Ririe. La notion de convergence ou grain⁷¹¹ (*graining*) est essentielle, comme si le centre d'attention (physique et psychique) voyageait et pouvait se concentrer dans le coude, le pied, la main etc. Les auteurs insistent sur la sensation (*sensing*) et sur la visualisation précise des lignes. La participation du regard est aussi requise et le

⁷⁰⁹ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, *op.cit.*, p.163.

⁷¹⁰ Joan Woodbury et Shirley Ririe, *Teaching Dance Improvisation – Education workbook* (manuel), vol. I, « Teaching beginning dance », *op.cit.*, p.38.

⁷¹¹ Grain : processus par lequel le danseur choisit un point ou une zone de son corps (par exemple le poignet) qui devient un centre vers lequel le reste du corps va se focaliser. Le chapitre XIII du *Geste unique* est consacré à cette notion : « Le corps entier se profile pour mettre en évidence le poignet et l'intérêt ponctuel qu'il suscite ». Ce travail directionnel ne consiste pas seulement à isoler le poignet. Il demande un apprentissage technique pour « faire communiquer entièrement l'articulation en jeu non seulement avec soi-même, mais avec le spectateur par voie métacinétique ». La mise en valeur correcte de la convergence demande une maîtrise du décentrement, un *focus* sensible et mobile, une transformation de la texture moléculaire et un sens de l'immédiateté. La combinaison rapide de ces points d'intérêt débouche sur un *motion* imprévisible, mais lisible et profondément original : « Il s'agit de conférer une qualité de direction et de contrôle (...). La force peut être projetée dans l'espace autant que dans le corps, de la manière que l'on veut » (*Le Geste unique*, chapitre X « Le Grain »). Nikolais donne donc un sens nouveau au mot anglais *grain*, difficile à traduire. Lorsque le corps prend une forme sculpturale, le *grain* est rayonnant et s'apparente à l'aura.

positionnement de la tête doit être juste : « Si la tête est trop devant, elle paraîtra agressive, dit Louis avec humour. Si elle traîne derrière, elle sera faible⁷¹² ».

Pour créer un volume, il s'agit de produire une forme spatiale tridimensionnelle à laquelle on met des limites (*boundaries*). Là encore, un travail d'illusion est à l'œuvre, avec une notion qui rappelle notre définition en tête de chapitre, celle de donner vie à l'espace. Le danseur y parvient en se « décentrant » (*decentralizing*) et en utilisant les parties du corps qui vont cerner cet espace : entre les deux mains, entre les bras, entre un bras et le torse, entre les jambes, entre le corps et le sol, etc. Comme pour le dessin, il va à nouveau faire jouer la convergence, mais cette fois-ci dirigée vers l'extérieur du corps. Le corps devient secondaire, « invisible », vont même jusqu'à dire les auteurs, qui insistent sur la concentration nécessaire pour mettre en évidence l'espace. Nikolais précise en quoi ce « grain » est important :

« On peut danser avec tant d'insistance et de force de concentration que ces formes spatiales demeurent vivantes et visibles même une fois l'action terminée (...). Dans un tel travail, on met pleinement en jeu la puissance du grain, ainsi que la sensation tactile qui nous relie à une forme. Par exemple, la sensation ne sera pas la même si un bras s'allonge vers l'avant pour une projection linéaire avant ou si, dans la même position, le bras sert de limite entre l'espace inférieur et l'espace supérieur. Si ce bras tendu en avant sert de limite supérieure à un espace qui se déploie entre lui et le sol, toute la surface tactile du dessous du bras et de la paume de la main va devenir hypersensible à cet espace inférieur. Le grain n'indiquera plus la direction vers l'avant, mais s'étalera sur la largeur du bras et indiquera la direction du bas⁷¹³ ».

Tout se passe ici comme si le danseur avait un pouvoir, et que les différentes facettes de ses compétences faisaient de lui un magicien : compréhension des intentions en jeu, travail de texture musculaire, rapidité des changements, le tout se résumant dans la notion de

⁷¹² Murray Louis, *ibid.*, p.170. Il ajoute : « Les lignes ne connaissent pas l'agression ou la faiblesse. Elles ont bien de la chance ! ».

⁷¹³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XII : « Formes, espace et dimensions », p.68.

décentrement ou multifocalité⁷¹⁴. Croyance ou véritable technique ? Difficile de dire où commence l'une et où s'arrête l'autre : on revient à cette interface entre projection et perception de l'environnement vue plus haut. Un dialogue avec l'espace (le fameux « partenaire invisible » de Wigman) s'installe.

Une fois cette illusion créée, le danseur peut jouer avec ces espaces, les agrandir ou les rapetisser, les faire apparaître ou disparaître, les faire se déplacer dans l'espace proche ou voyager avec, en remplacer un par un autre, les échanger avec un partenaire ou proposer que celui-ci vienne l'occuper, ajouter des changements de niveau, etc. Le corps en bloc peut arriver à projeter une forme spatiale, par exemple en marchant en rond pour suggérer une sphère. Il est important, comme le souligne Nikolais, de se concentrer sur le volume et non sur la forme du corps :

« En contrôlant son esprit, on projette le centre du corps vers le centre de la forme spatiale en faisant du corps une limite de cette forme plutôt que son centre. Ainsi, c'est la forme elle-même qui joue le rôle de source génératrice de mouvement⁷¹⁵ ».

Par « contrôle de l'esprit », rassurons-nous : Nikolais ne convoque ici aucune idéologie totalitaire ! Il entend par là que la formation du danseur comprend une acquisition de vocabulaire et de syntaxe, et qu'une notion *a priori* complexe de « projection du corps vers un espace » en fait partie. Ce vocabulaire se décline quotidiennement dans la formation du danseur où chaque notion (ici la projection) s'aborde par trois entrées : le cours technique, l'improvisation et la composition chorégraphique. Comme dans d'autres enseignements, l'apprentissage est progressif et se fait en groupe (pratique collective de la danse) : on voit

⁷¹⁴ Alain Foix, dans sa thèse *Danse et philosophie (op.cit.)*, propose en conclusion de sa deuxième partie, chapitre II (« Nikolais et la décentralisation des corps ») une interprétation intéressante dans la relation au spectateur, vu ici comme figé : « C'est la conscience de la multifocalité de son corps qui va donner au danseur un avantage considérable sur le regard du spectateur que la sédimentation des habitudes esthétiques tout autant que la structure classique du théâtre (que Nikolais semble affectionner) ont façonné dans le sens de l'unifocalité. L'espace corporel du danseur s'émancipant de cette unifocalité devient alors opaque à ce regard » (p.183).

⁷¹⁵ Alwin Nikolais, *ibid.*, p.69.

faire (démonstration motrice du professeur) et on entend simultanément l'explication et l'enjeu (démonstration verbale du professeur), on essaie (expérimentation), on apprend (acquisition), on intègre (appropriation), on donne à voir (restitution), on partage (échange)⁷¹⁶.

La richesse de ce « bagage spatial » à acquérir est étonnante. Grâce à lui, le danseur acquiert une mobilité exceptionnelle. Son sens du *motion* enrichira la connaissance très fine qui résulte du travail d'exploration approfondi entrepris. La question à laquelle répondrait un danseur improvisant sur l'espace ne serait pas seulement « Où cela se passe-t-il ? », mais plus précisément : dans quel plan, sur quelle trajectoire, dans quel volume, à quel niveau, dans quelle dimension ? etc. La conscience de l' « espace entre » les danseurs se développe dans les improvisations à plusieurs. On travaille aussi, comme vu plus haut, sur l'espace interne. Lorsque l'on inclut la forme sculpturale dans le propos, l'invention pour créer des formes plastiques peut se doubler avec un jeu sur les espaces dimensionnels créés par ces formes, surtout lorsque plusieurs danseurs entrent en jeu. C'est un peu comme si l'on sculptait le corps (le plein) en mettant également en valeur l'espace ainsi cerné (le vide).

Dans l'ouvrage *The Nikolais-Louis Dance Technique*, on retrouve l'espace à différents chapitres, avec des points déjà évoqués plus haut. Un chapitre du *Manuel* est consacré aux points de suspension : un point précis du corps est poussé vers le haut dans l'espace tandis que le reste du corps pend de ce point, donnant l'impression d'y être suspendu. Le grain et le décentrement sont ici requis pour accentuer l'élan vers le haut. Ces points peuvent être pris sur diverses parties du corps : épaule, coude, bout des doigts, ou points sur le torse (au nombre de huit). Ce travail très fin se combine avec divers mouvements et dynamiques, comme le jeu sur le poids, en particulier dans les balancés ou les chutes suivies de rétablissements. Dans son chapitre « Volume et périphérie », Murray Louis rappelle que dans

⁷¹⁶ Il faudrait, pour être tout à fait complet et un peu critique, rajouter que, sans le vouloir, comme dans tout enseignement, on prend aussi des habitudes.

les pliés (deuxième partie du cours technique quotidien), les dimensions corporelles s'élargissent aux dix directions dans l'espace (la quatrième position inclut la diagonale, la sixième la verticale au-dessus de la tête) et précise un point important :

« Quand vous vous dirigez vers un point dans l'espace, le corps est véritablement votre guide et presse dans cette direction. Il ne s'en éloigne pas. Si je voulais vous parler, je m'inclinerais légèrement vers vous. Le corps répond bien plus pleinement lorsque l'on se donne complètement à l'action. Sur scène, cette précision devient extrêmement importante⁷¹⁷ ».

Parlant des plans (horizontaux, verticaux et inclinés), il signale que pour créer l'illusion de ceux-ci, une certaine épaisseur est requise, adaptée à la morphologie de chacun. Il évoque aussi l'espace comme illusion : celui-ci peut avoir une identité et une saveur propres : doux, épineux, sans ou avec résistance... On peut lui donner une de ces textures ou être sous l'influence de celle-ci. Louis rappelle enfin que l'espace est un aspect vital de toute projet dansé, depuis l'échauffement jusqu'au spectacle : « Le danseur existe dans cet espace et doit affirmer sa présence dans l'espace à tout moment⁷¹⁸ ».

LE PROJET SPATIAL

A Bennington, Nikolais assista lors de son passage dans les stages d'été (1937, 1938 et 1939) au solo *Frontier* de Martha Graham, et, au-delà des thèmes de la femme pionnière et de l'esprit qui en émane, y vit la « fantastique manipulation d'un environnement spatial » et le fait qu'une femme pouvait « régner sur l'espace en reine, œuvrant avec des substances mystiques⁷¹⁹ ». Il prit alors une décision qui orienta sans doute toute sa carrière :

⁷¹⁷ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, op.cit., p.160.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p.161.

⁷¹⁹ Alwin Nikolais, « Dance in education : Statement II », op.cit., p.70.

« Je ne pouvais m'empêcher de sentir que je voulais manipuler moi-même l'espace : je voulais l'explorer et lui donner une forme propre à mes visions⁷²⁰ ».

Nous avons déjà évoqué l'une des œuvres phares de Nikolais : *Imago* (1963), en décrivant sa version préparatoire de 1955, *Village of Whispers* et son sous-titre *La ville étrange*. Rappelons qu'une imago (paternelle, maternelle ou fraternelle) est en psychanalyse une « représentation telle que le père ou la mère qui se fixe dans l'inconscient du sujet et oriente ultérieurement sa conduite et son mode d'appréhension d'autrui⁷²¹ ». Basé sur les souvenirs que Nikolais garde de son village d'enfance, le projet de l'œuvre se rapproche peut-être de ce qu'Ernst Bloch développe en parlant de Jung :

« On tente de réveiller un homme plus ancien que celui d'aujourd'hui (...). Le réveil de ce sentiment archaïque du Tout permet aux plus jeunes de devenir actifs et aux plus vieux de retrouver le sens de la vie qu'ils avaient perdu (...). L'imaginaire, religieux ou artistique, est thérapeutique parce qu'il fait remonter les figures qui manquent à l'esprit du temps. Il ranime surtout les « archétypes de l'ancien monde des images pulsionnelles » et « les traduit dans une langue aujourd'hui intelligible » pour que la simple conscience les saisisse. Celui qui parle avec des images archaïques parle avec mille voix. Il émeut et il domine, (...), il élève le destin personnel au rang de destin de l'humanité⁷²² ».

Mais si le registre adopté ici peut rappeler nos remarques sur le primitivisme, *Imago*, contrairement à *Totem* trois ans plus tôt, comporte une part moindre de questionnements sur ce qui serait « caché » ou doté d'un « pouvoir » bienfaisant ou maléfisant.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Grand Dictionnaire de la psychologie, Didier Casalis, dir., Larousse (1991), rééd. 2007, p.455.

⁷²² Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, 1935, trad. L. Lacoste, Payot, 1978, pp.319-320.

Susan Buirge assista à la création d'*Imago*⁷²³, qui fut pour elle un véritable choc. La pièce comporte onze sections, toutes dansées par ces créatures étranges (mais devenant vite familières) avec leur visage blanc et leur petit chapeau conique caractéristique, où l'espace est décliné de façon poétique. Les titres (« Dignitaires », « Mante », « Chrysalide », « Arcade », « Sur les toits », « Boulevard »...) sont là plus comme des intitulés de « numéros » (Nikolais avait été dans sa jeunesse spectateur de *vaudeville*) et non à prendre au sens restrictif : ils sont des points de départ permettant la libre association. Examinons plus précisément trois de ces sections, qui semblent faire écho aux propos de Bloch ci-dessus et révèlent quelques facettes du projet spatial de Nikolais.

Le solo « Artisan », créé à l'origine par et pour Murray Louis, donne une bonne illustration de cette capacité qu'a le danseur chez Nikolais de créer une illusion. Nous pourrions sous-titrer ce solo « L'architecte de l'espace », car il s'agit ici de faire vivre des espaces, qu'ils soient proches du corps (kinésphère) ou plus éloignés (environnement). Si la dynamique des courses, des sauts et des rebonds font vivre cette danse en terme de *motion*, c'est à un florilège de gestes « dimensionnels » que l'on assiste ici, tels le volume en avant du corps cerné par les bras arrondis, la course en virage bras tendu avec dessin circulaire du bout des doigts (périphérie), le volume créé par les avant-bras et les mains placés en parallèle devant le corps et « traversé » par le bassin en va-et-vient, ou encore plusieurs déclinaisons autour du jeu entre largeur et étroitesse : bras parallèles et horizontaux qui ouvrent et ferment un espace rectangulaire devant le visage, figure resserrée autour de son axe ou en expansion. Ces propositions sont avec le temps devenues des « signatures », mais ne doivent pas cacher les nuances de cette danse, telles que l'accent mis sur l'espace intérieur (densité du début

⁷²³ « En 1963, je vis pour la première fois un spectacle de Nikolais : ce fut pour moi comme un bouleversement du monde. C'était en dehors de tous les styles, de tous les codes que j'avais étudiés. C'était le corps en état d'ivresse, dans une abstraction sans narration et dans une sublimation, une potentialité sans limites » (Susan Buirge, *Allers-retours*, *op.cit.*, p.74).

avec alternance entre tonicité et détente) ou le jeu entre verticale et diagonale. Participant à cette présence spatiale, le costume moulant blanc avec plages orange et jaune cernées de noir évoque un poisson-clown⁷²⁴.

Un autre exemple représentatif de l'importance de l'environnement dans *Imago* est « Kites » (Cerf-volants). Ce trio d'hommes évolue dans un espace où sont suspendus trois cerfs-volants de trois couleurs : bleu, rouge et vert, également présentes dans les collants académiques des danseurs. Un jeu se crée entre forme humaine et forme triangulaire colorée. La musique (explosions et glissandos descendants, silences, sons évoquant l'élasticité, ponctuation aiguë...) contribue à installer une atmosphère étrange, comme suspendue. Les fils invisibles donnent l'impression que les cerfs-volants prolongent les danseurs dans l'espace, comme des signes extérieurs abstraits de qualités intimes à chacun. La chorégraphie tisse de délicates relations, jouant avec les parallèles, les rythmes, la symétrie... La lumière latérale installe une pénombre, accentuant la qualité étrange de cette danse, qui termine par un effet semblable à la fin de *Tensile involvement* : une détente soudaine des élastiques qui relâche la tension accumulée.

Enfin, dans *Fence* (Barrière) est suggéré l'espace infini. Dans cette section d'*Imago*, de fins rubans sont tirés horizontalement dans l'espace, créant deux couloirs étroits en fond de scène. Les danseurs vont emprunter ceux-ci et créer ce qui semble être un flux incessant de traversées. « Notre point de vue vers la scène en tant que boîte fermée est détruite, et il nous est facile d'imaginer les couloirs se prolongeant et les danseurs qu'ils contiennent voyageant sur une distance infinie bien au-delà des coulisses⁷²⁵ ». Cette extension de l'imagination à travers une restructuration de l'espace est saisissante et termine l'acte I d'*Imago* sur une

⁷²⁴ Voir image hors-texte n° XII.

⁷²⁵ Marcia Siegel, *At the Vanishing Point*, Saturday Review Press, New York, 1972, p.219.

apogée dynamique. Un autre critique, à l'imagination moins spatiale et plus conventionnelle, a vu dans ce tableau « des notes de musique cabriolant sur une portée géante⁷²⁶ ».

Nikolais sait aussi donner à l'espace une qualité « surnaturelle » ou onirique, convoquant ici divers éléments de scénographie qu'il organise avec brio : rappelons qu'il systématisa l'utilisation des projecteurs « rasants » sur le plateau et excellait dans le jeu avec les ombres, comme dans la section d'*Imago* « Arcade », où celles-ci se font tour à tour ludiques et menaçantes. *Tent* est à cet égard une pièce particulièrement représentative, avec notamment deux moments captivants, évoquant le paradis et l'enfer. Le premier de ces moments, dans la section intitulée « Garden » (Jardin), propose un paysage fait de petits pics (le large tissu de la tente étant suspendu à différents filins) sur lequel les danseurs semblent comme planer, revêtus de costumes faits de bandelettes de mylar⁷²⁷ étincelantes renvoyant la lumière. Le deuxième moment, pendant au premier, se trouve dans « Descent to hell » (Descente aux enfers), la tente devenant une sorte de grand suaire recouvrant les danseurs, gardée par des sentinelles masquées évoquant le théâtre oriental. Par des moyens simples, Nikolais renoue avec une image mythologique et archaïque (monstre à huit têtes semblable à une hydre gigantesque), qu'accentuent sa musique électronique (évoquant l'accablement) et le caractère primitif des masques⁷²⁸. Ceux-ci, d'abord portés sur les visages, coiffent ensuite les pieds, au bout les jambes serpentant hors des trous de la tente. Les sentinelles seront finalement « avalées » par le tissu géant qui s'envolera, ne nous laissant qu'un souvenir de cet espace fortement ritualisé où viennent de gémir de modernes âmes en peine... Avec ses filins ornées de boules argentées actionnant comme par magie cette grande scénographie textile, *Tent* fonctionne quinze ans plus tard comme le pendant de *Tensile Involvement*, l'espace se faisant ici moins vibratoire qu'ondoyant, personnalisant peut-être ce que Nikolais appelait l'« intelligence du mouvement », le *motion*.

⁷²⁶ Don Mc Donagh, *The Complete Guide to modern dance*, Doubleday, New York, 1976, p.305.

⁷²⁷ Voir *supra* la définition de cette matière en note 235.

⁷²⁸ Voir image hors-texte n° II.

Le projet spatial de Nikolais, à travers les exemples qui précèdent et pour reprendre sa décision prise après la vision de *Frontier* de Graham, est donc bien de « manipuler » et d' « explorer » ce domaine, de le rendre vivant, vibrant, quasi magique. Au centre, comme élément moteur, le danseur en action : « Jamais pris comme une étendue neutre et passive, l'espace est toujours animé par la présence du corps en mouvement (...) et n'existe pas en dehors du mouvement corporel qui le crée⁷²⁹ ». Accorder le corps et l'esprit à l'espace est au centre de son projet : Nikolais en parle comme « la base d'un scénario abstrait du danseur – un scénario abstrait, mais spécifique⁷³⁰ ». Comme tout scénario, il sous-tend un film, métaphore ici de la vie d'un interprète professionnel, de la vie de l'homme.

CONCLUSION

L'espace chez Nikolais est un domaine qu'il a su s'approprier et développer de façon personnelle, déclinant un savoir technique, dimensionnel et architectural très riche. Il donne à cet héritage venu d'Europe des résonances cosmiques et en fait à la fois une matière, une illusion et un instrument de poésie. Par son invention scénique constante, l'utilisation d'accessoires, de costumes, de lumières et de scénographie et grâce à l'entraînement très complet qu'il fournit à ses danseurs, le chorégraphe nous propose un territoire à mi-chemin entre le mythe et l'homme, mais dans une optique contemporaine qui s'affranchit des modèles. Il interroge la notion d'environnement, plongeant le spectateur dans une pluralité de sensations et le mettant aussi en prise avec l'inconnu :

« L'espace est commun à tout ce qui existe, aux objets animés aussi bien qu'inanimés. Il ne se limite ni au présent, ni au passé, ni au futur. Il peut devenir un territoire dans

⁷²⁹ Alain Foix, « Nikolais de l'autre côté du miroir », *op.cit.*, p.39.

⁷³⁰ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre VIII « Le concept dimensionnel », p.50.

lequel l'artiste donne naissance à des choses qui recèlent un savoir encore insoupçonné⁷³¹ ».

⁷³¹ *Ibid.*, chapitre XII « Formes, espace et dimensions », p.69.

II. La forme

INTRODUCTION

Nikolais a fait de la notion de forme sculpturale l'un des quatre grands principes de sa pensée. Il évacue une des quatre notions fondamentales de Laban, à savoir le poids, pour la remplacer par celle de forme.

Nikolais est un chorégraphe, mais également un plasticien, dans le sens d'un intérêt simultané tant pour les nombreuses possibilités plastiques que peuvent proposer un ou plusieurs corps humains et leurs combinaisons articulaires, que dans l'aspect visuel qui en résulte⁷³². Il se justifie en disant :

« En tant que chorégraphe, mon intérêt porterait avant tout sur le mouvement. Mais je ne puis me départir de ma passion pour les structures, les formes. Je ne crains pas d'élaborer une forme sculpturale au détriment du charme du mouvement⁷³³ ».

S'il sait utiliser le corps humain et son potentiel sculptural (on trouve en 1957 dans *Cantos* un octuor où trois danseurs sont perchés pendant de longs temps de silence sur de grands socles cylindriques, tandis que les autres dansent au sol, évoquant une étrange promenade dans un musée), Nikolais va très vite mettre en valeur ce facteur en s'appuyant sur deux domaines qu'il explore dans les années 1950-60 : la lumière et le costume. En 1956, *Prism* explore la lumière de façon multiple, mais une section joue particulièrement avec la notion de forme de façon inédite : par un timing précis, des courses silencieuses dans l'obscurité et un jeu d'alternance entre flashes de lumière et noirs, des corps arrêtés dans des formes apparaissent et disparaissent en divers points de la scène, semblant doués d'ubiquité.

⁷³² C'est ce que Murray Louis, son compagnon confirme lorsqu'il dit que « la variété des formes sculpturales est infinie », et que celle du corps humain et de sa flexibilité « a toujours intrigué l'artiste et, en modelant le corps, celui-ci a atteint les plus hauts sommets de son art » (commentaire du film *Dance as an art form*, op.cit., cinquième partie, « La Forme »).

⁷³³ Alwin Nikolais, *No man from Mars*, op.cit., p.63.

Totem (1960), évoqué dans notre première partie, propose dans la section « Shadow Totem » cinq ombres chinoises sur un fond d'un bleu intense, mises en valeur par de grands triangles qui les cernent. Nikolais excelle ici à jouer avec les formes, partageant avec nous ses visions en nous faisant parfois oublier les modalités de leur fabrication. On retrouvera cet intérêt pour le travail d'ombres chinoises dans *Echo* en 1969 et dans *Aviary* en 1978, avec un penchant affirmé pour un fort impact visuel.

Mais dès 1956, les « créatures » de Nikolais portent souvent un costume qui souligne le point de vue plastique : si trois ans auparavant, il avait surpris avec son célèbre *Noumenon*⁷³⁴ où chaque danseur est enfermé dans un sac élastique, *Kaleidoscope* (1956) en est un bon exemple d'utilisation inventive de costumes, avec ses danseurs coiffés de tiaras en forme de conques, leurs membres prolongés tantôt de cercles (« Discs »), tantôt de tissus qui créent des surfaces colorées ou qui cachent le corps (« Capes »). *Imago* (1963) intrigue avec son quintette masculin « Mantis » (Mante) où les bras sont prolongés pour devenir des sortes de pattes d'insectes, ou son trio *Arcade*, avec ses danseurs qui font glisser sur scène des cônes tronqués desquels seules leurs têtes émergent. Dans *Vaudeville of the Elements* (1965), le « Trio des cloches », un incontournable de Nikolais, présente des danseuses semblables à des pièces d'échecs : la moitié inférieure de leur corps est une robe à cerceaux (offrant une ressemblance troublante avec certains costumes d'Oskar Schlemmer), dissimulant les pieds⁷³⁵. Les déplacements de ces trois « cloches » résultent d'une qualité de mouvement linéaire, constante et horizontale, donnant à voir une illusion de glissement sans qu'aucun effort ne semble présent.

A partir de 1967, lorsqu'apparaît la diapositive projetée directement sur le corps du danseur (testée dans *Somniloquy*), la figure humaine va se débarrasser du costume, se limitant dorénavant au simple académique unisexe, et la couleur provenant de la source lumineuse va

⁷³⁴ Cette pièce est détaillée plus loin (« Une œuvre emblématique : « *Noumenon* »).

⁷³⁵ Voir image hors-texte n° XI.

prendre la place du costume plastique en volume. La forme va devenir plus fugitive, noyée dans un environnement changeant, foisonnant et somptueux, et ne s'affirmera plus que ponctuellement dans ce théâtre total abstrait. Des œuvres comme *Scenario* (1974), *Crossfade* (1974), *Triad* (1976) et *Crucible* (1985) en témoignent, ainsi que l'étonnant film d'Ed Emshwiller *Chrysalis* (1973).

Deux pièces plus tardives mettent l'accent sur la forme : *Arporisms* (1977), dédiée au sculpteur Jean Arp où, dans une section, le groupe entier est enfermé dans un sac⁷³⁶ et *Castings* (1978), où cinq duos de danseurs munis chacun de deux courts bâtons évoluent sur d'étroits socles surélevés. Nikolais revient ici à un propos plus dépouillé et excelle dans le sculptural, confirmant qu'il est autant plasticien que chorégraphe.

Mais cette notion de forme ne va pas sans un long apprentissage. Un « sens de la forme » (nous l'explicitons plus loin) est à l'œuvre, essentiel dans la formation que Nikolais donne au danseur et dans les compétences qu'il attend des interprètes de sa compagnie.

SCULPTER : PEDAGOGIE DE LA FORME

Dans leur série vidéo *Teaching dance improvisation*, Joan Woodbury et Shirley Ririe présentent la progression du travail de forme en cinq étapes : *related shapes* (formes en relation), *duet shapes* (formes à deux), *duet shapes in squares* (même chose, mais sur un écran divisé en quatre, présentant quatre duos simultanés), *symmetrical shapes* (formes symétriques), *totems* (totems)⁷³⁷.

⁷³⁶ Il n'existe malheureusement pas de captation vidéo de cette oeuvre en entier. Une étonnante photo montre la compagnie, perchée sur un ensemble de tabourets, et « emballée » dans un sac élastique qui la masque complètement (évoquant en petit format les propositions de Christo dans l'espace urbain ou naturel). Nikolais s'est ici permis une expérimentation où il pousse au maximum le parti-pris de *Noumenon* testé vingt-cinq ans plus tôt.

⁷³⁷ Joan Woodbury et Shirley Ririe, *Teaching beginning dance improvisation (Education workbook)*, op.cit., pp.42-52. Dans la même série vidéo, Woodbury et Ririe, lorsqu'elles traitent dans *Advanced Dance Improvisation* de la gestalt, commenceront par appliquer cet outil au concept de forme avant tout autre, pour une meilleure lisibilité.

Dans ce riche apprentissage, la notion de modelage est essentielle : en latin, *forma* signifie « moule », le corps devient donc une matière à laquelle le danseur va donner une forme, utilisant toutes les ressources de sa flexibilité articulaire, de son équilibre et de sa morphologie. Concernant les formes en relation, le danseur, utilisant la tridimensionnalité des formes créées, met en valeur les vides et les pleins et va jouer avec la proposition donnée par son partenaire (espace proche du corps, circulation autour, sous ou à travers l'autre), mais sans rentrer en contact physique. Dans les formes à deux, le contact est ici valorisé, étendant à deux personnes la forme créée (exigeant une conscience accrue de la forme créée grâce à l' « œil interne » (dont nous parlerons plus loin) et utilisant les possibilités des contrepoids et des portés, des pleins et des vides. On peut voir un bel exemple de cette recherche avec quatre danseurs dans la photo de couverture du livre *The Nikolais-Louis Dance Technique*⁷³⁸ et dans les réalisations des années 1970 de la compagnie Pilobolus⁷³⁹, qui avait travaillé chez Nikolais au début des années 1970 et subi son influence.

Dans les formes symétriques, on réduit les possibilités par la contrainte d'une symétrie axiale et on joue principalement sur les niveaux bas, moyen et haut. Doris Humphrey, dans son célèbre livre posthume *Construire la danse* (1959), met ses lecteurs-apprentis chorégraphes en garde contre l'utilisation de la symétrie. Selon elle, celle-ci est sans vie, jamais excitante et affaiblissante pour la danse. Mais, rajoute-t-elle, « la symétrie vaut pour des états calmes, des rituels ou des commencements⁷⁴⁰ ». Cet ouvrage sur la composition recèle quelques vérités, mais à sa parution, Nikolais a conquis des territoires bien plus ambitieux et utilise peu cette possibilité de combinaison de formes, sauf dans l'idée des

⁷³⁸ Voir image hors-texte n° XIII.

⁷³⁹ Nom d'un champignon aux propriétés particulières et d'une compagnie au fonctionnement collectif qui choisit ce nom aux Etats-Unis à partir de 1971, formée par d'anciens étudiants expérimentés en gymnastique devenus danseurs professionnels (Jonathan Walken, Moses Pendleton, Lee Harris, Robby Barnett, rejoints en 1973 par Alicia Chase et Martha Clarke). Cette compagnie à géométrie variable devint vite internationalement célèbre, frappant le public par sa poésie ludique et onirique, ses audaces athlétiques dans les portés, son recours à l'illusion, le corps étant vu comme matière malléable. Trois compagnies avatars suivirent : Crownsnest Trio (1979-84), Momix (1980) et ISO (= *I'm So Optimistic*) dans les années 1990.

⁷⁴⁰ Doris Humphrey, *Construire la danse*, *op.cit.*, p.181.

totems, confirmant son goût pour le rituel qui prendra de nombreuses formes, notamment dans *Totem* (1960) et *Liturgies* (1983). L'apprentissage des totems, justement, lorsqu'on les travaille dans l'apprentissage consiste en une combinaison de trois danseurs (ou plus) proches travaillant avec le symétrique axial : la symétrie confère ici une dimension rituelle à la danse et provoque une fascination qui renvoie au primitif, au mythique, à l'archétype jungien. Rappelons que l'imaginaire américain est nourri de ces mats totémiques que sculptaient les populations indiennes du nord-ouest des Etats-Unis. On peut aussi voir dans ce travail une sorte de test de Rorschach⁷⁴¹ géant. Deux exemples, extraits de l'œuvre de Nikolais, peuvent illustrer notre propos : ils figurent dans *Cantos* (1957), où huit danseurs les uns derrière les autres jouent avec leurs seize bras et dans *Imago* (1963), où les cinq danseurs de « Mantis » (Mante) créent un effet symétrique de balayage décalé, amplifié par leurs bras prolongés par des tubes comme des pattes d'insectes.

APPRENTISSAGE DE LA FORME

En terme de formation du danseur, Murray Louis préconise de procéder en trois étapes : d'abord de prendre conscience de la forme, puis de trouver des formes tridimensionnelles et enfin de développer les formes dans le mouvement. La première de ces étapes demande d'intégrer le « sens de la forme », processus de perception sensorielle très particulier :

« « Sentir la forme » est une sensation très spéciale sur la peau et juste sous la peau, impossible à verbaliser. On obtient cette sensation (qu'on appelle texture) en ignorant totalement l'espace extérieur. On ne s'occupe que du corps⁷⁴² ».

⁷⁴¹ Sur le test de Rorschach, voir *supra* note 67 dans notre première partie I « Contingences historiques de l'abstraction ».

⁷⁴² Kitty Cunningham (avec M. Ballard), *Conversations with a dancer, op.cit.*, p.43.

Le danseur va donc identifier ce « sens de la forme », se l'approprier et le rajouter aux autres sens qu'il va devoir également découvrir, comme celui de l'espace proche du corps. Nous avons vu plus haut que Nikolais évoquait une trentaine de sens⁷⁴³ dans l'être humain. La deuxième étape (formes tridimensionnelles) et la troisième (développer les formes dans le mouvement) relie la notion de forme à celles d'espace et de *motion*, nous rappelant que si l'on doit étudier ces principes séparément, il faut également les enrichir en remettant en jeu leur complémentarité. Murray Louis souligne :

« La forme est le plus simple des principes, le plus facile à explorer et le plus valorisant. C'est le plus visible, et le corps n'a pas à se transformer physiquement en autre chose que ce qu'il est. On va de l'amusant au dérangeant. Ce travail paraît simple, mais exige de l'imagination et de la clarté, car on se heurte vite aux problèmes des habitudes du danseur, des mouvements quotidiens et des maniérismes⁷⁴⁴ ».

Comment nourrir cette imagination ? Il y a bien sûr le simple jeu avec son propre corps (en évitant dans le studio de danse l'usage du miroir ou en l'utilisant à bon escient) ou avec le corps de l'autre, en le manipulant comme une poupée articulée : ceci présente déjà un champ de possibles, de par les différences morphologiques singularisant les individus. Le danseur peut aussi aiguïser son regard en observant la nature et le monde qui l'entoure ou encore faire un détour par les arts plastiques en se familiarisant avec les nombreuses créations des sculpteurs du vingtième siècle. Les formes trop connotées (celles empruntées à la danse classique, les attitudes trop proches de la pantomime, les gestes symboliques ou connotés, etc) sont à éviter : une exigence d'invention est toujours présente, la fantaisie faisant place à un souci de recherche, constamment souligné en cours de composition, afin échapper au quotidien, à ce qui serait trop évident, trop simpliste. Pour le sculptural, les mots récurrents

⁷⁴³ Voir *supra* la citation de Nikolais dans notre deuxième partie, « Créer des sensations », page 129. Cette question de l'élargissement sensoriel apparaîtra aussi *infra* dans « Sens du temps, vitesse, monotonie ».

⁷⁴⁴ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique, op.cit.*, p.181 (semaine 14 du manuel).

revenant dans les cours sont: *interesting* (intéressant), *vivid* (saisissant), *pungent* (puissant), *intriguing* (étrange, qui interroge), *elegant* (élégant), *distorted* (déformé, tordu). La consigne de veiller à « ne pas prendre pour acquis que cette malléabilité est innée parce qu'il est très facile de changer rapidement d'une forme à une autre. Il faut goûter au contraire à la saveur de la distorsion en créant des extrêmes pour abandonner les positions simples⁷⁴⁵».

La chorégraphe française Christine Gérard, héritière du courant Nikolais par sa formation auprès de Susan Buirge, enseignait la notion de *shape* dans les années 1980 à Paris et demandait à ses élèves de trouver pour chaque forme un nouveau centre de gravité et de l'imaginer comme un foyer d'où rayonnent les parties du corps. Elle utilisait l'image du parapluie qui s'ouvre et met en tension ses baleines : le parapluie est ici imaginé à l'intérieur du corps, le danseur en équilibrant les diverses parties autour d'un centre à chaque fois différent.

On est proche ici d'un autre outil, celui d'« œil interne » : « La danse est un art précis ; elle nécessite un œil interne pour reconnaître ce que le spectateur va voir⁷⁴⁶ », signale Murray Louis. Le danseur acquiert en effet petit à petit une image mentale de son corps perçue de l'intérieur, particulièrement utile dans le travail de forme sculpturale, mais aussi nourrie de l'exigence de son regard, formé et affiné par les nombreux temps d'observation extérieure. Ceux-ci ont lieu pendant les divers cours d'improvisation ou de composition. C'est dans ces moments que le professeur joue deux rôles : d'une part il critique, valorisant les trouvailles et les choix justes ou montrant les manques, et d'autre part et surtout, il nomme et transmet un vocabulaire, une syntaxe. D'où l'appellation de cours théorique (*theory*)⁷⁴⁷ donné à cette heure qui suit le cours technique quotidien. C'est Hanya Holm qui avait mis au point ce processus dans les années 1930 (elle l'appelait *class lesson*⁷⁴⁷) et qui l'avait transmis après-guerre à Nikolais lorsqu'il devint son assistant de 1946 à 1949. Susan Buirge rappelle en effet que « le

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p.189.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p.181.

⁷⁴⁷ Voir notre annexe sur Hanya Holm, note 3.

grand cadeau de Nikolais, c'est de nous avoir donné des outils, des outils pour faire, des outils pour voir⁷⁴⁸ ». Ce moment de regard est fondamental : « La moitié de l'apprentissage de la danse est dans le regard⁷⁴⁹ ».

Michael Ballard parlait plus haut d' « ignorer l'espace extérieur » pour trouver ce « sens de la forme ». Pour y parvenir, l'absence de projection du regard est de mise. Projeter le regard vers l'extérieur dans l'espace environnant aurait pour résultat d'affaiblir la présence sculpturale. On a là un exemple typique de la compétence exigée du danseur: savoir « shunter » ou inhiber une notion (ici l'espace) pour en mettre en valeur une autre (ici la forme) : « Ne laissez pas l'espace, le temps et le *motion* devenir trop présents et interférer avec la forme⁷⁵⁰ » recommandait Murray Louis. Cette capacité de « mise en veilleuse » de trois des principes pour mettre en valeur le quatrième est valable évidemment pour les trois autres fondamentaux pris tour à tour ; c'est là l'un des éléments-clés de l'enseignement de Nikolais.

La nuance peut paraître simple, mais écoutons à nouveau Ballard, car il s'exprime de façon détaillée sur des notions subtiles, témoignage plutôt rare. Le passage qui suit est un peu long, mais illustre cette capacité qu'acquièrent les danseurs chez Nikolais de se connecter instantanément d'un concept à un autre :

« Quand on tient ses bras en cercle devant soi, deux éléments sont présents : il y a la forme circulaire des bras et il y a l'espace circulaire cerné par les bras. Comment un danseur peut-il montrer cette différence de façon assez claire, afin que le public sache s'il s'agit d'une forme circulaire des bras ou d'un espace circulaire ? C'est pour le danseur une affaire de concentration et d'utilisation de l'énergie. Le sens de la forme est complètement dans la peau. Le danseur retient son énergie dans ses limites physiques, dans sa peau, ses os, ses muscles. Il peut montrer cette rondeur. Ce sera

⁷⁴⁸ Susan Buirge, « Allers-retours », *op.cit.*, p.78.

⁷⁴⁹ Susan Buirge, rencontre à l'I.P.M.C. sur le thème « Technique et créativité », 17 octobre 1991, enregistrement sonore inédit. Laurence Louppe a publié une synthèse de cette rencontre dans la revue *Marsyas* n°21 en mars 1992, reprise en 2006 par la revue *Quant à la danse* (n°3).

⁷⁵⁰ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, *op.cit.*, p.184.

plus évident s'il déplace la forme au-dessus de sa tête ou sur le côté, et il peut donner l'idée d'une sculpture plutôt rigide. C'est comme si vous imaginiez que vos bras étaient en pierre. Cette densité dans les bras s'oppose à la densité poreuse de l'espace. (...) Je peux aussi me servir de mon regard (*eye focus*). Si je veux montrer l'espace, mes bras vont se détendre et l'énergie qui les parcourt va devenir plus fluide. Mon sens psychique vient se situer plus à la surface de ma peau et émane de celle-ci pour que je commence à montrer l'énergie. Mon regard va vers cet espace et vous voyez un trou rond plutôt que la forme arrondie de mes bras⁷⁵¹ ».

L'intérêt ici réside dans la relation que le danseur établit avec l'énergie (contenue dans la notion de *motion*) et dans le constat de la lucidité qu'acquiert un danseur de la famille artistique de Nikolais sur le lien entre physicalité et psychisme. On vérifie à nouveau combien cette technique est complète et quel engagement elle implique. L'image donnée de « bras en pierre » souligne l'importance de la texture à donner au corps pour mieux transmettre au public l'accent mis sur le modelage⁷⁵².

Revenons à la pédagogie de la forme, où deux autres outils sont conseillés pour terminer ce travail sculptural. Afin d'« essayer de faire chanter la forme » (le terme utilisé par Joan Woodbury et Shirley Ririe est « lyrisme »), il est important de se demander dans quelle orientation la présenter au spectateur, si on prend comme convention la vision frontale. Un choix doit être fait là aussi et ce travail souligne à nouveau la dimension visuelle de cette notion, enrichissant l'idée d'« œil interne » citée plus haut. Si le corps décentré est

⁷⁵¹ Kitty Cunningham (avec M. Ballard), *Conversations with a dancer, op.cit.*, p.44.

⁷⁵² Cette qualité de densité inhérent au travail sculptural peut renvoyer à Kant, même si Nikolais ne le cite pas, pour qui la forme (au sens large) ne doit pas être entendue comme configuration de la surface extérieure, mais comme l'agencement interne des parties et des signes ; elle est une expérience de l'essence et de la force invisible des choses. Signalons qu'on peut aussi emprunter ici à Kant une réflexion sur le jugement du goût, à savoir que celui-ci est une « nécessité objective qui est présentée comme objective en présupposant un sens commun ». En effet, qu'est-ce qui nous autorise à dire que telle forme sculpturale est « forte » ou « élégante », et que telle autre ne l'est pas ? Kant pose la question de l'identité de ce « sens commun » et se demande si le goût est une faculté « originaire et naturelle » ou seulement « l'Idée d'une faculté factice et qui reste encore à acquérir ». La réponse réside sans doute dans l'imagination de l'homme, qui doit être considérée « dans sa liberté (...), regardée comme productive et spontanée (en tant que créatrice de formes arbitraires d'intuitions possibles) ». Les citations de ce paragraphe proviennent de la *Critique de la faculté de juger* (1790), Gallimard, 1985, pp.176-177. Entre Kant et Nikolais, il est clair que divers intermédiaires ont glosé sur cette notion de forme. On ignore quels étaient ses philosophes de prédilection : Nietzsche ? William James ? Un inventaire de sa bibliothèque, hélas jamais réalisé, aurait été fort instructif.

multipolaire chez Nikolais, comme nous le verrons dans notre quatrième partie, le regard porté sur le danseur reste celui d'un homme de théâtre habitué, nous l'avons dit plus haut, contrairement à Cunningham, à respecter les polarités de la scène « à l'italienne », avec son « quatrième mur » et la relation frontale au public. A cette décision d'ordre spatial vient s'ajouter celle de la temporalité à adopter : danser au ralenti et marquer des arrêts dans le temps (*shape / hold*) sont des consignes souvent utilisées tant pour faciliter l'apprentissage que pour mettre en valeur la forme.

PRINCIPES

Lorsque Nikolais parle des notions (*principles*) qui sous-tendent sa pensée, son esthétique et son enseignement, il privilégie ce qu'il appelle les *big Four* (grands quatre). Laban avait eu dans les années 1920 la même démarche et il est intéressant de mettre ces deux initiatives en parallèle, puisque Nikolais n'a gardé de Laban⁷⁵³ que deux concepts sur quatre : l'espace et le temps. Ecartant en effet la terminologie du poids/force et du flux d'énergie, Nikolais redistribue ces notions et met au point, trente ans après Laban, deux nouveaux principes, celui de *motion*, vu dans notre deuxième partie, et celui de *shape*.

⁷⁵³ Outre l'espace et le temps, Laban avait, dans sa classification des caractéristiques du mouvement, inclus deux autres fondamentaux: le poids et le flux d'énergie. Nikolais hérita de cette analyse par l'intermédiaire de l'enseignement de Holm (il ne rencontra jamais Laban et n'étudia pas directement avec Wigman). Mais il faut noter que la théorie de Laban, qu'on sait complexe, évolua entre les années 1920 et 1940-50. La corrélation entre les concepts des débuts (ouvrages des années 1920) et de ceux formulés à partir de 1940 a été bien analysée par Vera Maletic dans son ouvrage *Body, Space, Expression*, déjà cité. On y lit que les composants cinétiques donnèrent plus tard le facteur « flux », les composants dynamiques celui de « poids », ceux liés au rythme celui de « temps » et ceux de type métrique le facteur « espace ». La terminologie se révèle avoir changé sous la plume-même de Laban. Les termes utilisés dans les années 1920 (et dont hérita Hanya Holm, puis Nikolais) sont assez descriptifs, tandis que les termes anglais (élaborés du temps de l'exil de Laban en Angleterre) « constituent une terminologie technique plus hermétique » (p.104). Ceci explique que dans les cours de Nikolais, on n'entendait pas les mots « poids » ou « flux d'énergie », mais plutôt « dynamique » ou « cinétique ». Les notions de temps et d'espace sont par contre affirmées chez Nikolais, car à notre avis, ils proviennent après-guerre de son appropriation de l'« espace-temps » des théories d'Einstein, suite à son intérêt (et celui du grand public) pour la relativité et les travaux scientifiques ayant débouché sur la fission de l'atome et la mise au point de la bombe atomique. Par ailleurs, l'élaboration de la théorie de l'*Effort* à partir de 1940 orienta ces termes vers un sens plus qualitatif. Les domaines de la choreutique, de l'harmonie spatiale et de l'eucinétiq ue sont d'autres appellations que Nikolais ne reprit pas. Il abandonne les notions de flux d'énergie avec l'opposition entre rigide, fermé et mobile, fluide au profit de son *motion*.

D'emblée rappelons que l'anglais est plus riche en vocabulaire que le français. *Shape* a un autre sens que *form*, impliquant une notion de modelage, de plasticité. Par souci de commodité, on allégera ce qui suit en traduisant *shape* par forme. Dans ce qui suit, le lecteur doit garder à l'esprit que ce terme aura ici toujours une référence au sculptural, car le danseur conscient de la forme en jeu dans son corps est à la fois sculpteur et sculpture changeante.

Soulignons que le concept de *shape* de Nikolais ne doit pas être confondu avec celui de Warren Lamb en analyse du mouvement, élaboré à la même époque dans la continuité de la pensée labanienne, portant le même nom et développé aux Etats-Unis par le courant Laban-Bartenieff. Trois modes le composent : le mode indéfini (*shape-flow*), le mode directionnel et le mode plastique (*shaping* ou *carving*). Le premier mode voit le corps se transformer selon un rythme de base apparenté à la respiration (expansion et retrait), sans qu'un rapport véritable soit établi avec l'espace environnant. Le deuxième mode est en rapport avec l'espace, le corps ayant l'intention de « tendre vers » (*reaching*), comme pour atteindre un objet (rythme de base : étirement-repliement, avec tendance à s'effectuer sur un seul plan spatial). Cette intention spatiale (avec notamment l'usage du verbe *to reach*) était courante chez Nikolais, avec l'idée de se projeter et d'« envoyer l'énergie » au-delà des limites du corps. Le troisième mode, proposant une transformation tridimensionnelle du corps en mouvement (adaptation à l'espace, à un objet, création d'espace, avec rythme de base faisant alterner déploiement et rassemblement du corps) semble présenter le plus de points communs avec la « forme » de Nikolais⁷⁵⁴. Les mots « plastique » et « *carving* » (tailler, sculpter) que nous venons de rencontrer s'appliquent d'ailleurs bien au travail en jeu. Il ne semble pas que Nikolais ait eu des contacts avec Bartenieff ou l'institut L.I.M.S. (Laban Institute for Movement Studies), ce qui s'explique par l'ouverture tardive de celui-ci en 1978.

⁷⁵⁴ Pour effectuer cette comparaison rapide, nous nous sommes appuyés sur l'entrée « Shape 2 » du *Dictionnaire de la danse* (*op.cit.*), rédigée par Elisabeth Schwartz-Rémy (page 792).

Dans son livre posthume *Le Geste unique*, Nikolais rappelle que donner une forme sculpturale au corps humain, c'est « ouvrir un registre exceptionnellement large. Ce ne sont pas les aspects ordinaires de la beauté humaine qui nous occupent ici, et dont les aspects sont évidents, mais plutôt des concepts permettant de sculpter le corps dans un but esthétique⁷⁵⁵ ». Le mot-clé est ici « sculpter » : cette action, plus complexe qu'elle n'en a l'air, requiert une certaine conscience du corps en mouvement, une densité et un tonus musculaire particuliers. Il y a dans ce travail un détachement à trouver, ou plutôt une aptitude à inhiber tout ce qui ne serait pas identifiable comme spécifiquement sculptural. Le décentrement⁷⁵⁶ va être ici essentiel, car, dit Nikolais :

« Le danseur modèle ici son corps de façon à provoquer une certaine transcendance qui annule provisoirement sa présence psycho-biologique immédiate. Même si le changement n'est pas extraordinaire, dès lorsqu'il affirme simplement son attitude en tant que danseur, il doit savoir prendre une attitude sculpturale en rapport avec l'image dansée qui l'occupe⁷⁵⁷ ».

Précisons en effet que dans l'enseignement de Nikolais, presque toutes les improvisations et compositions débutent et finissent par une affirmation sculpturale immobile que prend le danseur ou le groupe de danseurs. « Trouvez une forme de départ ! », disait-il. Au fil des semaines, ces formes d'ouverture et de clôture sont de moins en moins décidées au hasard par les élèves. Même si le sujet (*premise*) concerne un autre domaine que la forme *stricto sensu*, le point de vue inaugural revêt une grande importance, contenant en germe la gestalt (que nous verrons plus loin) et le développement de la danse qui va suivre.

Dans son manuel inclus dans *The Nikolais-Louis Dance Technique*, Murray Louis résume cette notion de transcendance par un conseil donné aux élèves, à savoir non pas de

⁷⁵⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, p.73 (chapitre XIV : « Les formes sculptées, la forme »).

⁷⁵⁶ Voir cette notion dans notre quatrième partie.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

faire des formes, mais d' « être ces formes⁷⁵⁸ ». Dans cette simple formule, ainsi que dans l'idée d'effacement exigée plus haut par Nikolais, on retrouve les éléments caractéristiques de l'abstraction en danse, déjà développée dans notre première partie.

UNE ŒUVRE EMBLEMATIQUE : *NOUMENON* (1953)

En 1948, Alwin Nikolais prend la direction du Henry Street Playhouse à New York, lieu qui deviendra son laboratoire pendant plus de vingt ans, jusqu'en 1970. C'est là que, cinq ans plus tard, sur la petite scène du théâtre de ce centre social du Lower East Side de Manhattan, il créera avec sa compagnie ses premières œuvres remarquables, notamment l'énigmatique *Noumenon*, inclus dans la soirée *Masks, props and mobiles*⁷⁵⁹ et déjà évoqué dans notre introduction.

Au tournant des années 1950, on trouvait de nombreux grossistes en tissu dans le quartier et Nikolais, vu le maigre budget alloué aux costumes⁷⁶⁰, savait trouver des solutions et n'hésitait pas à envoyer dans les entrepôts ses interprètes, des jeunes femmes de préférence⁷⁶¹, en quête de bonnes affaires. C'est ainsi qu'un rouleau de vingt mètres de tube de laine jersey, résultat d'une recherche fructueuse, avait permis cette « découverte ». Une fois un coupon de deux mètres coupé et fermé avec un danseur à l'intérieur, Nikolais s'était

⁷⁵⁸ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique, op.cit.*, p.185 (critiques aux élèves, semaine 14).

⁷⁵⁹ Cette soirée partagée entre Nikolais et ses danseurs proposait aussi « Aquaeouscape » (sur une musique de Sibelius) et une pièce qui allait devenir célèbre, « Web », plus connue sous le titre *Tensile Involvement*, que nous avons décrite plus haut dans notre chapitre sur l'espace. Si les termes « masques » et « accessoires » (*props*) se réfèrent aux objets que Nikolais utilise à l'époque dans ses recherches, « mobiles » semble se référer spécifiquement à *Noumenon*.

⁷⁶⁰ Nikolais aimait travailler à partir d'objets, de tissus, d'accessoires simples. Adeptes des formes pures (cerceau et du disque, paravents en forme de demi-cylindres, ligne de la perche, écrans ou miroirs en forme de triangles, cubes, sphères...), il affectionnait aussi l'objet trouvé qui pouvait devenir insolite par un travail d'abstraction (défamiliarisation). Sa démarche ressemble au fabricant de kaléidoscope décrit par Georges Didi-Huberman (*Devant le temps*, Minuit, pp.134-135), pour qui le matériau visuel est de l'ordre du rebut et de la dissémination. Mais dès lors qu'il est introduit dans une « boîte à malices, une boîte intelligente, une boîte à structure et à visibilité », cette dissémination du matériau se transforme en un « montage de symétries démultipliées » (italiques de l'auteur). Au C.N.D.C. d'Angers, Nikolais encourageait ses étudiants à s'appuyer sur des objets trouvés ou récupérés plutôt que de faire engager des dépenses pour en construire de nouveaux ou en acheter des tout-faits.

⁷⁶¹ Il s'agissait dans ce cas précis de Gladys Bailin et Phyllis Lamhut, respectivement âgées de 21 et 18 ans, toutes deux danseuses dans la Playhouse Dance Company.

en effet trouvé face à une « forme moderne libre de sculpture⁷⁶² » sur laquelle il s'était mis à chorégrapier, « sculptant non pas des figures émouvantes, mais des formes abstraites⁷⁶³ ». Il jugea les résultats « non seulement beaux, mais initiant pour moi une nouvelle définition de la danse et une perspective artistique entièrement nouvelle⁷⁶⁴ ».

Dans des présentations postérieures, Nikolais rajouta ponctuellement le mot *mobilis* au titre, confirmant la parenté de cette danse avec la sculpture, notamment avec des artistes célèbres comme Alexandre Calder et ses « mobiles » (la figure présentée étant à mi-chemin entre stable et mobile), Henry Moore et ses « figures couchées » ou encore Nicolas Pevsner et ses structures de faisceaux tensionnels. Gageons que Nikolais voulut en faire une création à la frontière de la danse et de la sculpture, car on peut voir *Noumenon* non seulement comme une sculpture non figurative en mouvement, mais aussi, nous l'avons lu plus haut, comme un masque porté par le corps entier. Les aspects changeants du sac coloré peuvent aussi s'apparenter aux « formes-pensées » imaginées au début du vingtième siècle par la théosophe Annie Besant⁷⁶⁵. Mais le tube de jersey appelait un autre parallèle : la ressemblance avec le célèbre solo *Lamentation* de Martha Graham (1930). Nikolais n'en prit conscience que plus tard : « A part le tissu élastique, il n'y avait aucune relation. Ma pièce était entièrement abstraite. On ne voyait à aucun moment la figure humaine sauf à la fin, quand elle semblait émerger de la forme finale⁷⁶⁶ ».

⁷⁶² Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre « 1953 ».

⁷⁶³ Voir image hors-texte n° I et DVD (annexe 15), page 7.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ Les théosophes Annie Besant (1847-1933) et Charles W. Leadbeater (1854-1934) rédigèrent en 1901 un ouvrage sur la nature et le pouvoir des pensées, notant que le « corps astral », soumis aux émotions humaines, change de couleur. Dans leur ouvrage, des dessins tentent de concrétiser ce phénomène, en particulier les formes « vagues » de la pure affection (rose), du sentiment religieux (bleu), du plaisir intellectuel (jaune) et de la sympathie (vert). On a pu en voir présentés en vitrine dans l'exposition « Mondrian/De Stijl » au Centre Pompidou à Paris (décembre 2010-mars 2011). Si aucun élément ne permet d'affirmer que Nikolais s'est intéressé à l'ésotérisme occidental du début du vingtième siècle à part le tarot, on sait l'importance qu'eut la théosophie pour Mondrian et surtout pour Laban.

⁷⁶⁶ Alwin Nikolais, *Autobiographie, op.cit.*, chapitre « 1953 ». Voir *infra* la critique de Louis Horst.

Les couleurs du tissu extensible (surnommé *the bag*, le sac, par les danseurs de la compagnie) furent d'abord rouge et blanc, mais utilisèrent ensuite toute la gamme de l'arc-en-ciel, dans une suite de variantes. La version filmée en 1994 donne à voir un sac argenté, modernisant le propos et permettant aux lumières de mieux « sculpter » les formes proposées. On en voit une version étonnante dans *Fusion* (1967), film co-signé par Nikolais avec le cinéaste Ed Emshwiller : de nombreux « sacs » oscillants sont filmés debout, mais l'image est présentée à l'envers, « pieds en haut », faisant des formes multicolores autant de battants de cloches insolites.

La bande son concrète de la pièce, pétrie de chuintements, de dissonances, de soupirs, répétitive (on pense à une composition électroacoustique que n'aurait pas renié Pierre Henry), installe une atmosphère inquiète qui accentue la présence dramatique, parfois humoristique et surtout énigmatique de cette forme tridimensionnelle. Mais l'image finale restituée, juste avant le noir, une figure humaine anonyme debout, les bras ramenés croisés sur la poitrine poings fermés, comme si l'on revenait, en termes plastiques, du non-figuratif au figuratif : l'humain chez Nikolais reste en effet le moteur de toute entreprise⁷⁶⁷.

Mais pour cette entreprise, des obstacles barraient le passage. Le chorégraphe raconte en effet qu'à l'époque (1953), son principal intérêt était « d'arracher la danse à sa préoccupation excessive pour l'égoïsme et l'érotisme⁷⁶⁸ ». Nikolais se montrait en effet très réticent face au registre alors à l'œuvre dans le mouvement dansé des chorégraphes de *modern dance*. Ceux-ci dansaient des rôles souvent inspirés de récits (littéraires ou

⁷⁶⁷ Claudia Gitelman (entretien avec l'auteur, 12 novembre 2002) affirme que les œuvres de Nikolais ont un contenu autre que la matière mouvement : la théâtralité y a sa place. L'usage de la voix dans *Tower* en 1965 en est un exemple, ou encore les évolutions du tissu et les masques dans *Tent* en 1968, ainsi que la mise en scène des émotions humaines dans *Scenario* en 1971. Dans ces œuvres, Nikolais sait porter un commentaire sur de grands sujets comme l'évolution ou la folie des hommes.

⁷⁶⁸ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168.

mythologiques) ou de modèles sociaux, et cette tonalité « héroïque » à prétention universelle, très ancrée dans des codes reconnaissables (même si ces chorégraphes se révélaient d'une grande inventivité), amplifiée par des costumes distinguant nettement le masculin du féminin, lui paraissait limitée. Influencé sans doute par le ton de la critique spécialisée de l'époque souvent teintée de critères empruntés à la psychanalyse, Nikolais caricaturait ces codes en les réduisant à ce qu'il considérait comme des impasses : égoïsme et érotisme. Ces deux obstacles fermaient d'après lui l'accès à une nouvelle danse, cantonnant le danseur dans des rôles figés. Il ajoute :

« Je ne parlais pas seulement de métaphores, mais encore de transcendance. Pour provoquer cette transcendance, j'eus recours aux masques et aux accessoires qui aident à échapper à la séduction de l'exhibitionnisme égotiste (...). Pour *Noumenon*, j'avais complètement enfermé trois danseurs dans du tissu extensible de sorte que, dans la chorégraphie, je faisais seulement évoluer des formes abstraites⁷⁶⁹ ».

On voit donc que Nikolais aborde ici le sculptural muni d'une intention double : d'un côté son idée est d'affaiblir l'ego du danseur en masquant celui-ci, exigeant de lui qu'il se mette au service d'un propos abstrait, et d'un autre côté, il entreprend une recherche plastique (le costume est un sac utilisant un textile extensible de couleur unie et intense, éclairé de façon spécifique) où la figure se dissout dans une forme changeante. Même si le texte qui suit fut écrit *a posteriori*, ce qui fut au départ une trouvaille fortuite vint confirmer une démarche réfléchie où Nikolais se situe dans son époque :

« (Dans *Noumenon*), le danseur donnait vie à des formes sculpturales libres sans révéler son propre corps. *Noumenon* montre une affiliation avec ce qui est en jeu dans

⁷⁶⁹ *Ibid.*

l'art contemporain. On peut voir d'autres facettes de ce domaine non-littéral de l'abstraction dans les œuvres qui suivirent⁷⁷⁰ ».

La pièce n'est en effet pas la seule œuvre de Nikolais où le danseur est entièrement enfermé dans un sac élastique. La pièce elle-même, avec son personnage « dans le sac », bien reconnaissable, sera décliné et varié à de nombreuses reprises, avec diverses utilisations comme les étranges « cabochons » (« Finials ») d'*Allegory* en 1959 (repris en 1969 dans l'opéra de Menotti *Help, help, the Globolinks !* et en 1973 dans *Kyldex* à Hambourg), où l'on se trouve face à des sortes de chenilles géantes, les sacs comportant plusieurs cerceaux, plus décoratifs et ludiques que le sac de *Noumenon*. On les croise encore dans *Sanctum* (1964), où le trou latéral des sacs ajourés qui recouvre chaque danseur crée un vide se prêtant à toutes sortes de transformations, organiques ou dramatiques (bouche géante), ou encore avec les sacs biplaces du triple duo de *Grotto* (1973), dont les larges rayures se déforment sous l'effet de la tension du tissu.

Dans ce dernier exemple (*Grotto*), le sac est ici bien plus qu'un costume, il décline la question du dehors et du dedans. La fascination qu'exerce cette pièce, souvent reprise par la compagnie après sa création, tient au fait que seuls deux des trois duos sont dans des sacs, le troisième évoluant à l'air libre dans des justaucorps donnant l'apparence de la nudité, mais en suivant la même chorégraphie⁷⁷¹. Dans cette proposition simple, les deux approches du sculptural (silhouettes couvertes ou non) sont donc montrées simultanément. A la différence des trois pièces citées plus haut, les têtes des quatre danseurs couverts portent ici des cagoules blanches impersonnelles (rappelant les visages vides des peintures « métaphysiques » de De Chirico, nous les avons évoqué plus haut en parlant des masques chez Nikolais et Schlemmer), mais cette présence bicéphale fascine par son corps étrange et imposant, plus

⁷⁷⁰ Alwin Nikolais, « Growth of a theme », *op.cit.*, p.125.

⁷⁷¹ Voir image hors-texte n° V.

proche d'une sculpture abstraite ou d'un champ de forces coloré⁷⁷² en mouvement. Le regard du spectateur fait donc la navette entre duo humain et charnel et duos plus abstraits. Le renforcement du duo abstrait présenté en double (contre un seul « en chair et en os »), ainsi que le temps ralenti qui caractérise cette pièce soulignent son caractère d'« inquiétante étrangeté », pour reprendre le terme de Freud. Cette pièce s'adresse donc autant aux sens qu'à l'esprit, et met en parallèle deux corps, un corps érotisé (le duo charnel est dansé par un couple dans un corps-à-corps où l'homme et la femme restent en contact permanent) et un corps abstrait, comme fantasmé, intemporel. La nature hybride des deux corps bicéphales charge la scène, donnant au couple présent des doubles fantomatiques comme nés d'un espace mental.

Nikolais précise ici une démarche originale de costumier, conscient que, comme pour *Noumenon* tel que signalé dans notre introduction, il avait « changé la forme du corps en ajoutant des tissus qui s'étiraient et qui donnaient du volume là où le volume n'existe pas⁷⁷³ ». On retrouve les présences étranges des « créatures » de *Grotto*, avec sacs et cagoules, dans le film *Nik and Murray*⁷⁷⁴, où Nikolais les utilise pour l'inauguration d'un centre culturel à Tokyo en les intégrant à l'architecture. On les avait déjà repérées dans le final de *Chrysalis*⁷⁷⁵, où les distorsions temporelles du cinéaste Ed Emshwiller et la musique de Nikolais donnent à cette danse un caractère encore plus irréel, fantasmatique et originel.

⁷⁷² On peut risquer ici une transposition du terme de *colorfield* inventé par le théoricien Clement Greenberg en 1962 (pour décrire le travail de peintres abstraits comme Rothko, Newman, Still et leur utilisation de la couleur traitée de manière autonome, dans une grande économie de moyens) et retrouver ainsi une des caractéristiques de l'expressionnisme abstrait, puisque Nikolais lui-même souhaitait être identifié comme un artiste de ce courant.

⁷⁷³ Alwin Nikolais, commentaire du film *Nik, an adventure in sight and sound*, 1973.

⁷⁷⁴ Film documentaire de 1986 (90 min.) réalisé par Christian Blackwood.

⁷⁷⁵ Ce film expérimental américain de 1973 (25 min.) nous parle, dans sa plus grande partie, de chrysalide, de matrice, de (re)naissance, de limbes : c'est un voyage dans l'inconscient, tantôt rêve, tantôt cauchemar ou hallucination. La riche bande son est signée par Nikolais et accompagne les traitements de l'image (surimpressions, ralentis, accélérés...) par sa continuité et ses qualités souvent dissonantes. Peu connu du grand public, *Chrysalis* conserve encore aujourd'hui tout son impact et sa fraîcheur, notamment dans sa dernière partie, où des créatures androgynes blanches et perruquées traversent l'écran de bas en haut, dans une ondulation accélérée, comme autant de ludions frénétiques. La bande son, faite de voix et accélérée elle aussi, donne à la séquence un caractère franchement drôle. La Cinémathèque de la danse à Paris détient une copie de *Chrysalis* et la projette ponctuellement.

Notons que pour danser dans ces costumes contraignants, Nikolais choisit ses meilleurs interprètes, prouvant que de hautes compétences sont nécessaires pour ces pièces apparemment simples, notamment *Noumenon*.

Quelles furent les réactions de la critique quand la pièce vit le jour ?

« *Noumenon* est une projection de formes dans l'espace, efficace et du plus grand intérêt, une sorte de version surréaliste avant-garde de la *Lamentation* de Martha Graham⁷⁷⁶ », affirme en 1953 le critique Louis Horst, rédacteur en chef de l'une des revues de danse les plus en vue de l'époque. Si l'utilisation du tissu élastique peut en effet faire penser au célèbre solo de Graham, chorégraphié en 1930, des différences notables entre les deux œuvres montrent un propos diamétralement opposé. Graham reste assise sur son banc et son costume, un tube de jersey violet élastique, laisse apparaître seulement son visage, ses mains et ses pieds avec lesquels elle va jouer, sur une musique pour piano de Kodály. Dans *Noumenon*, le corps est totalement invisible et utilise le support du tabouret de multiples façons avec une bande son concrète.

La tension du tissu est à lire dans *Lamentation* (le titre parle de lui-même) comme symbole du chagrin, le vocabulaire minimal « donnant aux gestes une importance quasi mythique, suggérant le chagrin collectif de sociétés entières⁷⁷⁷ ». L'appréciation de Horst ci-dessus fait aujourd'hui sourire : on sait qu'il fut longtemps le mentor, compagnon, musicien attitré et conseiller de Graham. Son regard en 1953, alors que Graham est au pinacle et Nikolais encore inconnu, fonctionne à l'aune de l'émotion et manque peut-être d'objectivité.

⁷⁷⁶ Louis Horst, « Henry St. Playhouse dance group », *Dance Observer*, septembre 1953. Rappelons que la revue *Dance Observer* était dirigée par Horst qui l'avait fondée et qu'elle soutenait à l'époque inconditionnellement le travail de Graham.

⁷⁷⁷ Marcia Siegel, *The Shapes of Change*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979, p.40-41. Nikolais avait, pour les besoins de son projet de livre, procédé à une analyse personnelle du solo, signalant que Graham « a recours à la littéralité, mais, du fait que la force de son expression réside dans une gestuelle abstraite, apparaît d'évidence comme une danseuse et non comme une actrice » (*Le Geste unique*, vol. I, *op.cit.* p.9).

Une autre critique, trois ans plus tard, semble avoir eu les mêmes clés de lecture, mais se montre sensible à l'ambiguïté de ces deux « créatures » (présentée ici en duo, même si Nikolais parle plus haut d'un trio) qui, dans leurs tubes de jersey, lui paraissaient complètement « fluides dans leur forme, comme dans la sculpture non figurative, tout en recelant des qualités humaines : humoristique, terrifiante, poignante⁷⁷⁸ ».

S'il est indéniable que ses premières pièces radicales proposent une danse dénuée d'érotisme et ne faisant aucune concession à un quelconque vedettariat, notons que Nikolais ne tiendra pas compte de ces lectures superficielles et typiques de l'époque. Le catalogue des comparaisons dont se servent d'autres journalistes pour tenter d'expliquer à leurs lecteurs à quoi ressemble *Noumenon* mérite d'être signalé pour sa cocasserie. Elinor Rogosin évoque par exemple de « grands sacs de pommes de terre remplis de caoutchouc en ébullition⁷⁷⁹ », Deborah Jowitt signale de « grosses gouttes de cire rouge, qui se ramollissent et deviennent malléables⁷⁸⁰ » et le critique Jack Anderson préfère oublier la philosophie (après avoir eu quand même la curiosité d'aller lire dans le dictionnaire !) et parle de ressemblance à des « fantômes », à des « microbes vus au microscope » ou à des « ovnis (*blobs*) extra-terrestres⁷⁸¹ ». Potagères, domestiques ou scientifiques, ces images conventionnelles font rire, mais semblent laisser les lecteurs à côté des enjeux essentiels de la pièce, confirmant ce que dit Paul Klee, à savoir que « la force créatrice échappe à toute dénomination et reste en dernière analyse un mystère indicible⁷⁸² ».

L'accueil des critiques de l'époque, au-delà de ses références à un registre émotionnel, fut sceptique, qualifiant la démarche de Nikolais d'« approche de la composition

⁷⁷⁸ Marianne Preger, « Masks, props, mobiles », *Village Voice*, 4 janvier 1956.

⁷⁷⁹ Elinor Rogosin, « Discovering Alwin Nikolais », avant-propos de l'interview de Nikolais, *op.cit.*, p.73.

⁷⁸⁰ Deborah Jowitt, *Time and the dancing image*, *op.cit.*, p.353.

⁷⁸¹ Jack Anderson, « The This-Wordly Side of Nikolais », *New York Times*, 24 juillet 1993.

⁷⁸² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (1925), trad. P-H. Gonthier, Gonthier, 1964, p.57.

complètement cérébrale⁷⁸³ » ou, pour les œuvres abstraites qui suivirent comme *Kaleidoscope*, lui reprochant qu'il n'y avait « pas une émotion à signaler dans les parages⁷⁸⁴ » ou encore que « cette déshumanisation du danseur est un danger potentiel, car elle pourrait mener à une stérilité définitive⁷⁸⁵ »... Nikolais a été longtemps harcelé par cette notion (et même en France, puisque Jacques Baril en 1977 faisait de lui « l'instigateur du principe de la déshumanisation corporelle⁷⁸⁶ » !) et y répondait déjà en 1961 : « (Dans *Noumenon*), le danseur n'était ni déshumanisé ni dépersonnalisé ; il s'élevait sur un plan situé quelque part entre l'homme de la rue et le divin⁷⁸⁷ ».

A ces attaques récurrentes, l'incriminé réagit encore dix ans plus tard :

« Je deviens fou chaque fois que j'entends le mot « déshumanisation ». Pour la plupart des gens, cela veut dire : « Pas de sexe » ; pour d'autres, cela signifie « Pas de Noureev ». Peut-être que les deux choses reviennent au même⁷⁸⁸... ».

En 1973, le critique et essayiste Roger Copeland commence son interview pour le magazine *Dance Scope* par une discussion sur l'accusation de déshumanisation faite à Nikolais et établit un parallèle avec l'ouvrage *La Déshumanisation de l'art* de Ortega y Gasset⁷⁸⁹ (1925).

⁷⁸³ Doris Rudko, « The Playhouse dance company », *Dance Observer*, février 1956. On retrouve ce terme dans l'ouvrage *Modern dance Forms* de Louis Horst (1961) où, pour illustrer un mouvement artistique du vingtième siècle intitulé « cérébralisme », on trouve une photo d'*Allegory* de Nikolais (1959), avec deux « créatures » enfermées dans des sacs élastiques à cerceaux (section « Finials »).

⁷⁸⁴ John Martin, « Modern dancers perform at fete », *New York Times*, 19 août 1956.

⁷⁸⁵ Phyllis W. Manchester, « Hazard of experimentation », *Dance News*, septembre 1956. Le titre de cet article se traduit par « Péril de l'expérimentation ».

⁷⁸⁶ Jacques Baril, *La Danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*, Vigot, 1977, p.296.

⁷⁸⁷ Alwin Nikolais, *Growth of a theme, op.cit.*, p.125.

⁷⁸⁸ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.10. Nikolais surnommait ironiquement l'excès d'égoцентриté dans la danse le « complexe de Noureev ». Rappelons que ce danseur étoile jouissait à l'époque d'une aura internationale, et qu'au-delà de ses qualités artistiques indiscutables, ses manières pouvaient agacer. Plusieurs chorégraphes l'invitèrent à se frotter à la danse moderne, parmi lesquels Martha Graham, Glen Tetley et ... Murray Louis lui-même (*The Brighten Venus*, 1978).

⁷⁸⁹ Copeland estime que l'usage esthétique du terme « déshumanisation » fait par cet auteur est déformé par les détracteurs de Nikolais, qui à son avis en font un usage sociologique. Dans la lignée des phénoménologues (qu'Ortega y Gasset traduisit en espagnol), sa « déshumanisation » visait à transcender le positivisme scientifique : « Un rêve, une hallucination et toute autre forme de perception n'est pas moins signifiant qu'une

Noumenon, devenue aujourd'hui presque un cliché, garde sa jeunesse et a un impact certain sur le public qui la découvre. Devenu une signature du chorégraphe, elle est aussi emblématique des paradoxes de Nikolais que nous examinerons dans notre dernière partie. L'explication de son impact réside sans doute dans son caractère énigmatique, « partageant avec les énigmes, nous dit Adorno, l'ambiguïté du déterminé et de l'indéterminé⁷⁹⁰ ». Comme dans toute énigme, la réponse est ici passée sous silence, en étant amenée de force par la structure. La vision mouvante qui se transforme sous nos yeux serait-elle donc pour Nikolais une tentative de donner vie à ce concept kantien⁷⁹¹ du noumène ou d'incarner cet « objet transcendantal », proche de la transcendance qu'il recherche chez ses danseurs à l'époque ? *Noumenon*, emblématique également de l'« énigme » Nikolais, a en tout cas, comme les œuvres d'art qu'évoque Adorno, « sa finalité en elle-même, sans fin positive, par-delà sa structure interne, (...) et, par son organisation, devient plus qu'elle n'est⁷⁹² ».

Noumenon a peut-être, comme les œuvres d'art qu'évoque Adorno, « sa finalité en elle-même, sans fin positive, par-delà sa structure interne, (...) et, par son organisation, devient plus qu'elle n'est⁷⁹³ ». Il est révélateur que dans nos recherches, nous n'ayons pas retrouvé toutes les clés de cette pièce : nos références à Kant et Calder sont-elles légitimes ? Heidegger résume peut-être les choses lorsqu'il nous dit : « L'énigme que l'art est lui-même. Loin de nous la prétention de résoudre cette énigme : il importe avant tout de la voir⁷⁹⁴ ». A

autre » (« A conversation with Alwin Nikolais », *op.cit.* p.42). Et le critique poursuit en voyant dans le travail du chorégraphe, notamment dans *Noumenon*, une similarité. *Vaudeville of the elements* est un autre exemple d'imagination « déshumanisée » qui « défie la gravité et autres lois supposées naturelles ». Pour Nikolais, Ortega y Gasset utilise cette notion comme une stratégie visant à explorer les domaines de l'imagination plutôt dans un surplus d'humanité qu'un déficit.

⁷⁹⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Klincksieck, 1974, p.164.

⁷⁹¹ Voir *supra* note 37 dans notre introduction.

⁷⁹² *Ibid.* Adorno généralise ainsi : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes (...). Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, placent le caractère énigmatique sous l'aspect du langage (*ibid* p.159).

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Martin Heidegger, postface à « L'Origine de l'œuvre d'art » (1931-32), trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, cité par Paul Ardenne, dans son avant propos de *Art – l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Regard, 1997, p.9.

voir aujourd'hui *Noumenon*, qui n'a guère vieilli, on est de fait face à une énigme et en présence d'un marqueur dans l'histoire de la danse et l'histoire de l'art en général.

CONCLUSION

La forme, notion spécifique à Nikolais, va permettre au danseur, au professeur et au chorégraphe de donner au corps une capacité sensorielle nouvelle, le « sens de la forme », nécessitant un état de corps particulier ; on aura là une « signature » du corps dansant chez Nikolais, aisément reconnaissable visuellement par ses arrêts « figés » ou ses ralentis. La notion de forme invite aussi à se doter d'un regard interne et externe sensible au sculptural, qui va devenir pour le danseur un outil d'analyse précieux, utilisable dans le travail au quotidien, dans la danse et dans le mouvement en général, voire dans la vie de tous les jours. C'est finalement là un instrument de vision et de création. *Noumenon*, œuvre signature de Nikolais, attira l'attention immédiatement à sa création (et encore aujourd'hui) par sa qualité plastique et son contenu énigmatique. Nikolais signait là, dès 1953, un « geste unique » personnel qui résumait ses interrogations de l'époque, abstraire le narratif de la danse, utiliser des costumes et des musiques de façon innovante, parler de la relation entre sujet (qui danse) et objet (donné à voir), créer un fort impact visuel en s'appuyant notamment sur les qualités sculpturales pour proposer une nouvelle plasticité.

C. Le temps

PRELIMINAIRES

Lorsqu'on s'attaque à la notion de temps, une constante revient : il est difficile à cerner, semble être une énigme, un concept presque impossible à définir⁷⁹⁵. Le chorégraphe Murray Louis affirme que le temps ne se voit peut-être pas, mais qu'« on peut l'entendre si l'on cherche à l'écouter dans le silence⁷⁹⁶ ». Ces avis contradictoires semblent rester à la surface des choses : « Est-ce le temps qui forme la danse ou la danse qui forme son temps⁷⁹⁷? », interroge la chercheuse Geisha Fontaine.

Nikolais insistait d'emblée sur le besoin de séparer temps métrique et temps gestuel, le deuxième ayant été longtemps assujéti au premier dans la proximité que l'art de la danse entretient avec la musique. Chez le chorégraphe, à partir des années 1950, la relation entre danse et temps va de plus en plus s'affranchir de toute dépendance d'avec le son, même si l'accompagnement sonore, nous le verrons, était loin d'être négligé.

Il nous faut donc examiner les relations entre danse et temps en Occident et faire un détour par le domaine musical, car l'art chorégraphique et la musique ont de tout temps partagé une même temporalité. Dès les origines, mais en particulier de la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle, on conçoit en effet la musique par rapport à la danse qu'elle va accompagner : phrasé, mesure, tempo, appuis et caractères sont similaires. Dans le ballet de cour et l'opéra, la danse ne constitue qu'une partie du tout, souvent des intermèdes, mais les

⁷⁹⁵ Le physicien Thibault Damour rappelle l'impossibilité scientifique de donner une définition à un « maintenant » ou à un feuilletage de l'espace-temps avec passé, présent et avenir (*Entretiens sur la multitude du monde*, chapitre 2 « Le temps perdu », Odile Jacob, 2002, p.51). Dans le livret de présentation de l'exposition *Le temps, vite !* au Centre Pompidou (2000, n.p.), on pouvait lire: « Le temps ne se voit ni ne s'entend. Pas davantage il ne se touche et nul ne l'a jamais goûté ou humé. Le temps en somme se tient dans un mystérieux en-deçà (ou au-delà) des sensations ou des perceptions ».

⁷⁹⁶ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, op.cit., p. 175.

⁷⁹⁷ Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004, p.12.

musiques créées portent le nom de danses précises, souvent issues de danses populaires et stylisées : gavottes, menuets, gîgues, courantes, allemandes, sarabandes désignent les moments dansés, souvent les mêmes que dans les bals. La notation Feuillet, qui apparaît au tournant du dix-septième siècle, diffusera ces danses dans toute l'Europe, la partition musicale surmontant la danse notée ou « chorégraphie » (littéralement, « danse écrite »).

A partir du dix-neuvième siècle, avec le Romantisme, le ballet s'affirme, devenant une forme artistique à part entière dansée par des professionnels s'appuyant sur un argument, des personnages, un décor, et des compositeurs comme Adam, Schneizhoeffler, puis Delibes, Tchaikovsky, Minkus... qui se mettent à écrire spécifiquement pour la danse. La musique, assez illustrative, suit un programme, accompagne l'action, reflète l'état intérieur du héros ou de l'héroïne, et le métier de compositeur est de plus en plus considéré comme dégradant et indigne, car le milieu du ballet jouit de peu de considération. La musique est vue comme un assujettissement et le chorégraphe impose souvent ses choix⁷⁹⁸. La musique de ballet s'oppose ainsi à la musique « pure », cette dernière étant abstraite, non liée au corps : musique symphonique, musique de chambre, musique pour instrument soliste (surtout le piano).

Se libérant de cette convention, Isadora Duncan est la première danseuse à rompre avec la tradition en utilisant pour ses solos des musiques de concert : Brahms, Wagner, Chopin (la célèbre *Etude révolutionnaire*) et même la Marseillaise... « La musique est son, disait-elle en 1903, le son est vibration, la vibration est du mouvement, et le mouvement est le moyen et la racine de la danse⁷⁹⁹ ». De nombreuses autres solistes feront le même choix,

⁷⁹⁸ On se rappelle la relation entre Petipa et Tchaikovsky autour de *La Belle au bois dormant* dans laquelle le chorégraphe donnait des consignes extrêmement précises au compositeur ou, au début du vingtième siècle, les commandes de Diaghilev à Stravinsky ou Ravel. On sait aussi que des ballerines toutes puissantes, bien introduites à la cour du Tsar de Russie, pouvait faire rallonger, raccourcir, supprimer des passages musicaux, sans parler des démonstrations virtuoses qui étaient souvent bissées pendant les représentations.

⁷⁹⁹ Citée par Annie Suquet dans « A propos de quelques figures du dialogue entre danse et musique au XXe siècle », *Les Cahiers du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne* (ccnr), dir. Catherine Diverrens), n°1, avril 2007, p.3.

notamment en Allemagne, avec une utilisation prédominante de morceaux de compositeurs du dix-neuvième siècle. La musique de ces derniers est en quelque sorte « re-corporalisée ».

Dans cette même décennie (1900-1910), Emile Jaques-Dalcroze, à Genève et surtout à Hellerau en Allemagne, va proposer une gymnastique rythmique pour redonner au corps en mouvement un sens renouvelé de la perception. Ses théories vont vite rencontrer un intérêt considérable, notamment grâce à son ouvrage *Le Rythme, la Musique et l'Education* (1905) et ses deux écoles. Plaçant au centre du propos les notions d'expérience corporelle, de rythme, d'anacrouse (littéralement « avant le temps⁸⁰⁰ »), de réponse singulière au stimulus sonore, de tension-détente, en lien avec l'espace environnant et avec les émotions, Dalcroze va proposer un nouveau corps, et ses recherches sont contemporaines du mouvement de *Lebensreform* (réforme de la vie⁸⁰¹). Mais le rapport geste-son maintient une dépendance du corps dansant (car on peut dire que ce corps rythmique est musical et dansant) à la musique qui l'accompagne, le but de Dalcroze étant de « ressourcer la musique à l'expérience du mouvement⁸⁰² ». Comme au siècle précédent, la musique est ici essentiellement présente pour donner son rythme et un contenu, à savoir une atmosphère, un type d'émotion, traduits par des combinaisons de mélodie, d'harmonie, ainsi que par des choix de timbres et de *tempo*.

Quasiment en même temps, la danse va se libérer de sa dépendance vis-à-vis de la musique. Dès 1913, le danseur Alexandre Sakharoff avait présenté une pièce en silence à Munich et Wigman fera de même l'année suivante à Ascona avec sa première version de sa *Danse de la sorcière*. Le silence est une forme de musique, et l'autonomie de la nouvelle danse d'expression peut ainsi s'affirmer⁸⁰³.

⁸⁰⁰ Cette notion est proche du « pré-mouvement » du spécialiste de l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé Hubert Godard.

⁸⁰¹ Voir la définition de ce mouvement en note 1 de notre annexe « Monte Verità ». Un de ses élèves les plus connus, le scénographe Adolphe Appia, appliquera avec succès ces théories à l'espace et à la lumière.

⁸⁰² Annie Suquet, *ibid*, p.4. Cette limitation décevra Mary Wigman qui quittera Dalcroze pour rejoindre Laban en 1913.

⁸⁰³ « Une pression culturelle et historique conditionne un spectateur, qui s'attend à voir une musique accompagner une danse et la danse obéir à la musique. Avec la musique dominant la perception, l'oreille a appris à analyser les signaux acoustiques plus vite et avec plus de confiance que les signaux visuels. D'où l'idée

Malgré l'apparition du disque 78 tours qui popularise la musique enregistrée dès le début des années 1920, la danse se donne à voir avec la présence physique de musiciens accompagnateurs. Cette dépendance va disparaître après la deuxième guerre mondiale.

Une constante régnait jusque là : affect et mouvement restaient inséparables, liés au « nouage entre émotion et danse, inentamé depuis le début du siècle⁸⁰⁴ ». John Cage et Merce Cunningham, dès la fin des années 1940 et influencés par l'esprit néo-dadaïste de Marcel Duchamp et la notion de hasard, vont figurer parmi ceux qui feront « sauter ce verrou⁸⁰⁵ » et instaureront un système durable prônant l'autonomie des arts sur la scène et le principe de séparation entre danse et musique : ils ne préparent pas ensemble la rencontre entre leurs deux médiums, la laissant se produire le jour de la première, avec comme seule donnée commune la durée de la pièce. Plus aucun lien de cause à effet ne les lie.

Nikolais n'ira pas aussi loin, mais sera dans une démarche similaire : « La danse et la musique se sont attachées à réévaluer leurs concepts du temps et à explorer de nouveaux domaines impossibles à décrire, à noter ou à concevoir selon la conception traditionnelle de rythme musical. De même qu'il existe un temps musical, il existe un temps dansé⁸⁰⁶ ». Un contexte technologique favorable aidera à mettre ces idées en application. Nous avons vu plus haut comment Nikolais s'approprié la musique concrète, avec les machines et les procédés de composition qui l'accompagnent (enregistreur à bande, microphone, montage, filtrage, puis modulateur de fréquence, synthétiseur⁸⁰⁷). Les possibilités de l'enregistrement et du montage

que derrière l'obéissance à la musique, on trouve une peur profonde et déterminée par la culture de regarder intensément le corps. Si la danse cherche à obtenir une identité artistique propre, comparable à celle que la musique possède déjà, il faut que le corps déploie une force expressive qui ne doive rien à la musique » (Karl Toepfer évoquant la théorie d'un important critique allemand de la république de Weimar, Fritz Böhme. *Empire of ecstasy*, *op.cit.*, p.329).

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.* L'expression est d'Annie Suquet.

⁸⁰⁶ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.63.

⁸⁰⁷ Le son du synthétiseur, son « inouï » apparu au tournant des années 1960, permet de créer des atmosphères étranges, coupées du quotidien ou des références aux instruments connus et surtout de déjouer la « dimension corporelle inhérente au jeu instrumental » (Annie Suquet, *ibid.*, p.5). Nikolais, dont l'entreprise consiste également à « désaffecter le danseur », va composer la plupart de ses musiques lui-même en utilisant divers machines : synthétiseur Moog, Synclavier, magnétophone à bande, filtres, écho, réverbération...

permettent de rompre la linéarité et la continuité du support musical, ouvrant de nouvelles possibilités et un rapport inédit au son. Celui-ci provient de sources très diverses : voix, bruitages, sons environnementaux, extraits de disques... La bande peut se combiner à des sons joués en direct, notamment des percussions. Le son, pouvant souvent être assimilé à un bruit, agit ici comme un stimulus, laissant son autonomie à la danse. Nikolais sera un temps compositeur concret⁸⁰⁸ et, comme Cage, parle plus de « son » que de « musique ».

On peut enfin souligner une particularité liée au rapport musique-danse dans son enseignement, hérité de la danse allemande : l'utilisation des percussions. En improvisation, la relation percussion-geste dansé permet le jaillissement du geste, le son étant déclencheur du mouvement. Donnons ici l'exemple du compositeur Jaap Kool (1890-1959), prolifique durant sa carrière en Hollande et en Allemagne où il créa pour la danse, qui disait : « Quand on examine les propriétés des instruments de percussion, la frontière entre tonalité et bruit se brouille. Ces « tambours mystiques » ont un pouvoir primitif, celui de brouiller les distinctions entre tonalité et bruit. C'est de là qu'est partie l'extase de l'émancipation de la rationalité, « démon et Moloch de notre époque »⁸⁰⁹ ». En restant fidèle à ces instruments (présents dans ses bandes-son et dans son enseignement), Nikolais se relie à nouveau à la dimension mystique qu'il affectionne.

Mais chez lui, la relation geste-son reste relativement conventionnelle, sauf dans les œuvres jouant sur la dilatation du temps⁸¹⁰. Il reste étranger à toutes les expériences de l'époque sur l'improvisation et les *happenings*, ne déléguant que très peu son rôle de compositeur. La liberté de sa danse abstraite résulte néanmoins de cette « porosité sans

⁸⁰⁸ A la même époque en France, Pierre Henry le fut pour Béjart à ses débuts. Par son intérêt pour les machines, Nikolais répond peut-être à ce que préconisait Alfred Schlee, éditeur de musique viennois et compositeur (pour Wigman et Yvonne Georgi), qui voyait danse d'expression, partitions de musiciens et public partir dans des directions opposées. D'après lui, la solution, à une époque où l'art du cinéma repose aussi sur des machines, réside dans la technologie : instruments mécaniques, enregistrements et collaboration nouvelle entre danseur, compositeur et ingénieur.

⁸⁰⁹ Karl Toepfer évoquant Jaap Kool, lui-même s'exprimant dans l'ouvrage collectif *Tanz in dieser Zeit* (1926) dirigé par Paul Stefan.

⁸¹⁰ Par exemple *Cantos* en 1957 et « Dignitaries » dans *Imago* en 1963. Nous décrivons ces deux pièces plus loin.

précèdent au vingtième siècle entre danse et musique⁸¹¹ » et de tous les processus d'improvisation qui se sont succédés, notamment celui résultant de l'héritage germano-américain.

Dans une interview tardive (1986), Nikolais nous confirme la complexité à définir le temps et nous répète son credo : besoin d'émancipation du danseur des diktats de la musique et croyance en un temps « magique » :

« Aussi évident que merveilleux, le temps intérieur des souvenirs côtoie le temps extérieur de la réalité, le temps de la distance spatiale ou de la présence microscopique. (...) Asservir la danse aux simples pulsations et mesures, c'est ignorer la connaissance et l'étonnement infini que procure le temps. (...) Aussi flou pour la science que soit le temps, sa substance magique est à la disposition du danseur⁸¹² ».

Elargissons à présent notre propos et revenons à la conception que Nikolais a du temps. Nous avons vu que, d'après lui, l'homme ne s'est pas encore remis des bouleversements opérés par les découvertes de trois hommes-clés : Darwin (« l'idée d'évolution »), Freud (« la mise en lumière de nos méchancetés ») et Einstein (« l'idée de relativité et de fission nucléaire »). Concernant ce dernier, il évoque une « mutation » temporelle, apparue dans les années cinquante, mais « qui avait commencé des décennies auparavant avec la théorie de la relativité d'Einstein⁸¹³ ». Nikolais fait ici un raccourci qui nous amène en 1945 et à Hiroshima :

« Pour les non-initiés, les concepts de temps et d'espace, vecteurs irremplaçables de la vie, restaient essentiellement incompréhensibles. Les savants commençaient à

⁸¹¹ Annie Suquet, « A propos de quelques figures du dialogue entre danse et musique au XXe siècle », *op.cit.*, p.5.

⁸¹² Alwin Nikolais, « Le temps du corps, le corps du temps », *Les Saisons de la danse*, 15 mars 1986. Nous verrons plus loin, sous « Le temps musical et le temps du danseur », comment ces choix s'inscrivent dans un héritage allemand qui lui fut transmis par Hanya Holm.

⁸¹³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre I, « Le besoin d'abstraction », p.22.

comprendre ces nouvelles théories, mais le grand public se contentait d'une vague image (...), jusqu'au jour où les théories se concrétisèrent sous la forme d'une explosion apocalyptique : la bombe atomique. L'homme en fut terrifié. (...). C'en était terminé de l'époque « Voir, c'est croire⁸¹⁴ ». La nature recelait des réalités insoupçonnées⁸¹⁵ ».

On sait qu'en 1905, Albert Einstein révolutionna la physique par sa théorie de la relativité restreinte. La physicienne Françoise Balibar rappelle comment « l'unification des théories de la lumière et de la matière induit une modification inattendue de nos idées intuitives sur l'espace et le temps⁸¹⁶ ». Avec l'expérience des deux flashes photographiques vus soit par un passager à bord d'un train, soit par un observateur regardant le train passer, la notion de simultanéité est remise en question. De même, l'expérience de mesure du temps mis par un bébé à avaler son biberon, faite par les mêmes deux personnes, va fournir la notion de « dilatation du temps ». Balibar souligne un peu plus loin comment, par ces paradoxes, Einstein est celui qui nous a révélé que le temps n'est pas le même pour tous, qu'il n'est pas absolu, modifiant ainsi l'un de nos concepts les plus fondamentaux. La théorie de la relativité a été considérée dès ses débuts comme une théorie ayant des implications philosophiques.

Le physicien Hilaire Cuny, de façon similaire, parle de la « contraction du temps » et du « ralentissement des horloges » quand il compare le temps du cosmonaute et le temps sur terre⁸¹⁷. La mécanique quantique, quant à elle, a enrichi la physique du principe

⁸¹⁴ Dans *Le Geste unique*, Nikolais précise ce qu'il entend par là : « Des expressions comme « je crois ce que je vois » (ou « je n'en crois pas mes yeux ») prouvent que selon une opinion largement répandue, il suffit d'avoir vu quelque chose pour en prouver l'existence. Cette affirmation appelle des nuances, mais généralement on admet plus volontiers le témoignage de l'œil que celui de l'oreille. (...) Le syndrome « je crois ce que je vois » exige une littéralité et se pose en critère prioritaire, tandis que s'effacent tous les autres niveaux de communication. On est ainsi amené à considérer que chaque sens a sa propre « entrée » dans l'esprit, dotée d'une qualité psychologique unique et spécifique » (Chapitre IV, « La perception sensorielle », p.37). En anglais, l'expression se double d'une connotation géographique, convoquant une région des Etats-Unis très rurale : « Show me, I'm from Missouri ».

⁸¹⁵ Alwin Nikolais, *ibid.*

⁸¹⁶ Françoise Balibar, *Einstein, la joie de la pensée*, Gallimard, 1993, p.46.

⁸¹⁷ Evoquant le temps absolu de Newton et de Kant, Cuny précise qu'« Einstein a délivré le temps des concepts métaphysiques et l'a révélé tel qu'il est : la mesure du mouvement des objets matériels dans l'espace » (Hilaire Cuny, *Albert Einstein*, Seghers, 1961, p.64 et quatrième de couverture). Il serait intéressant, mais cela déborderait de notre étude, de poursuivre ce parallèle entre Nikolais et Einstein en se munissant des outils de

d'incertitude⁸¹⁸. On sait comment Cage mit au point une approche « indéterminée » en composition, influencée certainement par ces avancées de la recherche en physique, mais aussi par le bouddhisme zen. Les deux le poussèrent avec Cunningham à intégrer quasi systématiquement l'aléatoire comme processus de composition. De son côté, Nikolais parlait souvent d'intuition, mais ne fit jamais du recours au hasard un système. Essayons d'analyser comment ces nouveaux concepts en physique l'ont poussé à créer des œuvres artistiques originales :

« Au début des années cinquante, de nouveaux concepts spatiaux-temporels entraînent un autre changement dans les arts. L'art est un outil qui permet de fouiller l'élément mystique qui intrigue l'esprit collectif et qui tente d'en tirer quelque révélation. Cela ne se fait pas selon des méthodes scientifiques ou en recourant à une verbalisation consciente, mais plutôt grâce à de nouvelles rencontres jusqu'alors impossibles⁸¹⁹ ».

La principale de ces « rencontres impossibles » (ou impensables) évoquées est Hiroshima. L'explosion de la bombe atomique est vue ici comme départ d'une prise de conscience écologique, l'homme devenant en conséquence « un minuscule rouage dans l'incommensurable engrenage de la nature⁸²⁰ ». Le devoir d'identifier les arts à cette nouvelle dynamique pousse Nikolais à expérimenter. C'est ce qu'il va faire dans le théâtre mis à sa disposition à New York et avec sa compagnie et plus tard à l'université d'Utah, mais il reste

lecture complexes que sont la théorie de la relativité générale (1915), le continuum spatio-temporel non euclidien et la courbure de l'espace-temps.

⁸¹⁸ Principe d'incertitude : principe de la physique quantique en vertu duquel il existe certaines caractéristiques de l'univers, comme la position et la vitesse d'une particule que l'on ne peut connaître avec une précision totale. Ces aspects incertains du monde microscopique deviennent d'autant plus sévères que les échelles de temps et de distance sur lesquelles on les considère sont plus petites. Champs et particules vont et viennent entre toutes les valeurs possibles compatibles avec l'incertitude quantique. Cela implique que le royaume microscopique est une grouillante effervescence, immergée dans un océan de fluctuations quantiques.

⁸¹⁹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre I « Le besoin d'abstraction », p.22. Dans le passage qui précède cette citation, Nikolais évoque un premier changement, l'apparition dans les années 1930 de la *modern dance*, qui « fit de l'homme ordinaire un archétype et focalisa l'œil sur l'apparence de l'homme tel qu'il était réellement. On vit naître un nouveau regard sur la chair et sur la nature de l'âme et de l'esprit humain ». Il voit là une mutation profonde qui affecte toute la scène artistique de l'époque. On a vu qu'il prendra vite position contre ces nouvelles valeurs.

⁸²⁰ *Ibid* p.23.

habité par l'aspect irrationnel de la démarche artistique. On retrouve là la rencontre entre primitivisme (« élément mystique ») et la technologie moderne déjà évoquée plus haut (le temps vu comme « substance magique »).

Pour le chorégraphe et créateur multi-fonctions qu'il est, une rencontre fondamentale a lieu à l'époque : celle de la lumière. En explorant plus avant ce domaine qu'il affectionnait, Nikolais va, en 1956 et dans la pièce *Prism* en particulier, découvrir des applications chorégraphiques de ces « concepts spatio-temporels » qui l'intriguent. On retrouve en effet les notions de contraction et de dilatation du temps dans le travail d'illusion qu'il préconise dans son approche abstraite du mouvement. *Prism*, bien que s'intéressant principalement aux possibilités de la lumière et de la couleur, est une des premières pièces où s'affirme ce désir :

« Le jour où je présentai *Prism*, il m'arriva une aventure extraordinaire. Cette œuvre réussit à détruire le concept de temps tel qu'on l'accepte communément. J'y avais créé une fausse illusion temporelle qui convenait à mon propos chorégraphique. C'est comme si j'avais fait éclater la barrière du temps⁸²¹ ».

La critique Barbara Nickolich signale que dans cette pièce, le *motion* et la lumière sont chorégraphiés de telle sorte qu'une déformation spatio-temporelle en résulte : « Le danseur semble transporter sa forme sans bouger et se déplacer sans recourir à un intervalle d'espace-temps⁸²² ». Nikolais nous apprend qu'il passa les deux années suivantes à explorer le temps :

« Je me suis demandé en quoi consistait la sensation attachée au « lent ». A propos de l'arrêt, que signifie « combien » quand on demande combien dure un arrêt ;

⁸²¹ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.66. Voir le reste de cette description de *Prism* dans l'annexe « Deux œuvres d'Alwin Nikolais ».

⁸²² Barbara Nickolich, « The Nikolais Dance Theatre's uses of light », *The Drama Review* (numéro spécial sur la « performance visuelle »), juin 1973, p.81.

qu'entend-on par quand, lorsqu'on demande : quand est-ce qu'on redémarre ? Tout ceci se travaillait en cours, l'expérience visant à identifier ce que l'on ressentait⁸²³ ».

On peut le vérifier en particulier dans une section de *Cantos* (1957), où la notion de silence temporel est traitée dans une chorégraphie de groupe, dansée sans musique, certains danseurs étant perchés sur des grands socles cylindriques. Les notions de durée, de rareté de l'évènement et d'écoulement du temps y sont déclinées et une captation filmée d'époque permet d'en apprécier l'intérêt.

Chaque danseur fait l'apprentissage de ces questionnements et intègre petit à petit ce sens de la durée et de l'instant choisi. Le temps devient donc un outil pour danser : on l'identifie, on l'observe, on le pratique, on l'analyse, d'abord en improvisation, puis en cours de composition. Ainsi enrichi, ce concept se révèle un outil essentiel pour chorégrapheur, un outil de liberté :

« Le temps, qu'il soit réalité ou illusion, structuré ou libre, ralenti ou accéléré, constitue un des éléments fondamentaux de la danse. Le temps se transforme constamment et, dans la pratique de son art temporel, le danseur peut le manipuler librement. Sur scène, il peut altérer la qualité du maintenant. Il peut créer ou recréer n'importe quel temps imaginable pour éclairer sa danse dans le présent où elle se déroule⁸²⁴ ».

Si l'idée de « manipulation » du temps peut interroger, le programme pédagogique qu'il va mettre au point dans les années 1960 confirme qu'il sait où il va et qu'on ne se trouve pas face à une théorie fumeuse. Nous en verrons les détails plus loin. Fort de ces découvertes (que la critique de l'époque ne sut en général pas identifier), Nikolais met en parallèle, en 1957, cette capacité du danseur à pouvoir faire « éclater » le temps avec celle du peintre non figuratif qui, sous la surface, révèle la « substance élémentaire » :

⁸²³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.66. C'est Nikolais qui souligne.

⁸²⁴ *Ibid.*

« Tout un nouveau concept émerge. Les secondes fuyantes de myriades de particules temporelles font se juxtaposer des milliers d'années – passées, présentes et à venir –, faisant naître par leur alliance étrange de nouvelles révélations. Les concepts narratifs changent. Le temps, dans ses nombreuses dimensions, s'appuie sur l'âme et, comme dans le montage, le collage ou le palimpseste d'un peintre, une nouvelle logique du temps peut apparaître à partir des fragments des âges⁸²⁵ ».

Sept ans après les deux articles de la presse spécialisée où on le sentait encore nouvellement arrivé au Henry Street Playhouse (1950), Nikolais propose ici, avec son texte pour le *New York Times* qui va lui donner une forte visibilité, une sorte de manifeste au titre parlant : « Sémantique de la danse ». Il n'hésite pas à y utiliser un vocabulaire fort, s'appuyant sur des termes comme « abstrait », « pouvoir de la métaphore », « amour, essence de l'art et de la vie », et tente de sortir la danse de sa dimension « humaniste » pour en élargir la définition. On est face à une pensée très souple, fonctionnant par strates co-existantes et sans modèle.

Dans l'extrait ci-dessus, le ton utilisé est prophétique, voire halluciné⁸²⁶, et témoigne d'une vision véritablement cosmique, avec des traces d'éléments qu'on pourrait trouver chez Jung, Artaud (« nouvelles révélations ») ou les alchimistes (« alliance étrange »), voire aussi chez les symbolistes (« Le temps s'appuie sur l'âme ») ou dans les auteurs de science-fiction de son époque, dont Nikolais était, paraît-il, fervent lecteur (« myriades de particules temporelles »). Le danseur, avec son pouvoir de convoquer passé, présent et avenir et sa capacité à se transformer, apparaît comme une sorte de chamane. On baigne ici dans cette nébuleuse que Nikolais nomme la « mystique du temps » avec comme enjeu un nouveau statut de la narration.

⁸²⁵ Alwin Nikolais, « Dance : semantics », *op.cit.*

⁸²⁶ Dans le tome III du *Geste unique*, inédit, on trouvait des poèmes écrits par Nikolais, dont celui-ci : « Le temps est un carrousel fantôme. Ses chevaux transparents galopent immobiles avec leurs rênes de verre et leurs sabots plumés. Les sabots portent des plumes pour créer un tonnerre silencieux sur les tympan éclatés ».

La France va s'émerveiller de cette capacité à s'emparer du temps, « l'une des forces de l'univers⁸²⁷ », en découvrant le Nikolais Dance Theatre à partir de 1968 et, dans les années 1970-80, grâce aux solos de Carolyn Carlson nouvellement installée en France (notamment *Densité 21,5*, *Blue Lady* ou à l'occasion de ses improvisations avec des musiciens de jazz...). Faisons un détour par cette artiste, qui a toujours entretenu des liens étroits avec la France, où elle est basée aujourd'hui. Elle confirme la pertinence des principes de son maître qu'elle juge universels et devenus « partie intégrante d'elle-même », s'y référant autant en pédagogie qu'en recherche personnelle, comme par exemple pour le solo *Writings on water* en 2002⁸²⁸. Tant dans ses pièces pour le G.R.T.O.P.⁸²⁹ dans les années 1970 que dans ses solos (*Blue Lady* en particulier en 1983), Carlson parviendra comme son maître à rendre le temps plastique, jouant à le « dilater » ou à le « condenser ». Les lumières de son compagnon des débuts John Davis, éclairagiste pour Nikolais, et la musique répétitive de René Aubry plus tard contribueront à mettre en valeur sa présence et celle de ses danseurs, créant des atmosphères propices aux visions, aux rêves.

Souhaitant partager avec son public son monde imaginaire, elle crée des scénographies théâtrales où le temps peut être continu (qualité avec mouvement perpétuel qu'elle nomme, on l'a vu, « *keep going* »), suspendu, accéléré, brisé par des accents soudains ou poétisé par l'irruption d'un geste, d'un danseur, par l'utilisation d'accessoires aussi (les cubes de lumière dans *Still Waters* en 1986 par exemple, ou sa longue robe rouge tendue depuis la coulisse dans *Blue Lady*). Marquée par la spiritualité (elle est bouddhiste, pratique la calligraphie et évoque volontiers les liens de sa danse et du cosmos), le temps est quasi

⁸²⁷ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.63. Dans le même chapitre à la page précédente, on peut lire aussi : « Au centre de la dynamique du mouvement et l'imprégnant totalement se trouvent les puissances jumelles du temps et de l'espace ».

⁸²⁸ Carolyn Carlson, entretien avec l'auteur, 9 octobre 2002.

⁸²⁹ Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris, dont l'activité couvre la période 1974-1980. Renonçant à inclure des danseurs classiques de l'Opéra, tous réticents à son travail, Carlson auditionna des artistes extérieurs, parmi lesquels on trouve Lario Ekson, Jorma Uotinen, Peter Morin, Dominique Petit, Caroline Marcadé, Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury, Quentin Rouillier, etc. *The Beginning, this, that, the other and the end, Year of the horse, L'Or des fous, Les Fous de l'or...* sont quelques-unes des pièces créées dans ce cadre, avec comme éclairagiste John Davis.

palpable dans ses improvisations lorsqu'elle danse sur la musique (improvisée elle aussi) d'artistes comme Michel Portal ou Joachim Kühn, et on retrouve dans les titres de certaines de ses œuvres des éléments temporels : *The Beginning and the End* (1977), *Slow, heavy and blue* (1990), *Present Memory* (2006), *Synchronicity* (2012). Se revendiquant femme des années 1960 et « hippie » (*flower child*), Carlson (née en 1943) sait travailler avec la relativité du temps, mais, contrairement à Nikolais, ne mentionne pas directement l'influence d'Einstein⁸³⁰.

EXPERIMENTER LE TEMPS : IMMEDIATETE

Dans les années 1960, Nikolais sera accueilli plusieurs étés de suite en résidence dans le cadre confortable du département de danse moderne de l'Université d'Utah⁸³¹ à Salt Lake City. Dans ce lieu majestueux, il continuera ses expérimentations avec le temps et, grâce à la présence d'un groupe d'étudiants motivés, affinera la façon d'enseigner cette notion. Joan Woodbury, co-directrice du département, pédagogue et chorégraphe, y fut son assistante et, dans sa série vidéo sur l'improvisation de 1989, place le temps en tête des « grands quatre ». Elle propose deux approches du sujet : « arrêt / départ » et « actions quotidiennes ».

Le travail sur « arrêt / départ » (*stop and go*) va affiner chez le danseur le sens de l'immédiateté (*immediacy*), qualité demandant un investissement total de l'être, physique autant que psychique. Joan Woodbury fait de l'immédiateté un concept et y consacre tout un chapitre dans sa série vidéo (et douze pages dans la brochure n°1), en faisant un pré-requis avant l'étude des « grands quatre ». Le stimulus peut être successivement sonore (percussion), verbal (ordre extérieur au groupe de danseurs ou intérieur), non verbal (par exemple dans le jeu du leader, on parle en France de travail « à l'écoute »), etc.:

⁸³⁰ Elle se réfère en particulier au best-seller *Einstein's dreams* d'Alan Lightman (1992).

⁸³¹ Voir *supra* note 25 de notre introduction.

« Quand vous êtes immobile, il vous faut sentir que le corps permet au temps de le traverser. Quand vous êtes en mouvement, vous avez le privilège de sculpter (*carve out*) des morceaux de temps. Il nous faut pouvoir dire combien de temps un mouvement doit exister pour avoir son « moment » dans le temps⁸³² ».

Au-delà de l'intérêt pédagogique de cette disponibilité du danseur, il faut comprendre ce qui est en jeu dans ce corps à la mobilité extrême et imprévisible. C'est le système nerveux qui est en éveil, avec, en termes labaniens, un jeu entre tonicité en « flux ouvert » (*free flow*) et en « flux fermé » (*bound flow*), si caractéristique des danseurs de Nikolais, qui permet de « s'arrêter à peine on a commencé⁸³³ ». Betsy Fisher, formée à l'école de Nikolais et soliste chez Murray Louis pendant huit ans, se souvient : « Nikolais demandait à ses danseurs de fournir en dansant un flux constant et abondant d'énergie interne. Chez lui, les danseurs sont typiquement rapides et intuitifs⁸³⁴ ». Rajoutons que leurs réactions temporelles, dans leur aspect imprévisible sont plus de l'ordre du réflexe⁸³⁵ que d'un choix réfléchi. Nikolais nommait cette disponibilité qu'il attendait de ses interprètes immédiateté⁸³⁶.

Chez Nikolais en effet, c'est l'humain qui s'exprime et non l'ego. Certes la personnalité du danseur doit se refléter dans son invention, mais après être passée par le double filtre de l'abstraction et de ses sensations, de cette « perception tout court » qui permet de dépasser l'individu pour accéder à l'universel.

⁸³² Joan Woodbury et Shirley Ririe, brochure n°1 de la série vidéo *Teaching dance improvisation*, *op.cit.*, p.29.

⁸³³ *Ibid.*, p.30.

⁸³⁴ Betsy Fischer, *Creating and re-creating dance – Performing dances related to Ausdruckstanz*, Acta scenica 12, Helsinki, 2002, p. 68.

⁸³⁵ Ce lien entre concept de temps et système nerveux est étayé par le physicien Thibault Damour. D'après lui, notre système nerveux serait le siège de la mémorisation, dans une perpétuelle interaction entre extérieur et intérieur, et comporte une dissymétrie entre le « bas » et le « haut » de l'espace-temps. Cette dissymétrie serait à la base de la sensation illusoire d'un écoulement temporel, fruit de notre constitution physique et mentale n'ayant de sens que pour certains systèmes complexes comme les nôtres. Voir à ce sujet les *Entretiens sur la multitude du monde* – « Le temps perdu », *op.cit.*, pp.51-52.

⁸³⁶ On peut retrouver dans cet intérêt pour l'immédiateté une influence de la psychologie de la Forme (Gestalt). Le psychologue Paul Guillaume précise : « Le point de départ de toute psychologie – et même de toute science – est l'expérience immédiate. (...) C'est de la perception tout court que nous devons partir, en la prenant telle quelle, avec ses variétés aussi réelles les unes que les autres, sans décider *a priori* au nom d'une physiologie arbitraire, que telle de ses propriétés vient de l'éducation et que telle autre doit être tenue pour primitive » (Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Flammarion, 1937, p.48 et p.50).

Un exemple permettra de mieux comprendre les enjeux du temps chez Nikolais. *Imago* (1963) est la deuxième pièce de Nikolais occupant toute une soirée, après *Totem*. On peut la considérer comme l'un de ses chefs d'œuvres. Elle s'ouvre par une section intitulée « Dignitaires », qui nous met d'emblée en présence de cette « ville étrange » (sous-titre de la pièce) et de ses citoyens, pierrots sans âge coiffés d'un petit chapeau conique et grimés de blanc. Ils portent ici de longues chasubles aux rayures verticales blanches et colorées (bleus, rouges, jaunes) et vont se livrer à une danse pompeuse⁸³⁷. L'espace à deux dimensions va se peupler de fréquents contrastes : verticales, lignes brisées, horizontales, obliques..., amplifiés par les costumes et la direction des regards. Les bras sont peu utilisés et l'accent est mis sur l'oscillation interrompue de l'axe du corps, qui s'articule avec des qualités de mouvement simples : balancé, accent, rebond, etc. Le vocabulaire est volontairement restreint, permettant de voir plus les détails, chaque geste devenant une sorte de « micro-événement » temporel.

Mais c'est la présence dans le temps de ces « créatures » caricaturales qui frappe, matérialisée ici d'une part par un sens aigu et presque palpable de l'attente et de la durée, et d'autre part par la relation son-mouvement. La musique peut sembler quelque peu élémentaire, mais il faut se souvenir que Nikolais, d'abord passé, nous l'avons vu, par la musique concrète et désormais autonome quand à la composition de ses bandes-son, vient de découvrir le synthétiseur. Avec la musique *d'Imago*, il inaugure à l'époque l'un des tout premiers modèles de cette machine, mis au point pour lui à l'université de Princeton-Columbia⁸³⁸. Il signe là, en collaboration avec James Seawright, une partition qui mêle le

⁸³⁷ Voir image hors-texte n° XIV.

⁸³⁸ Au début des années 1950, quatre professeurs unirent leurs efforts pour créer et faire financer (grâce notamment à une bourse Rockefeller en 1959) le Columbia-Princeton Electronic Music Center : Vladimir Ussachevsky et Otto Luening pour Columbia, Milton Babbitt et Roger Sessions pour Princeton. L'idée était de développer un contrôle programmé en temps réel d'un équipement de synthèse sonore. Le fabricant RCA (Radio Corporation of America) fit réaliser un premier prototype par Harry F. Olson et Herbert Belar, et le deuxième arriva au laboratoire en 1958 (on en voit une photo impressionnante sur le site internet de l'université Columbia). Un disque 33 tours sortit en 1961 avec les compositions de certains des musiciens cités, réalisées au laboratoire, où étudiants et compositeurs pouvaient venir composer et enregistrer. James Seawright, mari de la danseuse Mimi Garrard (formée au Henry Street Playhouse), y travaillait et collabora avec Nikolais pour l'aider à réaliser la musique *d'Imago* en 1962-63, très inventive et nouvelle pour l'époque. L'idée de miniaturiser et de faire

motif récurrent de la balle qui rebondit decrescendo avec des sons tenus réverbérés, interrogations ponctuant ce mystérieux rituel.

La régisseuse Ruth Grauert, qui travailla pour Nikolais pendant toute sa carrière et assista souvent à la genèse de ses différents chefs d'œuvres, précise :

« Dans les « Dignitaires », il s'agit de tenir l'espace jusqu'à ce que la tension spatio-temporelle fonde ou soit cassée par le mouvement. Les huit danseurs de l'époque devaient « voir » les autres avec leurs dos pour restituer ce que Nikolais avait imaginé, car non seulement la pièce traitait le temps en terme de durée, mais était ciselée avec un soin exquis en termes de *motion* et d'espace⁸³⁹ ».

Grauert rappelle que le danseur chez Nikolais doit par nécessité accroître sa sensibilité au temps :

« Comme le son était en général composé après (la danse), les danseurs, pendant l'élaboration de la chorégraphie, n'avaient pas d'accompagnement et devaient connaître la vraie mesure du temps, le poids et la texture de 10 secondes, de 12 secondes, de 40 secondes ou de 8 minutes, bien qu'aucune valeur métrique n'ait été employée⁸⁴⁰ ».

Imago est une œuvre emblématique du théâtre abstrait multimédia que Nikolais cherchait à créer. Ayant ébauché son propos dans *Village of whispers* (Le Village des murmures, 1955) évoqué plus haut, le chorégraphe décline ici en douze tableaux la

baisser le prix de revient de ces machines (au départ énormes et coûteuses) fut impulsée par le compositeur Morton Subotnick (qui collabora notamment avec Anna Halprin) et réalisée par Don Buchla en 1963 et par Robert Moog en 1964 dans un autre modèle. Nikolais rencontra ce dernier à la convention de l'Audio Engineering Society et fut son premier client. Il réalisa immédiatement la musique d'une œuvre importante, *Vaudeville of the elements* (1965) pour laquelle il avait reçu une commande d'un théâtre à Minneapolis. Le son du Moog fut popularisé par divers compositeurs comme Berio et Wendy Carlos, ainsi que par de nombreux groupes pop ou jazz-rock. Au fil des années, Nikolais enrichit les ressources de son « home studio » et privilégia cette façon de composer plutôt que de collaborer avec des compositeurs extérieurs.

⁸³⁹ Ruth Grauert, « Nik's own son et lumière show », *Dance Magazine*, décembre 1979, p.65.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p.66.

réminiscence d'un souvenir d'enfance (son propre village) et lui donne une dimension universelle, en faisant alterner humour, poésie, illusion et interrogation sur l'environnement et le cosmos (notamment par des jeux d'ombres). Pour nous faire entrer de plein pied dans sa vision, il délaisse au début de l'oeuvre l'excitation que pourrait générer une ouverture entraînante et la supplante par « Dignitaires », sorte de cérémonie dansée où prime le facteur temps.

Puisque l'un des sujets en filigrane d'*Imago* est la mémoire, on croirait voir là une illustration de Bergson qui, dans *Matière et mémoire*, parle de la différence entre une durée impersonnelle et prétendument homogène, « idole du langage et fiction », et une durée à élasticité inégale : à un rythme unique de la durée, il oppose des « rythmes différents, qui, plus lents ou plus rapides, mesureraient le degré de tension ou de relâchement des consciences et, par là, fixeraient leurs places respectives dans la série des êtres⁸⁴¹ ». Même si le contexte d'*Imago* est ici bien éloigné de ces réflexions, cette formule semble convenir à ces « dignitaires » et à leurs étranges occupations.

TEMPS QUOTIDIEN ET SURREEL

Loin de se servir d'un vocabulaire codifié, Nikolais prônait un renouvellement constant du vocabulaire du danseur. L'univers des gestes quotidiens ne lui a pas échappé et il s'en est servi comme base, surtout pédagogiquement. C'est ce que montre la deuxième approche du temps présentée dans la série vidéo *Teaching Dance Improvisation*. Ce travail sur les actions quotidiennes peut se faire avec ou sans accessoires, seul ou à plusieurs (en choisissant par exemple balayer le sol, repasser, se brosser les dents, prendre une douche, lacer sa chaussure, se peigner...) et permet, en jouant sur les vitesses, de chercher des extrêmes : être « plus lent que lent », « plus rapide que rapide » avec des changements

⁸⁴¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, P.U.F., 1939, pp.232-233.

imprévus de l'un à l'autre. Les longs moments d'immobilité (ou temps arrêté) en stase sont encouragés de façon à sentir le passage du temps ; on insiste pour que chacun soit conscient du « timing » des autres danseurs, en vue d'acquérir un sens de cohérence temporelle du groupe. L'idée de répétition est aussi convoquée, avec le processus du mouvement réitéré sans fin, semblable à la boucle en musique concrète.

Déformé, répété, interrompu, éclaté, le geste, si tant est que le danseur ait des compétences en improvisation, prend alors une dimension poétique, étrange, humoristique ou absurde, et devient signe et élément d'un langage renouvelé. L'utilisation de silences met en relief ces gestes dépouillés de leur motivation originelle, les rendant parfois méconnaissables. Ils surgissent alors dans la danse comme autant de micro-événements temporels. Nikolais appelait ce travail « temps surréel » (*surrealistic time*).

Nikolais chorégraphia lui-même une œuvre mettant en scène des actions quotidiennes : *Blank on blank*. Petit chef d'œuvre minimaliste de dix minutes, « comédie humaine » en miniature (comme l'était déjà *Imago* sur la durée d'une soirée entière), cette pièce captive d'abord par une bande son étonnante, composée, comme c'est presque toujours le cas dans son oeuvre, par le chorégraphe. Ce collage fait alterner de nombreux silences avec des bribes de sons concrets familiers non traités, forts et très dessinés : clapotis, éclaboussures, marteau-piqueur distant, manivelle et cliquetis, scie à bois, boîte à musique, son de déclencheur d'appareil photographique... A ce montage de musique concrète et de silence se combinent des sons synthétiques tantôt mélodiques, tantôt méditatifs, accentuant un sentiment de vide et soulignant l'accent mis sur la durée, comme le compositeur l'avait déjà fait en 1957 dans *Cantos* et en 1963 dans les « Dignitaires » d'*Imago*, que nous avons évoqué plus haut.

La tenue des danseurs est simple : ils sont tous habillés de blanc et sexués (robes pour les femmes, chemise et pantalon pour les hommes) : c'est là l'antithèse du costume chez

Nikolais, habituellement unisexe et moulant. Cette unité chromatique va permettre de se concentrer sur leur différents qualités corporelles : principalement des poses (attente), des mouvements « piétons » : marches, courses et déplacements et des qualités diverses « dansées » : mouvement ralenti, « poupée de chiffon » pour les femmes dans les portés, mouvement interrompu, chutes, mouvement secoué pouvant évoquer une mécanique ou une marionnette (thème récurrent chez le chorégraphe)...

Mais c'est la sensation de vide qui prédomine, alimentée par les fréquents moments d'inaction de certains danseurs (toujours tous présents en scène) ou de tout le groupe, en pose quotidienne ou plus sculpturale (*shape*), et par les nombreux « blancs » de la bande-son. La récurrence de ces moments d'attente peut faire penser à Beckett (*En attendant Godot*), le groupe étant ici perdu dans un espace-temps indéterminé.

Même si l'unité donnée par la blancheur peut indiquer l'anonymat, les danseurs de *Blank on blank* n'ont pas pour autant perdu leur identité, aucun n'étant vêtu ou coiffé comme son voisin. Leur présence dans l'espace et la précision de leur danse intriguent : tout est lisible, sans aucun effet de lumière (la pièce est éclairée en plein feu) ni d'effet de mise en scène - et l'on sait combien Nikolais excelle dans ces deux domaines ! Sous la composition rigoureuse de la pièce court un commentaire social mi-humoristique, mi-sérieux sur l'absurdité des comportements de ces « drôles d'humains ». Sont-ce des touristes à la découverte d'un pays étranger ou à la découverte d'eux-mêmes ? Leurs initiatives avortent ou tournent à vide, telle cette séquence éclair et acrobatique répétée trois fois de suite par tout le groupe, qui s'arrête très vite et se « rembobine », comme si elle arrivait à une impasse. D'autres petites cellules répétitives soulignent la façon qu'a Nikolais de jouer avec le temps et pour installer cette illusion citée plus haut, résumant ainsi, dans cette œuvre tardive (1987), ses conceptions en la matière.

On voit plusieurs fois dans la pièce les danseurs s'arrêter pour dévisager le public, installant un climat étrange, comme en suspension, qui pourraient s'apparenter à une « inquiétante étrangeté » si les tenues blanches qui font référence à des personnages du quotidien avaient un caractère effrayant, ce qui n'est pas le cas. Les micro-événements temporels n'en prennent pas moins un relief insolite, avec un effet semblable à certains passages *d'Imago* où, d'après Nikolais :

« Le choc intense n'a rien à voir avec le confort douillet d'une rencontre entre vieux amis, mais procède de la sensation subtile d'être dérangé : c'est un malaise atavique, remontant à la Préhistoire, quand des choses inconnues hantaient les hommes⁸⁴² ».

Nikolais, pendant son cours de théorie (qui suivait chaque cours technique) proposait des sujets d'improvisation et faisait travailler en groupe ce « sens du temps ». Une de ses approches les plus intéressantes était le « temps surréel », déjà mentionné. Par le mouvement, par la rareté des actions ou au contraire leur répétitivité, par le jeu sur les vitesses, les arrêts-départs (*stop and go*) et les attentes, parfois à l'aide d'objets détournés de leur fonction, un climat onirique se met en place. L'atmosphère ainsi créée peut faire penser effectivement aux paysages désertiques ou marins des peintres surréalistes (comme Dali ou Tanguy), peuplés de personnages improbables, tantôt moteurs, tantôt prisonniers du temps. Carolyn Carlson a retrouvé cette qualité de temps suspendu et étiré en découvrant à la fin des années 1960 le travail de Robert Wilson. Ce choc esthétique (elle trouvait les images « surréelles » de Wilson plus fortes encore que ce qu'elle avait vu et vécu chez Nikolais) la poussa à quitter le Nikolais Dance Theatre en 1971 et à démarrer avec l'éclairagiste John Davis ses propres expériences en Europe.

⁸⁴² Alwin Nikolais, « No man from Mars », *op.cit.*, p.69.

Nikolais a très tôt deviné l'intérêt de cette dimension « surréelle », parvenant à la formuler dès 1957 en annonçant que l'homme « vit dans un temps et un espace multidimensionnels (...), le « maintenant » et le « ici » s'étant infiniment transformés en absence de temps et plénitude d'espace ». L'homme est devenu « plus transparent et lumineux⁸⁴³ ».

TEMPS MUSICAL ET TEMPS DU DANSEUR

Nikolais était un remarquable musicien. Les exemples cités plus haut soulignent ses talents de compositeur, que deux disques parus respectivement en 1960 et 1993 permettent d'apprécier. Mais il y a chez lui deux approches à prendre en compte : soit il crée une musique qui offre à la danse un soutien (pulsation, phrases, repères...), soit il propose des partitions plus heurtées, moins prévisibles, « non pas la musique des violons et des flûtes, mais les bruits et les silences de la terre elle-même⁸⁴⁴ ». La musique de *Noumenon*, évoquée plus haut en est une bonne illustration.

S'il sait à merveille créer des musiques pulsées ou humoristiques, Nikolais va nous faire retrouver un enjeu à l'œuvre chez Laban déjà rencontré, l'affranchissement du danseur de l'accompagnement musical, qui va permettre l'avènement du « temps du danseur » :

« Il y a une mystique du temps. Il ne s'agit pas seulement de rythme. J'ai produit de très nombreuses œuvres qui n'ont ni pulsation, ni rythme⁸⁴⁵ ».

Mary Wigman et Hanya Holm avaient toutes deux étudié ou enseigné chez Dalcroze à Hellerau en Allemagne dans les années 1910 et en avaient gardé l'élan d'un corps sachant gérer ses appuis, ses tensions, et capable d'improviser. Mais le rejet par Wigman de cet

⁸⁴³ Alwin Nikolais, « Dance : semantics », *op.cit.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ Alwin Nikolais, « Teaching », *op.cit.*, pp.11-12, trad. *Nouvelles de danse* « La composition », *op.cit.*, p.68.

« enseignement d'une technique soumise aux règles musicales⁸⁴⁶ » lui fera découvrir à partir de 1913 chez Rudolf Laban à Monte Verità, les « temps relatifs à la perception du danseur ou temps *ad libitum*⁸⁴⁷ ». Cette notion sera complétée plus tard par Laban dans sa théorie de l'*effort*, avec l'opposition entre « temps soudain » et « temps soutenu ». La pensée de Laban s'articule, on le sait, sur quatre éléments : temps, espace, poids et flux. Vera Maletic, dans son brillant ouvrage sur le théoricien allemand, a fait la liste des combinaisons possibles entre ceux-ci : elles reflètent l'attitude et l'humeur de l'être humain⁸⁴⁸. La combinaison du poids et du temps fournit par exemple une humeur rythmique, terrienne et rapprochée, celle où sont présents espace et temps donne une attitude alerte et éveillée, celle combinant flux et temps crée une attitude mobile et adaptable. Le temps est associé par Laban à l'intuition, tandis que l'espace ramène à la pensée, le poids à la sensation et le flux au sentiment.

Nous avons évoqué plus haut les relations entre danse et musique. Wigman, dans ses tournées américaines de 1930-33, avait surpris en affirmant qu'elle faisait composer une musique originale pour chaque danse. Nikolais la vit danser en 1933, lorsqu'elle vint à nouveau d'Allemagne avec un groupe de danseuses⁸⁴⁹ :

« Wigman se servait du piano jusqu'à un certain point, mais nombre de ses danses étaient accompagnées de percussions jouées en coulisse. Il devait y avoir des tambours, des cymbales, des gongs, etc. La combinaison de ces sons m'intriguait. Il n'y avait là ni violon ni piano, mais un son étrange à mes oreilles qui me fascinait. (...) Je me mis immédiatement à la recherche de quelqu'un qui comprit cette approche. A cette époque des débuts, tous les danseurs jouaient des instruments et

⁸⁴⁶ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne, op.cit.*, p.165.

⁸⁴⁷ Vera Maletic, *Body, space, expression, op.cit.*, p.174.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp.102-103.

⁸⁴⁹ Suite à l'échec en début de tournée de ce programme où Wigman dansait peu (la pièce, interprétée par de jeunes élèves peu familiarisées à la scène avait été mal accueillie déjà en Allemagne et le temps avait manqué pour la « roder »), l'impresario Sol Hurok obligea Wigman à réintégrer dans les représentations des villes de la deuxième partie de la tournée certains des solos de ses deux tournées précédentes.

j'eus la chance de rencontrer un professeur⁸⁵⁰ qui me dit que la seule façon d'étudier cela était de danser⁸⁵¹ ».

Aux Etats-Unis, dans les années 1930, c'est surtout l'approche de Louis Horst qui prévaut : le célèbre musicien enseigne à l'époque la composition chorégraphique chez Martha Graham et aux stages d'été du Bennington College. Il faut souligner ici l'importance aux Etats-Unis de la démarche de certains compositeurs vers ce métier : Nikolais, musicien de formation, enseignera lui aussi pendant toute sa carrière la composition aux danseurs, tout comme Robert Ellis Dunn, élève de John Cage, qui ouvre un cours de 1960 à 1962 à celles et ceux qui fonderont le Judson Dance Theater, berceau de la danse post-moderne américaine. Nikolais, vient étudier à Bennington à trois reprises en 1937, 1938 et 1939⁸⁵², y recevant l'enseignement des maîtres, dont en composition justement celui de Horst avec ses trois cycles, déjà évoqués plus haut : « *Pre-classic dance forms* », « *Modern dance forms* » et « *Group forms* ». Holm, contrairement à Horst, « ne basait pas ses thèmes de composition sur la structure musicale. Ses thèmes à elle restaient ouverts, propices à l'imagination⁸⁵³ », comme par exemple de travailler en duo ou trio sur la symétrie, l'asymétrie et le parallélisme. Nikolais affirme que « la danse est autonome et n'est pas une illustration musicale⁸⁵⁴ », et que « le temps n'est ni la pulsation, ni la métrique, ni le rythme. Ces mots désignent la mesure, mais cette dernière ne révèle pas nécessairement la substance de ce qui est mesuré⁸⁵⁵ ».

La formation musicale de Nikolais, reçue dans sa jeunesse et enrichie par son expérience d'improvisateur au piano pour les films muets dans les cinémas de Westport et New Haven dans son Connecticut natal, ne l'empêche pas, à Bennington, de montrer sa

⁸⁵⁰ Il s'agit de Truda Kaschmann. Voir note 8 dans la biographie de Nikolais en annexe.

⁸⁵¹ Alwin Nikolais, interview « An act of magic: Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *op.cit.*, p.24.

⁸⁵² En 1939, les stages d'été de Bennington eurent lieu en Californie, sur le campus de Mills College à Oakland, suite à une décision de la directrice du département d'éducation physique de cette université.

⁸⁵³ Claudia Gitelman, *Dancing with principle – Hanya Holm in Colorado 1941-1983*, University Press of Colorado, Boulder, 2001, p.59. Les thèmes évoqués se trouvent p.98.

⁸⁵⁴ Alwin Nikolais, « Composer/choreographer », *op.cit.*, p.35.

⁸⁵⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre XI, « Le temps », p.64.

préférence pour l'enseignement de Holm. Il devient son élève, danse pour elle, et travaillera comme son assistant pendant trois ans après la guerre.

« Quand on sortait d'un cours de Hanya, on sentait qu'on avait appris quelque chose de tangible, quelque chose à quoi s'accrocher. Ce n'était pas que l'analyse allemande, il y avait autre chose. Des choses qui parlaient de mouvement, sur lesquelles j'ai continué, car j'avais de nouvelles idées sur le temps et l'espace. Mais je n'ai jamais eu à oublier ce qu'Hanya m'avait appris. Tout ce que j'eus à faire, ce fut d'élargir le propos et de continuer⁸⁵⁶ ».

Lorsqu'il parle de sa formation, Nikolais évoque Graham ou Humphrey comme des « styles », plutôt que des techniques, alors que pour Holm, il parle de « technique de base ». Chez les autres, il manquait d'après lui cette base, « de laquelle on pouvait tirer sa propre substance (...). Pour ceux d'entre nous qui avons fait un long bout de chemin avec (Holm), elle donnait cette sensation de tirer les qualités uniques de chaque individu⁸⁵⁷ ». Le chorégraphe semble ici s'éloigner des diverses définitions du « style » que l'on peut rencontrer telles « le plus haut sommet que l'art puisse atteindre » (Goethe) ou « la sélection de certaines attitudes corporelles préférées (...), avec dans la transition entre les positions, un changement d'expression créant un style de mouvement dynamiquement cohérent⁸⁵⁸ » (Laban) pour se situer dans un rencontre entre le bagage théorique (« l'analyse allemande ») et la joie et la liberté de danser (« des choses qui parlaient de mouvement ») et aussi la quête du geste unique.

Cette expérience de 1937-39 à Bennington fut aussi celle qu'il mit en place à New York, puis en France de 1978-81 (nous avons eu la chance de participer à cette dernière). Cette fidélité à sa matrice initiatique et la générosité à la proposer à nouveau, sans relâche, est

⁸⁵⁶ Nikolais dans Sali Ann Kriegsman, *Modern dance in America - The Bennington years*, op.cit., p.255.

⁸⁵⁷ Alwin Nikolais, « Art does not care what form it takes », op.cit., p.24.

⁸⁵⁸ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, 1950, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Actes Sud, Arles, 1994, p.122.

une caractéristique de son enseignement : « Notre responsabilité consiste à enseigner ces outils le plus purement possible, sans y mélanger nos propres histoires de chorégraphes⁸⁵⁹ ».

Il conservera toute sa carrière le modèle pédagogique de Holm qui se décline en trois volets : technique / théorie (*theory*) / composition. C'est lui qui est à l'origine du mot *theory*, que Holm appelait *class lesson*, temps prévu pour l'exploration, l'improvisation et l'apport théorique (voire historique). Ce sont les percussions, plus neutres que le piano et héritées de Mary Wigman, qui accompagnent cours technique et théorie. Cette dernière affirme :

« Puisque la danse, selon sa nature profonde, vit dans un monde absolu de rythme, le monde qui lui est le plus étroitement relié est celui des percussions. Le tambour, le gong, les cymbales et toutes leurs différentes variations sont habilités plus que tout autre instrument à capter et à souligner le rythme du corps dansant⁸⁶⁰ ».

Chez Nikolais, le cours technique nécessite pulsations, répétitions de phrases cycliques et intensité adaptée de façon continue à l'énergie requise. Mais pour les moments d'improvisation, c'est un accompagnement plus libre qui est fourni aux percussions, discontinu, en dialogue avec ce qui jaillit, plus incitatif, et respectant ce « temps du danseur » et la spontanéité du corps. En composition, et justement à l'inverse de Horst, chaque étude est obligatoirement montrée en silence⁸⁶¹ afin de faciliter la lecture de la structure chorégraphique sans « teinter » la danse d'une atmosphère sonore extérieure. La recherche d'un support musical vient plus tard, à condition que l'étude présentée soit poursuivie. On

⁸⁵⁹ Susan Buirge, « Allers-retours », *op.cit.*, p.78. Mary Wigman, dans sa lettre à un jeune danseur (fin du *Langage de la danse*) parle du feu généreux de la force créatrice : « Le talent est une grâce. Le talent pédagogique également. Notre tâche toutefois est de servir. Servir la danse, servir l'œuvre, servir l'homme et servir la vie » et son injonction retentit en fin de texte : « Protégez bien le feu de l'art, mon ami ! – Tenez haut le flambeau ! » (*op.cit.*, p.101).

⁸⁶⁰ Mary Wigman (1933), citée dans Walter Sorell, *The Mary Wigman Book – Her Writings*, « Danse et musique », *op.cit.*, p.122.

⁸⁶¹ Signalons que danser en silence n'était pas nouveau aux Etats-Unis. La chorégraphe Doris Humphrey, à la fin des années 1920, avait déjà exploré cette idée, notamment dans ses solos *Circular descent* et *Pointed ascent* (1930), qui ont pu être remontés plus tard grâce à la cinématographie Laban.

reconnaît là la primauté accordée au mouvement, chère au chorégraphe. Nikolais fonctionnera ainsi toute sa carrière, collectionnant toutes sortes de tambours, gongs, cloches glanés au cours de ses voyages et tournées, et ne changera pas cette pratique quand il enseignera en dehors des Etats-Unis, notamment en France. Tous les professeurs de sa « famille » artistique ont fait et continuent à faire de même. Les percussions sont de mise également dans les conférences dansées (*lecture demonstrations*), initiées dès le début des années 1930 par Holm pour à la fois former ses jeunes danseuses, faire connaître la technique Wigman et lui permettre de s'adapter aux valeurs américaines. Nikolais et Murray Louis ont prolongé cette forme pour diffuser leur propre approche de la danse, comme le public français des années 1970 a pu l'apprécier.

On voit donc que deux temps sont à l'œuvre chez Nikolais, un temps musical reflétant son activité de compositeur (pour ses propres œuvres de chorégraphe) et un temps du danseur, propre au « sens du temps » spécifique que développe son enseignement et qu'impose la pratique de l'improvisation. Que l'on parle de danseur professionnel ou de danseur amateur, une émancipation de la dépendance au rythme musical s'affirme, se déclinant en trois compétences : danser « sur » la musique (même appuis, même sens du phrasé, même tempo, etc.), danser « hors » musique, c'est-à-dire sans en tenir compte ou sans en être dépendant, et danser en silence. C'est à l'héritage de la danse allemande, enrichi par les découvertes que fait Nikolais dans son exploration du temps, que l'on doit la grande liberté du danseur d'aujourd'hui et les multiples collaborations entre danse et musique, entre mouvement et son, entre danseur et machines sonores.

SENS DU TEMPS, VITESSE, MONOTONIE

Nikolais est convaincu que le danseur peut se doter d'un « sens du temps ». Nous avons vu que, d'après lui, le danseur ne peut se contenter de se référer aux cinq sens

communément acceptés et liés à un organe de perception. Il souhaite élargir cette convention empirique, alléguant que la science reconnaît aujourd'hui jusqu'à trente sens, notamment le sens de l'espace, du temps, de la direction, de l'équilibre, de la pesanteur, de la température du corps, de la présence, de la vitesse, de la pression, du sens kinesthésique, etc.

« Sur le plan artistique, un danseur qui possède le sens du temps sera mieux servi que s'il maîtrise le rythme, car paradoxalement, le sens du temps se prête mieux à cerner le détail que les catégories rythmiques. De plus, il existe des dimensions sémantiques que l'artiste ne peut aborder en se limitant strictement au rythme, mais qui lui sont accessibles s'il envisage le temps comme quelque chose qu'il faut ressentir⁸⁶² ».

On sait encore très peu de choses permettant d'évaluer ce phénomène qu'est le temps. Nous ignorons en effet quel organe ou combinaison d'organes rendent cette perception possible. Qu'il soit fait de monotonie ou animé de changements rapides, ressentir le temps devient donc pour Nikolais un « acte de foi ». Le danseur, comme tout artiste, est un spécialiste de la sensation et de la perception : il lui faut améliorer ce sens du temps émoussé, et arriver à la finesse que possèdent certains insectes ou animaux, tels les oiseaux migrateurs. Un bon exemple de la justesse de ce « temps animal » est fourni par l'anecdote suivante, rapportée par Murray Louis (nous condensons) :

« Au studio de l'école Nikolais-Louis à New York, nous recevons souvent la visite d'une chatte nommée Schmutz⁸⁶³. Ce jour-là, le sujet du cours est le temps et comment en devenir conscient. Soudain, Schmutz entre inopinément et va s'asseoir au milieu du studio, au centre d'une zone ensoleillée. Tout la classe s'arrête et se met à observer. Schmutz détourne le regard, sa queue fouette l'espace. Pause. Que va-t-il se passer ? Schmutz soulève sa patte, l'arrête en l'air. Pause : qu'est-ce qui l'a arrêtée ? Puis l'animal procède à une toilette très lente avec des arrêts et des regards vers les étudiants. Pause. Trois pas vers le public, puis traversée de la salle en courant.

⁸⁶² Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.64.

⁸⁶³ Mot yiddish signifiant « saleté ».

Ondulation de son dos. Et après ? Impossible de le dire. Schmutz continue avec cette logique pendant trois minutes. Trois minutes ! Tenir son public pendant trois minutes ! Enfin, la chatte quitte tranquillement le studio. Les applaudissements du public la font s'enfuir. Sa sortie fait place à un enthousiasme général, mais aussi à une gêne : « Comment, sans « formation », un chat peut-il produire une danse aussi sophistiquée ? ». Ce moment devient une référence : chaque étudiant doit chercher à être aussi bon et aussi sensible au temps. Ce fut la meilleure étude sur ce thème réalisée ce semestre-là !⁸⁶⁴ »

Cette anecdote, au-delà de la situation inattendue décrite et de son immédiate application pédagogique, montrant le sens de l'à-propos du professeur, peut interroger. Elle sous-entend que les animaux dansent. Nikolais croyait en effet que les oiseaux, les singes, les insectes, les poissons dansent, et le chapitre quatre du volume un du *Geste unique*, non publié, s'intitule « La danse des êtres non-humains ». Nikolais y vante la danse de parade de l'oiseau, notamment celle de la grue crieuse, « le Nijinsky du monde des oiseaux », soulignant que derrière cette « danse » s'affirme un but : la survie de l'espèce. Mais s'y rajoute « la nature sensorielle de l'animal s'exprimant quand il déploie sa beauté bien au-delà de la séduction sexuelle⁸⁶⁵ » et transmettant une affirmation de la vie. Il amplifie cet « acte automatique » qu'est la danse de l'animal, « rituel élémentaire et profond » et cette danse lui apparaît comme une « révélation miraculeuse ». Outre les grues, Nikolais était, on l'a vu, aussi fasciné par les aigles⁸⁶⁶.

La danse du chat du cours sur le temps de Murray Louis tient de cette révélation, la vigilance devant le danger et l'instinct de prédateur du félin remplaçant ici la parade sexuelle

⁸⁶⁴ Murray Louis, *The Nikolais-Louis dance technique*, *op.cit.*, p.177.

⁸⁶⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, tome I (inédit), *op.cit.*, chapitre 3 « La danse des êtres non-humains », p.2. Tous les extraits cités proviennent des pages 2 et 3.

⁸⁶⁶ Dans un texte de 1968, il commente ainsi un petit film tourné dans un zoo de Saint Louis : « Murray avait ramené des images d'un aigle. Je reçus le choc de ma vie et en fus dégoûté. Je n'avais jamais vu un tel *motion*. Je n'avais jamais vu un danseur bouger de cette façon. Et je me dis : « Quels idiots nous sommes ! Il existe des millions et des millions de sortes de mouvements auxquelles nous ne prêtons aucune attention, pris par nos rituels de cours de danse classique et autres catégories de mouvements insipides. Quels immenses territoires de mouvement nous laissons vierges ! Et ces vastes territoires qui pourraient aujourd'hui laisser une impression sur un jeune homme, nous lui en interdisons l'exploration » » (« Dance in education - Statement II », *op.cit.*).

de l'oiseau, avec une affirmation de vie évidente. Ce « sens inné du temps » présent chez ce chat se retrouve chez certains danseurs, dont l'appareil sensitif, la morphologie et la personnalité leur confèrent une justesse sur le temps, autant dans le travail d'improvisation que celui de composition. D'autres seront plus portés vers l'espace, d'autres vers la forme sculpturale, d'autres vers des qualités d'énergie, etc. Au C.N.D.C. d'Angers, chacun pouvait se sentir plutôt « *space* », « *shape* », « *time* » ou encore « *motion* », c'est-à-dire plus à l'aise dans l'un de ces domaines, que ce soit dans le ressenti intérieur ou la réception par le public.

Au-delà de ce temps « naturel », Nikolais va montrer qu'il nous faut « désapprendre » les habitudes qui sont les nôtres en termes d'appréciation du temps. Comme l'espace et le *motion*, le temps se caractérise en danse par les nombreuses qualités qu'il peut prendre. En 1986, Nikolais affirme :

« Nous étions tellement habitués à mesurer le temps sous forme de secondes ou de pulsations, que nous avons oublié qu'il s'agissait uniquement d'une mesure du temps et non de sa définition. Nous pouvons mesurer un tissu en mètres, mais il peut être en soie, en satin ou en grosse toile. Un bon tailleur ou un couturier pourrait, en enveloppant un mannequin de tissu, déterminer le métrage exact dont il a besoin. La danse est le plus souvent ancrée à des pulsations et à des rythmes. Mais depuis ces dernières décades, on a vu des chorégraphes se débarrasser du métronome et, à l'instar du couturier, « envelopper » le temps autour d'un mouvement pour en déterminer la longueur⁸⁶⁷ »

Cet aspect « enveloppant » du temps est plus fréquemment évoqué comme un flux, comme une « chose qui coule, lyrique » (Woodbury). Être immobile en « stase » (phase initiale du *motion*) permet d'être présent dans la continuité du temps : là réside « l'essence de la danse, dans un lyrisme qui ne brise pas l'accent dynamique, dans un lyrisme de l'immobilité⁸⁶⁸ ».

⁸⁶⁷ Alwin Nikolais, « Le temps du corps, le corps du temps », *op.cit.*

⁸⁶⁸ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chapitre XI, « Le temps », *op.cit.*, p.65.

Carolyn Carlson, dans un passage du film *Carolyn Carlson Solo*, mi-documentaire, mi-conférence dansée, révèle :

« Quand je danse au ralenti, je vais en fait très vite intérieurement. Je ne sens pas quelque chose de linéaire, mais plutôt un rythme. Danser au ralenti est bien plus difficile que de danser vite⁸⁶⁹ ».

De façon générale, Nikolais voit le temps sous l'angle sensoriel. Pour chorégrapheur, il faut « plutôt se baser sur un sens et une perception de la durée que sur une pulsation ou un rythme mécanique » et il ajoute : « Le temps pour l'artiste, c'est fondamentalement un sens du changement et une manière de le percevoir⁸⁷⁰ ». Cette insistance sur le vivant et la non-prévisibilité du mouvement peut faire penser à Bergson, qui avait eu l'intuition de la « durée pure », notion qui défie nos catégories de l'entendement et fait du temps le lieu de la liberté et de la création⁸⁷¹. Nikolais, on l'a vu, plonge le danseur au cœur du temps, lui donne un rôle de créateur de temps, ce qui peut faire penser à Heidegger, pour qui « l'existence humaine ne s'écoule pas dans le temps, mais est constitutive du temps⁸⁷² ».

Quoiqu'il en soit, d'après Nikolais, le danseur « doit sans relâche concentrer son attention sur tous les sens et toutes les perceptions qui en découlent quand il s'engage dans un mouvement d'une qualité particulière⁸⁷³ ». Carolyn Carlson, lorsqu'elle adapte l'enseignement

⁸⁶⁹ André Labarthe, *Carolyn Carlson Solo*, 1984. On pense ici au vers de Rilke : « Danser (...), c'est la vie de nos astres rapides prise au ralenti » (cité par Daniel Dobbels dans « A force de voir » sur la danseuse Clothilde Sakharoff dans les Cahiers du Renard n°11/12, dossier « Interprètes inventeurs », novembre 1992, p.126).

⁸⁷⁰ Alwin Nikolais, *ibid.*, p.63.

⁸⁷¹ Dès 1916, Bergson avait déjà parlé de temps créateur : « Le temps est invention ou il n'est rien du tout » (cité par Bernard Piettre, *Philosophie et science du temps*, P.U.F., 1994, p. 25). Si le futur n'est pas déductible du présent, il est au moins « imprévisible » et de ce fait, révélateur de la création du vivant.

⁸⁷² Cité par Bernard Piettre (*ibid.* p.105). Pour Heidegger, « l'activité de la pensée n'est pas un phénomène banal, un simple événement, elle est temporalisante, et fait surgir et se déployer un temps » (*ibid.* p.104). Husserl a de son côté analysé ce que renferme la conscience d'un événement et insisté sur la « durée de la perception » pour qu'il y ait perception de la durée. « La durée, précise Piettre, ne consiste pas en une juxtaposition d'instant. Elle désigne la pâte même du temps. L'instant n'existe pas » (*ibid.* p.27). Opposant Heidegger à Bergson et à Husserl, avec respectivement la conception réaliste de la durée et le continuum de la vie de la conscience, il souligne que, chez Heidegger, « l'énigme de l'Être et l'énigme du temps ne forment qu'une seule et même énigme » (*ibid.* p.108).

⁸⁷³ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre IV « La perception sensorielle », p.37.

reçu à New York aux danseurs français fréquentant ses cours à la rotonde de l'Opéra de Paris dans les années 1970, doit revenir sur les notions de son maître (qu'elle nomme *principles*) et les questionner. Elle le fait à la fois en pédagogue fonctionnant à l'intuition, mais éclaire également sa démarche de lectures de Heidegger et de Bachelard, conseillée, nous l'avons vu, en la matière par son compagnon et collaborateur John Davis. Ce dernier, qui émerveilla l'Europe par les créations lumières pour le G.R.T.O.P.⁸⁷⁴, avait travaillé plusieurs années au Nikolais Dance Theatre comme éclairagiste et avait pu rapprocher la pensée sous-tendant les créations du chorégraphe de ses lectures de philosophes du vingtième siècle.

Faisons enfin avec Nikolais un détour par les arts visuels. Rappelant que peinture et sculpture ont toujours été reliés au rythme, il suggère d'« appliquer à la danse leur liberté d'interprétation dynamique du temps et l'étendre à des concepts temporels concrets. Ce processus est engagé actuellement et se développe, mais n'est peut-être pas aussi consciemment perçu en termes visuels qu'il pourrait l'être⁸⁷⁵ ». On se prend à rêver ici de ce qu'aurait fait Nikolais des possibilités de l'ordinateur. Merce Cunningham a trouvé dans les années 1990 une nouvelle poésie en faisant évoluer ses danseurs à côté de formes virtuelles (*Biped*, 1999), Philippe Decouflé utilise l'image de cinéma pour démultiplier la figure humaine (*Triton* en 1990, *Iris* et *Solo* en 2003). De son côté, Nikolais n'a, sauf exception⁸⁷⁶, jamais intégré d'images animées dans ses œuvres, préférant que le mouvement (*motion*) provienne seulement du danseur présent sur scène. Dans ses collaborations avec le cinéaste expérimental Ed Emshwiller (*Fusion* 1967, *Chrysalis* 1972, *Schema* 1980), il cherche à créer des illusions temporelles plus poussées. Les accélérations échevelées des personnages androgynes blancs, défiant avec humour les règles de la gravité sur la surface de l'écran dans

⁸⁷⁴ Voir *supra* notes 32 et 829.

⁸⁷⁵ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.63.

⁸⁷⁶ Une exception : la commande par Rolf Liebermann d'une pièce intitulée *Kyldex I*, pour l'Opéra de Hambourg, où Nikolais collabora avec Nicolas Schöffer (sculptures cybernétiques) et Pierre Henry (musique). On y voyait Carolyn Carlson dansant avec son image grâce à un appareil nommé « eidoscope ». Voir *supra* note 675.

Chrysalis, ou, au début, les silhouettes évoluant au ralenti comme des fantômes dans les limbes, en sont une bonne illustration.

Nous avons vu que Nikolais considérait le théâtre comme le « domaine de l'illusion », l'illusion étant pour lui le « fondement même de l'art ». Plus haut a été expliqué comment, par divers procédés lumineux et grâce à la technique de ses danseurs, il parvenait à « comprimer » ou « étirer » le temps, transformant ou dépassant des matériaux « par lesquels on crée une signification par-delà leur réalité physique⁸⁷⁷ ». La pièce *Prism* en 1956, où des illusions de vélocité se produisent grâce à une mise en scène ingénieuse utilisant divers danseurs (qui bougent finalement peu), des panneaux et une alternance lumière-obscurité totale⁸⁷⁸ s'appuyant sur un « timing » très précis, l'illustre bien.

Chez Nikolais, le danseur découvre, explore, improvise avec et intègre les paramètres du temps : tempo, pulsation, accéléré et ralenti, arrêt/départ, etc⁸⁷⁹. Mais dans la formation du danseur, le temps, comme les trois autres « grands quatre », fait également l'objet de travaux sur l'essence d'une qualité (études d'abstraction). Des thèmes comme l'essence de la vitesse ou de la lenteur sont explorés en improvisation et donnés comme sujets en composition :

« Faire une étude sur la rapidité présentera un problème si on se met à courir en disant qu'ainsi, on va « vite ». Très curieusement, cela ne sera pas le cas. Quelqu'un de statique sera bien plus rapide que celui qui court partout dans l'espace. On répondra avec bien plus de succès à la demande en exécutant de petits mouvements à grande vitesse, tout en restant en place. Le « timing » est une clé pour l'illusion⁸⁸⁰ ».

⁸⁷⁷ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.* p.166.

⁸⁷⁸ Voir la description plus précise de ces effets par Nikolais dans notre annexe « Deux oeuvres d'Alwin Nikolais ».

⁸⁷⁹ Voir annexe 12 « Coursus au C.N.D.C. d'Angers : stage de première année ». Le facteur « Temps » s'y décompose en quatre entrées : 1. Traditionnel : pulsation, mesure, vitesse ; 2. Arythmique ; 3. Libre (notion de durée) ; 4. Autres dimensions : surréaliste (surréelle), collage, succession.

⁸⁸⁰ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, *op.cit.*, p.177.

On peut voir un exemple très convaincant de ces « petits mouvements à grande vitesse » dans une section de *Sanctum* (1964) intitulée « Water study » (Etude aquatique) où les dix danseurs, enfermés dans des sacs extensibles ajourés et debout sur scène, pressent par à-coups dans le tissu avec leurs mains, donnant une illusion de vitesse⁸⁸¹. Ce phénomène s'explique simplement : tout se passe dans l'œil du spectateur, dont le regard et la conscience de la temporalité sont abusés. Son attention est désamorcée et attirée ailleurs (ici sur la beauté de l'environnement étrange et très coloré de ce « fond sous-marin » imaginaire). On retrouve ce travail d'illusion chez d'autres chorégraphes, comme par exemple le danseur butô Akira Kasaï qui avance « en donnant l'impression de reculer ».

Qu'entend-on par « illusion » ? C'est là, pour Nikolais, on l'a vu, une des tâches majeures du chorégraphe. Le travail de celui-ci « consiste à inventer des phrases de mouvement que le spectateur verra comme une illusion. Le chorégraphe et le danseur qui ont conscience d'illusions telles que la dureté, la lourdeur, la rapidité, la légèreté, l'épaisseur, la minceur, etc, disposent d'outils et d'éléments d'interprétation supplémentaires qui enrichissent leur réalisation finale⁸⁸² ».

Nous avons vu que l'on pouvait remplacer l'appellation « illusions » par « textures » ou par « essences ». Ces études nécessitent un savant dosage où les quatre notions fondamentales (*big Four*) sont considérées et utilisées comme matériaux et outils d'analyse, tant par le danseur dans son processus de composition que par le professeur qui va faire part de ses remarques⁸⁸³ pendant le cours. Pas de recettes pour que « ça marche », si ce n'est, pour le thème qui nous occupe, la « transcendance, dans le sens qu'une fois muni des compétences

⁸⁸¹ Voir la captation vidéo de cette pièce dans le DVD (annexe 15), page 2.

⁸⁸² Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XXIII, « La qualité métaphorique », p.99.

⁸⁸³ Une partie importante du livre *The Nikolais-Louis Dance Technique* consiste en une liste de ces critiques, thème après thème.

qu'offre l'expérience du temps, de l'espace, de la forme et du *motion*, on peut travailler en vue d'obtenir la réalité de l'essence⁸⁸⁴ ».

Essayons de mieux comprendre en prenant une autre essence, celle de la lourdeur :

« C'est également un défi, aussi bien en termes de chorégraphie que d'interprétation. « Lourd » se réfère ici au *motion* qui fait paraître le danseur plus lourd qu'il, ou qu'elle, n'est en réalité. Dans tous ces exemples, il s'agit de contrôler la qualité d'abstraction. Il ne s'agit pas de personnes rapides ou lourdes, mais d'une qualité abstraite⁸⁸⁵ ».

Murray Louis, outre l'obtention de cette illusion par un dosage subtil des « grands quatre » et le travail sur la gestalt (que nous verrons plus loin), conseille d'avoir un troisième regard sur tout travail de composition, s'appuyant sur quatre critères d'observation : la structure, l'invention, l'interprétation (*performance*) et le sens du mouvement (*kinetics*)⁸⁸⁶. L'objectif reste cependant un travail global vers l'abstraction, vers la transcendance.

Même s'il n'y a pas de « recettes » en composition, ce mot fait penser à un domaine qui peut surprendre dans le contexte de l'enseignement de la danse : la gastronomie. Nikolais, nous l'avons vu, parlait en effet souvent en cours technique de « saveur » et de goût. Comme l'excellent cuisinier qu'il était, il entraînait ses élèves dans un voyage de découvertes, celui des sensations liées au mouvement⁸⁸⁷. Et comme dans tout pays étranger où l'on découvre de nouveaux plats, de nouvelles épices, de nouveaux saveurs, le danseur « goûte » ainsi à un

⁸⁸⁴ Alwin Nikolais, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, op.cit., p.206.

⁸⁸⁵ Alwin Nikolais, *ibid.*

⁸⁸⁶ Expérience personnelle de l'auteur, stage de Murray Louis au Théâtre Contemporain de la Danse, Paris, 1988.

⁸⁸⁷ Donnons un exemple vécu au C.N.D.C. d'Angers en 1979 : souhaitant nous faire sentir au mieux la qualité de la force centrifuge, élément du *motion*, Nikolais posa un seau en plastique trouvé sur place au milieu du studio et en prenant une trajectoire semi-circulaire. Le défi était d'emprunter ce demi-cercle en nous inclinant vers le seau de façon à compenser cette force, comme on le fait lorsqu'on prend un virage à bicyclette. Agrémentant ensuite la course de tours et de sauts, Nikolais, s'aidant de rythmes soutenus aux percussions, nous proposa d'intégrer cette sensation malgré les variantes imposées. Espace, temps et forces naturelles se retrouvèrent liées dans un moment jubilatoire, chacun passant rapidement en solo devant le reste de la classe.

temps ralenti, un mouvement saccadé, à l'espace à l'arrière du corps et aussi aux illusions du mince, du lourd ou de l'angulaire.

Nous avons mentionné plus haut une approche spécifique du temps chez Nikolais, le « temps surréel ». Nous venons de voir ce que pouvait donner un travail d'illusion sur le temps. Un troisième et dernier exemple caractéristique va attirer notre attention, où le temps va être prioritaire : le travail sur le mouvement répétitif et sur la monotonie :

« Conséquence des méthodes de composition développées par Schönberg, Berg et Webern, le sérialisme est un modèle de pensée dont l'apport, loin de se limiter au champ musical, a été rapidement ressenti comme particulièrement stimulant pour les autres disciplines⁸⁸⁸ ».

L'enjeu est ici, en s'appuyant sur des processus répétitifs, de faire sortir une poésie de la monotonie. Murray Louis souligne qu'une grande différence existe entre savoir danser la monotonie et être monotone, ennuyeux. Dans la compagnie du C.N.D.C. d'Angers, le chorégraphe français Dominique Boivin réalisa en 1981, sous la houlette de Nikolais, une pièce intéressante intitulée *Ex Libris*, dont la moitié repose sur le principe de monotonie. Cette section utilisait, en le variant, un court enchaînement contrasté, dansé par un quatuor de danseuses, en académique clair. La musique linéaire de Brian Eno, *Evening star*, répétitive elle aussi et appartenant à ce que ce compositeur nomme *ambient music*, aidait à installer un climat étrange, onirique, comme coupé du monde. Ce *perpetuum mobile* au ralenti se trouvait interrompu ponctuellement par plusieurs apparitions du chorégraphe en fond de scène, se faufilant dans un rôle de clown furtif et drolatique. Nikolais appréciait beaucoup cette pièce.

Pour replacer ce thème dans le contexte de l'époque, rappelons que Lucinda Childs dansait de façon similaire dans *Einstein on the beach* de Robert Wilson (1976) ou dans ses propres pièces comme *Dance* (1979) et fascinait par son travail savant et jubilatoire sur le

⁸⁸⁸ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve, 1998, p.187.

répétitif. La musique de Phil Glass, dans ces deux œuvres, avec le son caractéristique de l'orgue Farfisa et sa structure tonale volontairement simplifiée, renforçait la dimension hypnotique de la danse. Le répétitif avait aussi été au centre du travail des plasticiens sérialistes comme Jasper Johns, Sol LeWitt ou Donald Judd avec, en grand précurseur, le maître du Bauhaus exilé Josef Albers, qui travaillait dans sa peinture sur le thème du carré et enseignait au Black Mountain College dans les années 1930-1940.

CONCLUSION

Chaque improvisation chez Nikolais se terminait avec cette phrase rituelle du professeur : « Find an ending ! » (Trouvez une fin!)

« Le temps est une énigme,
hautaine et provocante,
incertaine et entêtée,
une boîte de Pandore,
la promesse de friandises et de délices, chastes autant que ternis.

Le temps est une énigme,
tissant un vêtement unique autour de chaque vie humaine. (...)

Quand commence un sourire et où va-t-il ?

Qui vient en premier, qui part en dernier ?

Il était une fois⁸⁸⁹... »

Avons-nous, au terme de ce riche chapitre, entendu ce « tonnerre silencieux des chevaux du temps » dont parlait Nikolais? Cette « brève histoire du temps » dansé, pour

⁸⁸⁹ Murray Louis, commentaire du film *Dance as an art form*, op. cit., quatrième partie, « Le Temps ».

reprendre le titre de l'ouvrage bien connu de Stephen Hawking, révèle la richesse de ce domaine et semble confirmer qu'au-delà des formidables outils que sont le sens du temps et le « temps du danseur », un mystère demeure et semble s'épaissir, celui de la nature et de la définition de ce temps en danse.

Le temps est pour Nikolais un des paramètres fondamentaux de la danse. La danse, comme la musique est un « art du temps », mais ce temps acquiert chez Nikolais une qualité spirituelle (il utilise plutôt le terme « mystique ») et, malgré ce caractère ésotérique, semble doter le danseur d'un pouvoir de contrôle de cette quatrième dimension enrichie par les découvertes d'Einstein. Comme dans les autres domaines du mouvement, le danseur développe un pouvoir d'illusion, parvenant à des qualités de lenteur ou de vitesse spécifiques, et acquérant des compétences supplémentaires dans son art. On vérifie celles-ci tant dans une capacité à réagir de façon quasi immédiate aux stimuli externes et internes que dans une émancipation de l'assujettissement à la musique : que ce soit en silence ou avec un accompagnement sonore, Nikolais assigne en effet au danseur le pouvoir de « sculpter le temps » et de créer un nouveau registre inédit, le temps surréel. Les applications pédagogiques de ces découvertes sont nombreuses, notamment en improvisation. Une nouvelle poésie en émerge, universelle, et l'exploration ne fait que commencer.

IV. La gestalt

INTRODUCTION

La gestalt est un outil majeur que Nikolais utilisait en improvisation et en composition chorégraphique. Mal connu, il nous a semblé qu'il méritait une analyse approfondie. Dès les premières années au Playhouse à New York, la gestalt est à l'œuvre et, si le mot n'apparaît pas encore⁸⁹⁰, on le devine à travers divers textes, comme ceux qui servent à la promotion de l'école et de son cours de composition destiné aux professionnels :

« Ce cours aidera l'étudiant à percevoir la croissance organique du mouvement en tant que véhicule d'une idée. Dans la pratique, il lui sera demandé de créer un itinéraire de mouvement en partant de la première impulsion jusqu'à la conclusion, itinéraire justifié par le contenu de son idée. Autant que possible, on n'imposera pas à l'étudiant de formules ou de recettes (*devices*). On l'encouragera à rechercher des méthodes et des formes uniques, en lien avec son idée⁸⁹¹ ».

Ces « méthodes uniques », ces « formes uniques » constituent des déclinaisons de ce « geste unique » recherché de façon plus générale par Nikolais dans la danse. La liberté de trouver par soi-même la solution au thème proposé, sans passer par des modèles, se retrouve tant en composition qu'en pédagogie, où les « formules », les enchaînements préparés à l'avance et tout matériau formaté (résumés par le mot anglais *patterns*) ne sont pas de mise. Cette démarche était déjà celle à l'œuvre dans l'enseignement de Mary Wigman et de Hanya Holm.

⁸⁹⁰ Le mot « gestalt » fait par contre partie du vocabulaire courant de l'après-guerre, comme l'atteste son utilisation comme substantif par Nikolais dans son article du *New York Times* « Dance : semantics » (1957) : « Dans l'action fonctionnelle (de chercher à atteindre un objet comme un caillou ou une plume) réside un mécanisme de première importance. Si on enlève la base mimétique en éliminant la plume ou le caillou et en maintenant uniquement le mouvement métaphorique, on obtient une action cinétique avec une Gestalt se reliant à toutes les entités ayant un contenu similaire ». Le g majuscule s'explique ici peut-être comme un emprunt à l'allemand, langue dans laquelle tous les substantifs prennent une majuscule. Par « plume » et « caillou », Nikolais cite des exemples d'actions similaires, mais qui diffèrent par la densité des objets concernés et l'état de corps qui y correspond pour permettre la réalisation de l'action.

⁸⁹¹ Brochure de la saison 1953-54, intitulée « Henry Street Playhouse schools », p. 3.

CONTEXTE HISTORIQUE ET DEFINITIONS

La gestalt trouve son origine chez Goethe. Dans sa célèbre *Métamorphose des plantes* (1790), celui-ci met au centre de sa réflexion, issue de l'observation des plantes, les notions de croissance et de reproduction. Il postule pour la plante (et aussi pour l'animal) qu'il existe une forme originaire capable d'évolution. Même si le mot gestalt n'apparaît pas encore, ces notions nous intéressent dans la mesure où est mise en avant, exemples à l'appui, une série de développements⁸⁹² à partir d'une forme élémentaire, décrite par l'écrivain-botaniste avec force descriptions et dessins. Goethe constate aussi un autre effet de la nature, celui du « groupement de différents organes autour d'un centre⁸⁹³ ». Dans une élégie qu'il compose en 1798, destinée à une amie⁸⁹⁴ et incluse dans la *Métamorphose*, il parle par ailleurs de « loi secrète », d'« énigme sacrée » et aussi de « mystères d'une profondeur insondable », même s'« il est permis à l'homme d'y jeter des regards qui la pénètrent de plus en plus⁸⁹⁵ », validant par là la démarche scientifique. Dans la même élégie, il joint aux notions de cycle et de chaîne l'idée que « tout et partie sont animés de vie ». Au centre de sa pensée se trouve l'idée fondamentale que l'être végétal dans son ensemble est virtuellement contenu dans chaque organe⁸⁹⁶.

Ces notions d'évolution, de centre et de mystère se retrouveront chez Nikolais. De façon plus anecdotique, il est frappant de voir que dans son enseignement, des images

⁸⁹² On retrouve aujourd'hui un écho de cette pensée en informatique, quand on nomme « arborescence » l'organisation de données sur un CD-Rom. Paul Klee avait aussi inclus dans son cours au Bauhaus (1922) la croissance végétale, prise comme exemple dans son chapitre « Tout devenir se caractérise par le mouvement – Histoire de l'œuvre comprise comme genèse » (Paul Klee, « La pensée créatrice », trad. *Ecrits sur l'art/I* : Paris, Dessain et Tolra, 1973, p.351).

⁸⁹³ J.W. von Goethe, *Métamorphose des plantes*, trad. H. Bideau, Triades, 1999, p.172.

⁸⁹⁴ Il s'agit de Christiane Vulpius, un parmi les « cœurs bienveillants » composant les amies du poète. Ces femmes avaient fait part à Goethe de leur insatisfaction de sa science horticole, jugée trop abstraite. Elle deviendra sa compagne, puis sa femme sur une durée de dix-huit années. Leur union libre pendant dix ans et son origine modeste provoquèrent le scandale, même si Goethe la maintenait éloignée de ses fréquentations mondaines et de son activité littéraire.

⁸⁹⁵ *Ibid*, p.181 et note1.

⁸⁹⁶ Dans son introduction (1983) aux *Ecrits sur l'art* de Goethe, Tzvetan Todorov nous éclaire en signalant (pp.41-42) : « Ce que nous percevons ne sont que les transformations d'une structure abstraite qui, elle, est parfaitement cohérente et intelligible. L'intelligibilité ne se trouve donc pas au niveau des apparences sensibles, mais à celui des structures les engendrant, ou, comme dit Goethe, des prototypes ». Il cite Goethe : « La forme même la plus rare préserve secrètement le prototype ».

végétales étaient utilisées, notamment par Murray Louis⁸⁹⁷, pouvant être lues comme une résonance moderne de la recherche de Goethe.

Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, prolongeant les recherches de Goethe, le développement des sciences de la nature et de la technique va avoir un grand impact sur la philosophie. Le philosophe viennois Christian von Ehrenfels (1859-1932), influencé par Darwin et Ernst Mach⁸⁹⁸, est considéré comme le pionnier de la psychologie de la forme. En 1890, il écrit un article intitulé *Über Gestaltqualitäten* où il considère la forme (*Gestalt*) comme un tout qui excède la somme de ses parties et qui est transposable. Dans l'acte de percevoir, nous dit-il, nous ne faisons pas que juxtaposer une foule de détails, mais percevons des formes (*Gestalten*) globales qui rassemblent les éléments entre eux.

On a retenu d'Ehrenfels son célèbre exemple musical de la mélodie et de sa transposition dans une autre tonalité sans qu'elle ne s'en trouve affectée⁸⁹⁹. Il affirme en effet qu'une mélodie musicale consiste certes en sons particuliers, mais que, dans son essence, elle est davantage que la simple somme des sons en question. Les sons individuels peuvent parfaitement s'assembler en différentes mélodies, tandis que la mélodie demeure la même lorsqu'elle est transposée dans une autre tonalité et contient donc des sons individuels

⁸⁹⁷ Pour une meilleure compréhension, nous citons Louis et la définition qu'il donne de la gestalt *in extenso* : « La gestalt, c'est la nature reconnaissable et ressentie (sensed) d'une totalité. Cette nouvelle identité est perçue et distribuée à chaque partie du corps, de telle façon que tout y fasse référence. Les récepteurs de toutes les terminaisons nerveuses, les capteurs sensibles de tout l'équipement sensoriel dans le corps et les synapses de l'esprit fonctionnent ensemble pour guider le mouvement vers la révélation de la nouvelle vie. Une fois établi, ce germe servira comme guide de création et de composition pour que la graine puisse donner des fruits » (*The Nikolais-Louis Dance Technique, op.cit.*, p.41). Cette insistance sur l'image agricole et sur la fertilité, ainsi que la formulation où pointe une certaine emphase, peut aujourd'hui faire sourire. Mais elles reflètent l'enseignement que Murray Louis, au début de sa carrière, a conçu et développé pour les enfants fréquentant les cours du Playhouse à New York, issus de milieux défavorisés et multiculturels. A l'entendre cinquante ans plus tard, on reste étonné par le ton convaincu, voire péremptoire de ses affirmations. On est presque dans le registre de la croyance lorsqu'on l'entend dire: « La nature de la danse commence à dicter de quoi elle parle. Une fois qu'elle commence à pousser, vous devez développer et l'accompagner. Traitez une forme de départ comme une entité, une graine. Au début, vous ne savez pas comment cette graine va pousser. Vous ne savez pas ce que vous allez créer » (*ibid*, p.202).

⁸⁹⁸ Ernst Mach (1838-1916) : physicien autrichien qui s'intéressa à la physiologie de la perception. Il mena dans les années 1860 une intense activité expérimentale avec des physiologistes et des médecins comme Joseph Breuer, qui le conduisit à définir un sixième sens de l'orientation. L'intégration des vecteurs des autres sens sur la motricité de rappel à l'équilibre postural est à l'origine de la redéfinition de la masse par le référentiel d'inertie. C'est ce qu'on appelle le principe de Mach, qui influencera notamment Einstein.

⁸⁹⁹ Ehrenfels analysa l'existence de perceptions portant sur les qualités d'ensemble ou de forme (*Gestaltqualitäten*) d'autres objets complexes, comme par exemple une physionomie.

différents. Cet élément nouveau que reçoit un tout perceptif en plus de la somme de ses parties est ce qu'Ehrenfels désigne par le terme de *Gestaltqualitäten* (qualités formelles). Le mot *gestalt*⁹⁰⁰ n'est ici utilisé que comme adjectif et pas encore comme substantif.

Quelques années plus tard, Max Wertheimer (1880-1943) fait des études de droit à l'université de Prague où von Ehrenfels est son professeur de philosophie, puis à Berlin où il a comme professeur Carl Stumpf⁹⁰¹ qui enseigne la perception de la musique. Ce dernier donne aussi des cours de psychologie criminelle et c'est dans ce domaine que Wertheimer orientera ses recherches après son doctorat. Entre 1905 et 1912, il est à Francfort où il rencontre Wolfgang Köhler et Kurt Koffka. C'est là que les trois hommes définissent leur *Gestalttheorie* ou théorie de la forme, en réaction avec deux autres théories alors en vogue : le behaviorisme (psychologie s'appuyant sur la théorie des instincts) et l'associationnisme (approche privilégiant la notion d'éléments distincts).

Kurt Koffka (1886-1941) étudie à Berlin également avec Stumpf et rédige sa thèse en 1908. Assistant à Freiburg, à Würzburg et enfin à Francfort en 1911, il y rencontre Wertheimer et participe avec ce dernier aux expériences sur le phénomène « phi »⁹⁰². Nommé

⁹⁰⁰ Précisons qu'en allemand, le terme *Gestalt* doit plutôt être traduit par « structure » ou « organisation », comme le rappelle Paul Guillaume dans son introduction (*La Psychologie de la Forme*, Flammarion, 1937, p.5). Associé au mot théorie dans ce nouveau champ qui allait naître en Allemagne dans les années 1910, le français traduit donc quelque peu improprement par « théorie de la forme » le terme *Gestalttheorie*. Guillaume précise d'emblée un élément essentiel : cette théorie est à la fois une *philosophie* et une *psychologie*.

⁹⁰¹ Carl Stumpf (1848-1936) : disciple de Franz Brentano en philosophie à Göttingen, Stumpf enseigne la perception auditive et la psychologie de la musique et est convaincu de la possibilité d'une collaboration fructueuse entre sciences naturelles et philosophie. Il se lance ainsi dans une démarche proche de celle des psychologues expérimentaux, ce qui le distingue de la majorité des philosophes de l'époque. Sa *Tonpsychologie* (Psychologie des sons) paraît en 1890 et il enseigne à Prague, Halle (où Husserl est son élève) et Berlin, où il accepte en 1894 la chaire de psychologie (il y restera jusqu'en 1928). Sous sa direction, ce qui n'est qu'un petit laboratoire deviendra l'un des principaux instituts de psychologie d'Allemagne. Il réunit également de nombreux enregistrements de musique non européenne et continue son travail sur la psychologie de la musique. Pendant cette période, Stumpf exerce une influence notable sur les trois fondateurs de la psychologie de la Forme.

⁹⁰² Phénomène phi : c'est Wertheimer qui imagine l'expérience cruciale qui devait constituer, à ses yeux, une réfutation sans appel du structuralisme de Wilhelm Wundt, tenant d'une approche mécaniste de la psychologie expérimentale, qui voyait l'expérience humaine en termes de sensations séparées. Ce fut l'expérience sur le mouvement apparent, réalisée à Francfort avec W. Köhler et K. Koffka comme sujets. Si dans un tachistoscope (appareil avec lequel on fait voir à une personne des images lumineuses pendant un bref instant, afin de pouvoir déterminer certaines caractéristiques de la perception), on illumine successivement deux fentes, dont l'une est verticale et l'autre inclinée d'environ 25 degrés par rapport à la précédente, la perception que l'on a des raies

ensuite à Giessen, il y enseignera jusqu'en 1927 avant de partir le premier pour les Etats-Unis. Il y publiera en 1935 *Principles of gestalt psychology*, synthèse des recherches de ce courant.

Wolfgang Köhler (1887-1967) étudie quant à lui à Tübingen, à Bonn et à Berlin. Carl Stumpf est également son directeur de recherche pour sa thèse, et il passe son doctorat en 1909. Un poste aux îles Canaries⁹⁰³ l'éloigne d'Allemagne pendant sept ans, mais il rentre en 1920 et devient directeur de l'institut de psychologie⁹⁰⁴ à l'université de Berlin, fonction qu'il exercera pendant quinze ans. Il publie en anglais en 1929 *Gestalt Psychology* ouvrage qui aura une grande influence.

Fuyant les lois racistes et l'antisémitisme que le parti nazi instaure dès son arrivée au pouvoir en 1933, Köhler rejoindra Koffka aux Etats-Unis en 1935. Wertheimer l'y avait précédé deux ans auparavant. Nommés à différents postes universitaires importants (Dartmouth College, Smith College, New School for Social Research...), les idées de ce « groupe de Berlin » continueront à se diffuser, montrant la capacité d'absorption et la curiosité pour les idées neuves des Américains⁹⁰⁵. Nikolais rencontra donc leur pensée grâce au fait que tous trois émigrèrent vers les Etats-Unis au tournant des années 1930 et établirent durablement leur théorie dans ce pays d'accueil qui les aida à l'affirmer et à la développer⁹⁰⁶.

lumineuses projetées dépend de l'intervalle temporel séparant les deux illuminations. Avec un intervalle de 200 millisecondes, on perçoit successivement deux raies ; quand l'intervalle est de 20 millisecondes, on perçoit les deux raies simultanément ; mais, pour un intervalle optimal de 50 à 60 millisecondes, on perçoit les raies comme si elles se déplaçaient de l'une vers l'autre. Ce phénomène *phi*, comme l'appelle Wertheimer, récuse l'explication élémentariste de Wundt : on perçoit des totalités structurées, dont l'organisation est irréductible à la simple somme de leurs composantes.

⁹⁰³ Il y rédigea un ouvrage sur l'intelligence des anthropoïdes avec notamment la notion d'*insight* – phénomène d'apprentissage soudain chez le chimpanzé.

⁹⁰⁴ Notons que la future femme de Frederick Perls (voir *infra*), Laura Perls, étudie dans les années 1920 à l'institut de psychologie de Berlin d'où elle sortira docteur et que Rudolf Arnheim, qui devint l'ami de Nikolais à New York, eut à la même époque comme professeurs Wertheimer et Köhler.

⁹⁰⁵ Voir note 6 de notre annexe « Contexte politique, économique et social américain au tournant des années 1950 ».

⁹⁰⁶ Paul Guillaume (*La Psychologie de la Forme, op.cit.*, p.204) signale que « née en Allemagne dans un milieu formé à l'école de l'introspection, la gestalt s'est acclimatée aux Etats-Unis, où elle a rencontré la behaviorisme » (ou psychologie du comportement, qui étudie les réactions de l'individu à son milieu).

En toile de fond sur toute cette période s'affirme la théorie de la forme. Celle-ci peut se résumer à quelques principes de base et à des lois. En physique, la perception globale d'une forme précède les détails. De même, en psychologie, des notions comme la société, le groupe, la culture et la nation sont des entités supérieures qui priment sur l'individu. D'où le postulat de la *Gestalttheorie* que voici : ses principes nous disent que le monde, le processus perceptif et les processus neurophysiologiques sont structurés de la même façon, que la perception consiste en une distinction de la figure sur le fond, que le tout est supérieur à la somme de ses parties et enfin que la structuration des formes ne se fait pas au hasard, mais selon certaines lois dites « naturelles » et qui s'imposent au sujet lorsqu'il perçoit. Ces lois sont celles de la bonne forme et ce qui en découle : loi de la bonne continuité, loi de la proximité, loi de la similitude, loi de destin commun et loi de clôture. Nous n'examinerons pas celles-ci en détail ici.

La « prégnance » est un concept-clé de la théorie gestaltiste. Mis au point par Wertheimer dès 1912, elle « approfondit la relation entre monde physique et monde psychologique et permet d'envisager une jonction avec le monde culturel, ou tout au moins avec une esthétique générale des formes. *Prägnanz* renvoie à des notions de charge, de densité ou de portage. La prégnance fait appel à des notions très générales d'ordre, de régularité, de simplicité, de symétrie, de stabilité, etc⁹⁰⁷ ». Débouchant sur la notion de bonne forme citée plus haut, celle-ci serait donc une « forme qui présente à un degré convenable ces qualités, telles qu'elles s'instancient dans le champ considéré⁹⁰⁸ ».

Si l'on voulait la définir, une gestalt serait donc une forme, une apparence, une nature, une structure ou une configuration de phénomènes physiques, biologiques ou psychologiques intégrés de façon à former un tout, une unité fonctionnelle dont les propriétés ne peuvent

⁹⁰⁷ Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 1999/1, pp.191-192. Les auteurs poursuivent : « En ce sens, le concept de prégnance reprend et étend deux concepts physico-mathématiques : celui d'ordre ou d'équilibration par minimisation d'énergie, et celui d'ordre par symétrie ». Voir aussi *infra* la définition de Sally Jane Norman sous « Trois opinions sur la gestalt ».

⁹⁰⁸ *Ibid* p.192.

provenir de la somme de ses parties. On nomme gestalt la figure ou le modèle que revêt une telle structure ou un tel système⁹⁰⁹.

Même si les circonstances exactes de la découverte de cette théorie par Nikolais ne nous sont pas connues et que les détails de son appropriation font défaut, on peut comprendre l'intérêt qu'il lui porta. Dans sa position de sergent dans l'U.S.Army pendant la deuxième guerre mondiale, il avait traversé des moments de grande peur ou vu des choses qui le marquèrent à jamais. Il est probable qu'il trouva dans la découverte de la psychologie de la Forme au début des années 1950 une réponse à ses interrogations et à l'agacement qui fut le sien lorsque, après sa démobilisation, il constata que le monde de la *modern dance*, qu'il avait quitté quatre ans plus tôt, n'avait pas changé. Il est clair qu'il trouva un appui solide dans la théorie de la forme, car comportements et situations y sont perçus dans un regard plus large, tenant compte du contexte global, le « contexte » étant souvent plus signifiant que le « texte ». En 1958, il affirmait :

« Des avancées récentes de la science ont grandement élargi le registre de notre liberté physique. Ceci, en conjonction avec une compréhension accrue due à la recherche en psychologie, agit comme un catalyseur pour libérer plus avant l'Homme des limites matérielles immédiates. L'Homme prend conscience de sa présence dans un univers plutôt que dans un monde⁹¹⁰ ».

Nikolais, même s'il ne cite pas ici explicitement la théorie de la forme, fait référence aux avancées de la psychologie. Il appliqua cette approche à la danse moderne professionnelle américaine dans laquelle il évoluait. Il veilla à créer son « contexte » personnel, c'est-à-dire un univers scénique original, un « environnement » puisant à la fois dans les possibilités des découvertes technologiques du moment (dans les domaines du son, des images projetées, des

⁹⁰⁹ Jean Piaget, lorsqu'il souligne que le structuralisme trouve ses racines dans la théorie de la forme, précise (*Le Structuralisme*, P.U.F., 1968, p.48) : « Une mélodie, un mouvement, un acte, une expression affective sont des formes, c'est-à-dire des unités délimitées par rapport à ce qui les environne, composées de parties solidaires qui dépendent du tout. En ce sens large, un objet est une forme dès qu'il s'individualise dans la perception ».

⁹¹⁰ Alwin Nikolais, « The New Dimension of dance », *op.cit.*

lumières, du textile, des costumes...) et également dans une part de mystère correspondant à ses interrogations d'artiste et d'homme dans une société d'après 1945. Nous verrons plus loin comment il mettait en oeuvre la gestalt dans son enseignement. Ne perdons pas de vue qu'il avait en toile de fond la conviction de la valeur universelle de cette théorie⁹¹¹, confiance qu'il nous faut interroger aujourd'hui. Il n'y a pas en effet de compréhension universelle sur ce que serait l'« abstraction » ou le « rejet de l'émotion ». Nous rejoignons Claudia Gitelman qui fait de cette adhésion au « mythe » de l'universel une caractéristique des danseurs modernes américains. Martha Graham par exemple pensait comme Nikolais que ses drames dansés et son interprétation contemporaine des mythes grecs avaient une portée universelle. Nikolais fit de son danseur abstrait sans émotion un anti-héros affiché comme emblématique : « Portés par leur foi dans la science occidentale et dans un humanisme unifié, les professionnels de la période moderne assumaient que des gens de toutes générations se distinguant géographiquement et ethniquement répondraient de façon similaire aux images et aux allusions⁹¹² ».

La *Gestalttheorie* était à l'oeuvre en Allemagne vingt ans auparavant, au Bauhaus. Même si son apport ne toucha pas Nikolais, l'héritage de cette institution, avec ses valeurs défendues par les divers théoriciens, architectes, designers, plasticiens et autres artistes qui émigrèrent aux Etats-Unis à la même époque que les gestaltistes, constitue un événement parallèle tout aussi parlant. Au Bauhaus, entre 1919 et 1933, la *Gestalttheorie* avait été en effet essentielle dans la dynamique de l'école et le peintre Josef Albers (qui lui aussi émigra aux Etats-Unis) s'y référait souvent.

⁹¹¹ On ne trouve pas de validation directe, mais des considérations sur ce qu'il appelle le « principe d'universalité » : dès 1950, dans une interview où on l'interroge sur la composition chorégraphique, Nikolais évoque la relation du danseur avec l'univers (impression et perception), puis, en 1980, il évoque la place que les danseurs doivent prendre avec dignité dans l'« environnement universel ». Enfin, dans le *Geste unique* (tome I, chapitre 9, p.6), il parle de la danse comme d'une communication universelle, comme d'une « réponse à la vie ». Il se montre là héritier du modernisme de la génération précédente, qui, s'appuyant notamment sur la notion d'inconscient, souhaitait parvenir à des formes artistiques intemporelles et universelles.

⁹¹² Claudia Gitelman, « Sensing your mass increasing with your velocity », *The Returns of Alwin Nikolais*, op.cit., p.41.

Cette école supérieure de design (*Hochschule für Gestaltung*) mettait en jeu dans sa nature même la notion de composition. Paul Klee, qui enseigna à Weimar de 1921 à 1931, précise en effet : « L'enseignement de la composition est l'enseignement de la forme dans la mesure où celui-ci met l'accent sur les moyens à utiliser pour y parvenir. La structure même du mot composition (*Gestaltung*) et sa terminaison soulignent ce que je viens de dire⁹¹³ ». Klee, germanophone, dit préférer le terme *Gestalt* à celui de *Form* et traduit le premier par « figure ». Il indique en note en français : « Figure (*Gestalt*) = être vivant. Form (*Form*) = nature morte⁹¹⁴ ».

Eric Michaud, dans sa préface à *Théâtre et abstraction*, parle des termes-clés que sont au Bauhaus pour Oskar Schlemmer *Gestalt* et *Gestaltung*, et évoque des « corps mis en forme selon une adéquation parfaite du dehors et du dedans, corps *gestaltés* pourrait-on dire⁹¹⁵ » et rappelle le sens des mots *Gestaltung* et *Bauhaus*, avec « l'accent mis sur la totalité d'une telle mise en scène, qu'il s'agisse d'un artefact ou d'une idée. Le terme *Bauhaus* interdit le nébuleux et le diffus⁹¹⁶ ».

Si la question de la forme est centrale au Bauhaus, nous en retiendrons en particulier un constat : ce courant artistique s'abreuve à la même source que la danse d'expression, à savoir la *Gestalttheorie*. Laurence Louppe le souligne et fait le lien avec Nikolais, porteur lui-même de cet héritage apporté aux Etats-Unis par Hanya Holm. Elle parle en effet du « travail de fond engagé (au Bauhaus) sur l'unicité d'une entité isolable⁹¹⁷ ». Cette entité « se donne

⁹¹³ Paul Klee, « Eléments fondamentaux de la théorie de la forme » (Cours au Bauhaus 1921-22), *op.cit.*, p.16, « La Pensée créatrice ». La terminaison en -ung en allemand exprime une action.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p.17. Variante : « Bonne donc la forme (*gestalt*) comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close, comme arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquitte comme un devoir accompli. La *forme* est fin, mort. La *formation* (*Gestaltung*) est Vie » (*ibid.*, p.60, « Philosophie de la création »).

⁹¹⁵ Eric Michaud, *Théâtre et abstraction*, *op.cit.*, p.20.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p.21. On touche ici à la question de la lisibilité, développé plus loin. Même si, comme on l'a vu, Nikolais écarte l'idée d'avoir été influencé par Schlemmer, sa pédagogie et ses œuvres se font l'écho de ces deux termes : rien en effet chez lui de nébuleux ou de diffus. Mais à l'inverse, son art n'est pas si tranché (*hard-edged*, pour reprendre l'appellation d'une des facettes de la peinture abstraite américaine) que l'on pourrait le croire : savants dosages, humour et sens du divertissement enlèvent toute austérité à ce qu'il crée et à ce qu'il attend de ses élèves.

⁹¹⁷ Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », *op.cit.*, pp.19-20.

ses propres règles, imposant le statut de sa propre cohérence, se faisant par là l'objet d'une lisibilité d'autant plus forte qu'elle propose également, dans son fonctionnement même, une étude de sa propre réception dans la perception du spectateur⁹¹⁸ ».

C'est là exactement ce que mettait en oeuvre Nikolais dans son enseignement, grâce à un va-et-vient constant entre le « danser » et le « voir danser », le « faire » et le « regarder faire » et l'appui d'un vocabulaire nommant précisément les éléments en jeu. Cette expérience et ce savoir font alors partie de l'état de corps mis en jeu, prolongeant peut-être cette « adéquation du dehors et du dedans » dont parlait Michaud plus haut. Nikolais est en ce sens autant héritier de la rigueur du Bauhaus que de la danse de Wigman, elle qui voyait éclore dans le processus de composition un « faisceau de règles émergeant de chaque inspiration créatrice particulière⁹¹⁹ » qui semble parent proche de l'« unicité de l'entité isolable » et du geste unique de Nikolais.

Procédons à un saut temporel qui nous amène dans l'après-guerre. En 1951 paraît l'ouvrage *Gestalt therapy : excitement and growth in the human personality*, co-signé par trois auteurs : Frederick Perls, Paul Goodman et Ralph Hefferline. Perls, psychiatre (1893-1970), et sa femme, tous deux allemands et également transfuges de l'Allemagne nazie qu'ils avaient dû fuir, avaient rejoint les Etats-Unis en 1946 après quelques années passées en Afrique du Sud. Le livre fut écrit à l'université de Columbia⁹²⁰, où Ralph Hefferline était professeur adjoint en psychologie. Cet ouvrage visionnaire doit beaucoup aussi à Paul Goodman, romancier et essayiste influencé par l'anarchisme, qui marqua le pays par ses idées neuves résultant de sa perte de confiance en la politique de son pays, engagé dans la guerre

⁹¹⁸ *Ibid*, p.20.

⁹¹⁹ Mary Wigman citée par Jacqueline Robinson dans *Danse, un chemin d'éducation*, auto-édité, 1993, p.51.

⁹²⁰ D'après Susan Buirge citant Ruth Grauert, ancienne régisseuse de Nikolais, un certain Allison Montague, étudiant, venait prendre dans les années 1950 des cours de danse au Playhouse tout en étant également inscrit à l'université de New York où il faisait des recherches sur la psychologie de la forme. Nikolais se serait montré très intéressé par ce jeune homme et discutait longuement avec lui. Buirge affirme qu'« une grande partie de l'usage de (la) gestalt par Nik s'est formée lors de ces discussions. Nik prenait une idée et par la suite la transformait à sa guise... » (*Une vie dans l'espace de la danse*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 2012, note 22, p.99).

froide. Ses idées furent notamment véhiculées par le mouvement californien de projet de transformation de la société et de ses valeurs. Dans le livre, Goodman se servait du paradigme du champ⁹²¹ que proposait la psychologie de la Forme, afin de « réaffirmer le lien entre l'art d'avant-garde et la politique⁹²² ».

Au-delà des clichés qui se sont attachés aux techniques de cette psychothérapie (le *here and now*, c'est-à-dire la prise de conscience de l'« ici et maintenant », l'exercice de la « chaise vide », le dialogue des polarités, l'amplification par le public, le monodrame, la décharge émotionnelle) et aux lieux où elle s'est développée (institut de Cleveland, centre d'Esalen en Californie...), le principal repère théorique fut un changement de paradigme : la nouvelle approche ne sépare plus l'humain de son environnement et le sujet/objet de la psychologie n'est plus à situer dans l'étude de ce qui se « localiserait » à l'intérieur de l'individu, mais dans celle des opérations qui articule l'un à l'autre, à savoir le contact. On retrouve ici l'idée de la forme se détachant du fond. Ce « contact » est un processus de perpétuel ajustement entre un individu et son environnement. On cherche à redonner sa « totalité » à une personne, se fondant sur la notion que les troubles psychoaffectifs sont dus à des « gestalts inachevées ».

La gestalt-thérapie (ou *gestalt* comme le langage courant anglo-saxon l'a banalisée) fait vivre au patient ses conflits, qu'il « joue » devant le groupe. Elle valorise surtout une « réacquisition du langage du corps, essentielle pour que le patient retrouve son « soi » authentique, son unité et sa totalité individuelle⁹²³ ». On se situe donc ici dans une optique dynamique s'intéressant au processus, en lien avec la démarche phénoménologique, avec le temporel (et non pas seulement avec le topique) et s'appuyant sur des actes d'un sujet

⁹²¹ Chaque individu, mis face à la même situation « objective », la percevra différemment, ayant structuré de façon subjective son « champ » perceptif, en une « figure » (sur laquelle se porte l'attention) et un « fond » (l'arrière-plan ou contexte).

⁹²² Daniel Belgrad, *The Culture of spontaneity, op.cit.*, p.143 (chapitre 6 « Gestalt »). Notons que Goodman, qui avait enseigné au Black Mountain College en 1950, présenta Perls à son entourage qui comprenait entre autres Merce Cunningham et John Cage, Julian Beck et Judith Malina, mais pas Nikolais.

⁹²³ *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, 1991 (actualisé en 2007), Didier Casalis, dir., Larousse, 1991, p.399.

organisant des figures. Celui-ci met en relation ce qui se met en figure et ce qui en constitue le fond, l'arrière plan, c'est-à-dire réalise une gestalt⁹²⁴.

Nikolais connaissait-il ce livre ? On peut imaginer qu'il l'ait croisé et que le succès grandissant de cette psychothérapie ne lui ait pas échappé. Il n'en parle à aucun moment dans ses écrits et il est vrai que le cours de composition de son enseignement n'a rien d'une séance de psychothérapie.

Précisons enfin que la *Gestalttheorie* eut en France un impact très important, puisque Paul Guillaume, cité plus haut, s'en fit le porte-parole⁹²⁵ dès 1937, et que le structuralisme y trouve ses racines, comme le rappelle Jean Piaget dans son livre *Le Structuralisme* (1968). Les traductions vers le français, quant elles existent, ont mis du temps à venir, telle celle de la *Psychologie de la forme* de Köhler (1929), traduit chez Gallimard seulement en 1964. La synthèse de Koffka (1935) évoquée plus haut n'a, sauf erreur, pas fait l'objet d'une traduction à ce jour⁹²⁶.

NIKOLAIS ET LA GESTALT

Proche des milieux chorégraphiques, Rudolf Arnheim joua vraisemblablement le rôle de révélateur de la gestalt pour Nikolais, dans la mesure où ce psychologue enseigna dans la

⁹²⁴ La thérapie place le patient comme acteur du changement (notion de *self* qui s'oppose au « soi » d'autres systèmes théoriques) et la relation est le moteur de ce changement. L'image souvent utilisée est celle de la rivière et du courant : il s'agit de « déboucher », de « nettoyer les berges », c'est-à-dire de laisser de côté l'origine des blocages (le « pourquoi ») pour libérer le comportement, favoriser l'expression et le ressenti émotionnel.

⁹²⁵ Guillaume, à l'intention des lecteurs français, précise : « Conformément à l'usage des auteurs allemands classiques, les fondateurs de la théorie entendent par là non la forme séparée de la matière, mais l'objet avec sa forme » (*La Psychologie de la Forme, op.cit.*, p.219). Il donne deux exemples pris chez Goethe : « Quand Goethe, dans *Faust*, appelle Hélène *die Gestalt der Gestalter*, il pense évidemment à l'être aimé lui-même et non la forme abstraite. D'autre part, le sens général de *structure* apparaît bien quand il est dit du germe sorti de la graine : 'Aber einfach bleibt die *Gestalt* der ersten Erscheinung' (la forme que prend la première apparition demeure simple) - *Métamorphose des plantes* » (nous traduisons). Guillaume évoque aussi la difficulté à traduire le terme de gestalt, avec les erreurs commises en anglais à cause des mots *shape* et *configuration*, et le mot français *forme*, lui-même sujet aux équivoques : « Il faudrait dire, en ce sens, non pas qu'un objet *a* une forme, mais qu'il *est* une forme » (*ibid*). Murray Louis s'exprime de façon similaire dans ses conseils aux étudiants travaillant la forme sculpturale.

⁹²⁶ Au-delà d'une méfiance à l'égard d'un pays voisin s'étant positionné deux fois comme agresseur militaire, ce retard s'explique peut-être par la priorité donnée en France à d'autres pensées (psychanalyse, structuralisme, existentialisme, etc).

célèbre institution du Sarah Lawrence College⁹²⁷ de 1953 à 1969. Le programme de danse de cette université proche de New York avait été mis en place par Bessie Schönberg que Nikolais avait croisé à Bennington en 1938, où elle enseignait la composition chorégraphique. Avec la curiosité qui le caractérisait, Nikolais a dû souhaiter en savoir plus lorsque Arnheim commença à y enseigner.

Né en 1904, ancien étudiant de l'université de Berlin où Wertheimer et Köhler avaient été ses professeurs à l'institut de psychologie (sa thèse de 1928 portait sur la psychologie expérimentale de l'expression visuelle), Arnheim avait été l'un des premiers à expérimenter en Allemagne l'application de la théorie de la forme sur la perception d'une œuvre d'art. Critique de cinéma et éditorialiste à l'hebdomadaire intellectuel *Weltbühne*, il avait fait sensation avec son livre *Film als Kunst* (Le Cinéma est un art) en 1932, mais étant d'origine juive, avait dû quitter son pays dès l'année suivante, se réfugiant en Italie, puis en Angleterre. C'est en 1940 qu'il arrive aux Etats-Unis, où des bourses Rockefeller et Guggenheim l'aident à trouver sa place.

En 1954, six ans après que Nikolais se soit installé au Henry Street Playhouse et un an après *Noumenon*, paraît son ouvrage *Art and visual perception : a psychology for the creative eye* (L'Art et la perception visuelle : une psychologie pour le regard créatif), exploration du fonctionnement de l'imagination « imagique » humaine. Nikolais ne se réfère pas directement à ce livre dans ses écrits, mais le faisait oralement dans les années 1960⁹²⁸. Il mentionne dans

⁹²⁷ Cette université, fondée en 1924 se caractérise par son haut niveau d'exigence, les effectifs peu nombreux qui encouragent une relation professeur-étudiant et le travail individuel. Spécialisée dans les sciences humaines, les arts de la scène et l'écriture, on vit y enseigner la chorégraphe Sara Rudner et en sortir entre autres célébrités les chorégraphes Meredith Monk et John Jasperse. L'anthropologue et écrivain Joseph Campbell, spécialiste de mythologie comparée et marqué notamment par les pensées de Frazer et de Jung, y enseigna de 1934 à 1972 et influença par ses conférences et écrits toute une génération de danseurs américains (son épouse Jean Erdman, danseuse de Martha Graham, l'y avait rencontré étudiante).

⁹²⁸ Joan Woodbury, qui accueillit Nikolais régulièrement en résidence d'été à l'université d'Utah à partir de 1963, se souvient qu'il se référerait souvent cette année-là à l'ouvrage d'Arnheim. L'ayant lu elle-même, elle fut plus à même de comprendre les critiques faites par Nikolais aux étudiants en cours d'improvisation et de composition, et de saisir « comment l'œil de l'esprit tente de créer du sens à partir de ses perceptions, même quand celles-ci sont fugitives et /ou semblent illogiques » (courriel avec l'auteur, 19 avril 2012). Woodbury affirme que, les années passant, Nikolais cita de moins en moins le livre d'Arnheim, « intégrant » cette façon de voir dans sa pratique quotidienne.

le *Geste unique* (hélas sans la dater) une de ses conversations avec le psychologue. Ce dernier devait être un fidèle des spectacles du Playhouse jusqu'en 1969, année où il partit s'installer dans le Michigan. Arnheim avait réalisé une expérience dans l'obscurité avec trois personnes munies de lampes de poche, qui les allumaient alternativement à différents moments, créant une illusion de lumière circulant à grande vitesse. Il n'est pas interdit d'imaginer qu'une partie de la pièce *Prism* (1956) de Nikolais fut le résultat de ces échanges ou, pour le moins, constitua un terrain de recherches communes entre le psychologue et le chorégraphe.

Consultons le sommaire de l'ouvrage d'Arnheim déclinant dix parties: équilibre, plasticité (*shape*), forme, croissance, espace, lumière, couleur, mouvement, dynamique, expression. On peut dire sans craindre de se tromper que Nikolais a réinvesti tous ces domaines sans exception, appliquant à la scène ce qu'Arnheim analysait dans les arts plastiques. Le magistral regard porté par le gestaltiste sur l'histoire de l'art a visiblement séduit le chorégraphe, apportant des réponses à des questions qu'il se posait, et surtout proposant un modèle totalement séparé de la psychanalyse⁹²⁹, élément non négligeable pour Nikolais. Celui-ci avait conçu une aversion pour cette approche, la jugeant trop envahissante dans la *modern dance* de son temps. Perls avait également mis au point sa thérapie *Gestalt* en réaction à la fois au behaviorisme et à la psychanalyse.

Nikolais rencontra donc la théorie de la forme à un moment-clé de sa carrière et elle l'aida à élargir sa vision du monde et sa conception de la liberté. Mais la gestalt l'influença également en termes esthétiques et pédagogiques : on trouve en effet dans son enseignement une insistance à présenter des « bonnes formes », notamment au début et à la fin d'improvisations et de compositions, et aussi au début et à la fin de ses propres pièces. Nikolais fait de la gestalt un outil de lecture et d'analyse, formant le regard de l'élève qui se trouve face à un processus : quand une étude reste-t-elle « dans la gestalt de départ », ou

⁹²⁹ Précisons que le livre d'Arnheim précédait d'une douzaine d'années celui d'Ehrenzweig intitulé *L'Ordre caché de l'art* (1967), qui tentait une application de la psychanalyse à la création artistique. *Art and visual perception* fut republié en 1974, dans une version plus longue, révisée et comportant de nouvelles illustrations.

quand la « perd-elle » ? Chacun est invité à chercher des *gestalts* fortes à partir de son propre corps, puis élargira cette démarche à d'autres notions (*gestalt* d'espace, *gestalt* de temps, de *motion*, etc). L'enjeu est de taille : il s'agit d'être lisible et cohérent. Nikolais parle aussi d' « intelligence » :

« Par *gestalt*, j'entends un sens de la définition. Quand, dans le domaine du son ou du mouvement, survient une formulation qui, par sa substance qualitative, donne le sens d'existence à une chose, alors cette chose devient le sujet de l'essai sonore ou cinématique en cours. La première chose à faire est de reconnaître une telle occurrence. Chez le danseur, il faut arriver à la sensation qu'une chose qualitative existe dans la structure de temps, de forme, d'espace et de *motion*. (Ces notions), espérons-le, vont se rassembler dans la communication d'un sentiment (*feeling*) particulier, d'une intelligence particulière qui existe par soi-même.

Une fois déterminé qu'une telle intelligence est disponible, on procède à la développer vers un milieu et une fin. Le but visé est l'union de ce poème (*piece of poetry*) avec le musicien et avec le danseur. Chacun peut réaliser sa propre formulation à condition que les deux se soutiennent l'un l'autre⁹³⁰ ».

L'idée d'un « soutien » de la forme réalisée par le danseur et vice versa montre bien ici que ce qui résulte est, selon Nikolais, doté d'une vie propre, d'une identité qui donnent à la pièce créée une autonomie. Si l'intuition est à l'œuvre (« espérons-le »), le produit fini met à disposition du danseur une structure claire dont l' « intelligence » permettra la permanence. On est donc bien dans un processus mêlant l'objectivité des fondamentaux de la danse à l'œuvre à la subjectivité du danseur qui doit apprécier cette « chose qualitative » qui émerge.

⁹³⁰ Alwin Nikolais, manuscrit inédit écrit en prévision d'un stage international pour compositeurs et chorégraphes, Guildford – Université de Surrey (Angleterre), juillet 1983. Mis en forme à l'époque par Joan Woodbury (assistante de Nikolais pour ce stage) et transmis par Ruth Grauert aux participants du colloque *Conference on the Nikolais aesthetic*, Bearnstow/Mount Vernon, Maine, août 2009. Le stage de 1983 s'adressant autant au domaine de la danse qu'à celui de la musique, on notera que Nikolais applique la *gestalt* à ces deux arts sans distinction particulière.

Ce travail demande au danseur de partir en quelque sorte de zéro, et l'apprentissage n'en est pas aisé : combien de fois, à partir d'une forme (*shape*) sculpturale immobile de départ (une improvisation chez Nikolais démarrait le plus souvent ainsi), imposait-il de recommencer, le tout premier mouvement proposé n'étant pas en rapport avec la gestalt affirmée par la forme initiale ⁹³¹?

On retrouve cette exigence, accompagnée de commentaires et d'images, dans la série vidéo pédagogique *Teaching Dance Improvisation*, déjà citée. Les auteurs, porte-parole de l'enseignement de Nikolais depuis les années 1960, définissent la gestalt comme une combinaison de tous les facteurs – temps, espace, forme et *motion*, qui parvient à créer une impression fortement perçue : « Le sens du contenu suggéré est non verbal, mais identifiable⁹³² ». L'insistance sur la lisibilité est en effet permanente⁹³³ et il est instructif de voir tous les synonymes utilisés par Nikolais en France lorsqu'il y enseigna à partir de 1978. Il parlait de gestalt certes, mais aussi de « chose » (ou *res*, termes qu'on retrouve parfois dans ses écrits), ou encore d'« essence », d'« identité », de « naissance », de « spécificité », d'« affirmation » (*statement*) ou encore d'« unité ».

Reprenant l'image d'une « graine » à développer et insistant sur l'importance de la reconnaissance de la gestalt dans toute expérience d'improvisation, Woodbury et Ririe soulignent les dynamiques propres à une gestalt et les limites à ne pas transgresser, « afin de ne pas risquer de rendre l'intention chorégraphique irrationnelle ou absurde⁹³⁴ ». On retrouve ici le lien de cet enseignement avec un certain classicisme, puisqu'au dix-huitième siècle, la *Belle Dance* fonctionnait elle aussi sur une exigence de clarté, de raison, de sens.

⁹³¹ Expérience personnelle de l'auteur, stage d'été à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, 1978.

⁹³² Joan Woodbuty et Shirley Ririe, livret d'accompagnement, *op.cit.*, chapitre « La forme », p.42.

⁹³³ Nikolais se permettait personnellement d'introduire de l'« obscurité » sur scène (corps partiellement ou entièrement couverts de tissus ou « noyés » dans la couleur, zones d'ombres...) pour ne révéler qu'une partie de l'humain et laisser le spectateur libre d'entrer à sa guise dans l'univers ainsi créé. Nous avons évoqué plus haut la dimension illusionniste de ce théâtre dansé.

⁹³⁴ *Ibid.*

Le livret d'accompagnement de la série vidéo correspondant au niveau avancé approfondit la gestalt et en fait une notion à part entière, l'appliquant à divers contextes : forme sculpturale, *motion*, qualité musicale, développement d'un enchaînement, phrases thématiques (enseignées, créées, aléatoires), usage de masques (tenus ou portés). Les deux premières propositions sont, à notre avis, fidèles à Nikolais, les autres plus libres. Celle concernant la forme sculpturale est très instructive, car des exemples concrets de débuts d'improvisations sont présentés à l'image, avec des échecs et des réussites. Un exemple d'échec consiste pour un duo à dériver trop vite vers la danse (*kinetics*), sans rester fidèle à l'« identité » de la forme immobile de départ (un danseur s'accrochant à l'autre, créant une dépendance actif/passif). Réussite par contre pour un trio masculin, avec sa qualité « athlétique », qui sait rester organique⁹³⁵ tandis que progresse l'improvisation.

On cherche donc une cohérence, un « bon début », qui se fait l'écho de la « bonne forme », première loi de la théorie de la gestalt. Cette loi, selon Piaget, est celle de la tendance des totalités perceptives à prendre la « meilleure forme » possible (loi de la prégnance des « bonnes formes »), ces formes prégnantes étant caractérisées par leur simplicité, leur régularité, leur symétrie, leur continuité, la proximité des éléments, etc⁹³⁶ ». Chez Nikolais, seul le regard du professeur ou du chorégraphe est garant que la matière du développement, qu'il s'agisse d'une étude d'une minute ou d'une œuvre occupant toute une soirée, reste en accord avec la « chose », la « graine » révélée au tout début⁹³⁷. Voici une

⁹³⁵ Signalons que dans ce cas précis d'une gestalt à l'œuvre dans une recherche plastique (*shape*), l'origine du mouvement est centrale et non périphérique, initiée à partir du torse et de façon irradiante. Par ailleurs, le *graining* (grain, convergence) et le décentrement, notions qui seront détaillées dans notre quatrième partie, concernent le corps entier et non seulement une partie du corps (comme dans le cas du dessin dans l'espace déjà évoqué). Cette distribution de l'énergie se fait de façon simultanée et régulière, avec une certaine tension liée, pour reprendre la terminologie de Laban, à une tonicité du corps en flux fermé (*bound flow*).

⁹³⁶ Jean Piaget, *Le Structuralisme*, *op.cit.*, p. 49.

⁹³⁷ Cette idée de croissance organique faisait partie des codes en vigueur de la musique à l'époque classique, période où, sous l'impulsion entre autres de Goethe, on s'intéresse, en écho avec la relation entre homme et nature, à la notion de germination (qui donnera en littérature au dix-neuvième siècle l'avenir que l'on sait au genre du roman). On retrouve en effet chez Mozart, Haydn, Beethoven et leurs contemporains ce travail du développement présent surtout dans la forme sonate (utilisée pour la symphonie, le concerto, la sonate, le quatuor), surtout dans le premier mouvement des œuvres, avec ses thèmes contrastés (souvent un « masculin » et un « féminin »). D'après l'écrivain Romain Rolland, qui a écrit plusieurs ouvrages sur Beethoven dans les

autre définition de Nikolais sous formes de notes, variante de ce que nous avons cerné, accentuant le lien avec l'appareil sensoriel :

« La nature reconnaissable et ressentie d'une totalité. L'identification d'une entité non-verbalisable. Il faut sentir et distribuer dans chaque partie du corps cette nouvelle identité afin que tout en résonne. Les capteurs de toutes les extrémités nerveuses et les papilles de tout l'équipement sensoriel du corps et de l'esprit travaillent simultanément pour prendre la saveur et à imprégner les muscles et le *motion* vers la révélation de la nouvelle vie.

Une fois établie, cette saveur servira de guide de création et de composition pour permettre à la graine de fructifier et de trouver sa forme⁹³⁸ ».

Mais depuis quelques années, Murray Louis, ancien collaborateur de Nikolais, se sert d'une comparaison inédite, empruntée à la génétique. Il affirme que « la gestalt reconnaissable d'une abstraction est son A.D.N., quelque chose de commun qui relie toutes les parties d'une entité, comprenant à la fois la participation extérieure du danseur et la participation de son psychisme intérieur⁹³⁹ ». Nikolais renchérit sur cette image génétique, utilisant la gestalt « pour identifier la nature d'une entité abstraite ou non-verbale. Comme pour l'A.D.N., tous les matériaux de la composition tels le temps, l'espace, la forme et le *motion* contiennent sa saveur, son identité et son intention⁹⁴⁰ ».

La découverte de l'acide désoxyribonucléique ou A.D.N. en 1953 par James Watson et Francis Crick, qui leur vaudra avec Maurice Wilkins le prix Nobel en 1962, frappa le

années 1920, ce développement « constructeur de motifs ou fragments de motifs, empruntés aux deux thèmes », résultat d'un « travail d'analyse et de synthèse intense et vigoureux » constitue le cœur de l'œuvre (*Beethoven, les grandes époques créatrices – De l'Héroïque à l'Appassionata*, Sablier, 1928, p.121). Divers courants du vingtième siècle ont remis en question ce mode de composition basé sur le développement : postromantisme, Debussy, puis Schönberg et le dodécaphonisme ou, plus tard, les glissements répétitifs de Steve Reich. Mais son apprentissage permet à l'apprenti musicien, par ce lien avec l'histoire et avec des processus ayant fait leurs preuves, de mieux comprendre comment est structurée une pièce.

⁹³⁸ Texte manuscrit trouvé dans un cahier de notes de Nikolais (s.d.), fonds Nikolais and Murray Louis Papers, université d'Athens (Ohio).

⁹³⁹ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, op.cit., p.41.

⁹⁴⁰ Alwin Nikolais, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, op.cit., p.188.

public par son image de double hélice et surtout par sa portée, puisqu'était désormais identifiée la transmission chimique du patrimoine génétique chez l'homme, enfin élucidée. Cette découverte fournit immédiatement un modèle structurel, vite transformé malgré ses imperfections en objet de métaphorisation. On voit là comment a opéré le croisement entre une forme préexistante (la gestalt) et une contingence qui devient actualisation. On comprend mieux comment Nikolais et Louis se sont emparés de cette idée des formes premières. Comme Cassirer l'avait identifié dans les années 1920⁹⁴¹, on est là face à un symbole qui unit l'homme et le monde.

LISIBILITE, COHERENCE, INTELLIGENCE

Nous avons mentionné plus haut l'enjeu de cette discipline à l'œuvre dans le travail de gestalt : obtenir cohérence et lisibilité dans la danse. Au-delà du corps dansant et du signe qu'il affiche, c'est le spectacle chorégraphique dans son ensemble qui est ici concerné. En effet :

« Le travail de la lisibilité de la composition en danse vise essentiellement à susciter l'adhésion intime des partenaires de l'œuvre (interprètes, spectateurs qui sont aussi interprètes) à la lecture d'abord d'un objet artistique cohérent (ce que Nikolais nomme la « Gestalt »)⁹⁴² ».

Laurence Louppe élargit ici notre propos, associant la gestalt à la notion de cohérence, la prenant comme condition nécessaire pour qu'ait lieu l'événement dansé dans toutes ses implications. Elle nous ramène du même coup à la *metakinêsis* évoquée dans notre deuxième partie, mais ne précise pas comment les spectateurs acquièrent les clés de lecture et

⁹⁴¹ Voir l'ouvrage de Cassirer *Trois essais sur le symbolique* (1922, 1923, 1938), « Essai sur l'homme », trad. J. Carro, Cerf, 1997.

⁹⁴² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.214.

d'analyse⁹⁴³ de cette « adhésion intime », limitant cette dernière à un besoin de lisibilité. Les danseurs évoqués ici sont évidemment imaginés *a priori* comme engagés de façon totale dans le processus, mais rappelons que chez Nikolais comme dans tout autre « famille » pédagogique, former un danseur est un long apprentissage. L'avènement de l'« adhésion intime » évoquée ne peut faire l'économie d'une expérience construite pour chacun des danseurs par accumulation, partagée en groupe et approfondie pour qu'émergent un référentiel commun. Susan Buirge rappelle qu'à l'époque où elle dansait dans l'Alwin Nikolais Dance Company (1963-67) :

« Un danseur titulaire ne prend pas de cours en dehors de « sa maison » (...). Impossible de servir deux maîtres. Compréhensible. La technicité demandée par chaque chorégraphe est bien précise, le corps et la pensée sont modelés en conséquence. Chez Nikolais, pas question de prendre un cours de ballet classique ou chez Cunningham (...). Tout apport extérieur contraire est immédiatement perceptible, particulièrement dans la danse moderne. Pour véritablement accomplir la pensée d'un chorégraphe, il faut passer des années de travail dévoué avec lui⁹⁴⁴ ».

La situation actuelle a évidemment changé la donne, car la mobilité des danseurs, mondialisation aidant, est bien plus prégnante sur la profession qu'il y a soixante ans, et la disparition des maîtres a fragilisé, ou même évacué cette question de fidélité évoquée par Buirge⁹⁴⁵.

⁹⁴³ Les conférences dansées données par diverses compagnies, ainsi que les résidences d'artistes, les *coachings* du spectateur, les rencontres de type « bords de plateaux », les répétitions publiques ou les ateliers d'écriture organisés dans différents lieux de spectacles programmant de la danse sont des initiatives courantes aujourd'hui en France. Regroupées sous le terme générique d'« actions culturelles », elles peuvent contribuer de façon non négligeable à construire un « regard » du spectateur. Sans chercher à « comprendre » le propos (comme on l'entend encore trop souvent en France, où, suite à une longue accoutumance aux codes du théâtre, un corps sur une scène est supposé signifiant par défaut), il est en effet essentiel de familiariser le public aux éléments constitutifs de mouvement dansé et aux enjeux corporels et scénographiques présents, tout en lui fournissant aussi des bases en terme de culture chorégraphique.

⁹⁴⁴ Susan Buirge, *Une vie dans l'espace de la danse*, *op.cit.*, p.68.

⁹⁴⁵ Même si New York n'est plus la capitale de la danse moderne, la question de la lisibilité est toujours d'actualité, mais portée par d'autres questionnements tels que mélanges ethniques, hybridation d'esthétiques, discours identitaires, pluridisciplinarité, sans oublier la remise en question des codes de la représentation comme la pratique la performance et la danse conceptuelle française depuis quinze ans.

Laurence Louppe semble répondre à cette évolution et, dans la suite de son texte, généralise la gestalt à l'ensemble des communautés des danseurs, rappelant que le filtre qu'est le « degré d'exigence sur les critères de relevance » varie d'un projet à un autre, d'une compagnie à une autre, d'un corps à un autre. Le but est d'aboutir à une lisibilité plus maîtrisée. Travailler une situation de départ amène un « profil réel, au départ inconnu⁹⁴⁶ ».

Toute la question est en effet d'aboutir à un discours chorégraphique ayant sa logique interne alors qu'au départ, on ne sait pas où l'on va. Cette dimension d'inconnu sous entend une confiance dans un métier à plusieurs facettes (Buirge souligne l'importance pour le danseur d'acquérir une technique de l'improvisation, une technique de la composition, avec des professeurs compétents dans ces domaines), mais aussi de ne pas hésiter à recourir à l'intuition. Nikolais, interrogé sur ses processus exploratoires lors d'une création, ne cachait pas la grande part d'intuition présente dans son travail. On a vu qu'il utilisait l'image du sourcier : celui-ci cherche une nappe d'eau dans la profondeur du sous-sol, y fore des trous, et lorsque l'eau est atteinte, y enfonce un tuyau et se met à « pomper » grâce à l'appareil installé par-dessus.

Le travail de la gestalt tient de ce pari de départ, la « bonne forme » remplaçant la nappe d'eau localisée. Toute cette démarche est facilitée par le fait que la gestalt est une structure « pure », sans histoire, sans genèse, sans fonctions et sans relations avec le sujet ; elle est une « essence facile à construire sur le terrain philosophique, où l'invention est libre de toute contrainte⁹⁴⁷ ». Nikolais l'a appliquée sur le terrain chorégraphique, ayant préalablement dégagé celui-ci d'un certain nombre d'obstacles que nous avons déjà évoqués.

Il s'agit donc bien ici d'un processus d'écriture du mouvement, la gestalt étant une sorte de filtre ou de microscope pour la composition et la chorégraphie. Chez Nikolais, le

⁹⁴⁶ Laurence Louppe, *ibid*, p.263.

⁹⁴⁷ Jean Piaget, *Le Structuralisme*, op.cit., p.48. Piaget poursuit : « Mais il est difficile d'en rencontrer sur le terrain de la réalité vérifiable », montrant qu'on n'a pas affaire ici à une matière mesurable, mais à quelque chose de plus fuyant.

danseur va disposer à la fois un outil de lecture et d'analyse et d'un « sens de la gestalt » qu'il va intérioriser et utiliser dans ses propres compositions. Il pourra élargir cette conscience aux composants d'un spectacle chorégraphique. Pris séparément, les éléments (danseur, mouvement, son, espace, couleur, lumière...) ne sont pas éloquents, mais mis ensemble, ils le deviennent. Leur mise en relation produit du sens. Nikolais lui-même en est une preuve, puisqu'il s'en servait dans son théâtre multimédia, où il signait tous les éléments du spectacle.

La gestalt semble donc régner sur cet enseignement. Or on sait qu'il existe en danse de nombreux autres modes de composition (le recours au hasard chez Cunningham, Susan Buirge et ses « grilles », les accumulations chez Trisha Brown, le collage chez Pina Bausch...), mais chez Nikolais, la gestalt est de mise. Buirge, s'étonnant qu'à l'époque où elle travaillait pour lui « ni Nikolais ni nous les danseurs n'avons tenté l'usage d'autres structures⁹⁴⁸ », en trouve la cause... dans la gestalt elle-même. L'importance considérable donnée aux transitions et la contrainte que « l'essence de la plasticité d'une forme détermine la structure complète d'une entité » pèsent lourd et semblent ne pas permettre d'autres modes opératoires. Le produit fini (une composition réussie par exemple) ne s'analyse pas chez Nikolais, il s'impose comme une évidence. La « totalité » est donnée « à l'acte engagé, à l'expérience vécue ou vue⁹⁴⁹ ». Après avoir vu près de mille compositions au Playhouse, Buirge remarqua qu'elles avaient toutes la même structure : « L'ordonnance des matériaux était sans cesse la même, celle d'un collier. Collier de différentes pierres rares alignées, les unes après les autres. Une enfilade de trouvailles, sans jamais de répétitions, ni de retours, ni de reprises⁹⁵⁰ ».

Si l'on rencontre ici une critique de la gestalt dans le domaine de la danse, bien d'autres critiques fusèrent au fil des années sur le gestaltisme en général. Le commentateur et biographe de Merleau-Ponty, François-Georges Maugarlone, après avoir valorisé la gestalt

⁹⁴⁸ Susan Buirge, *Une vie dans l'espace de la danse*, op.cit., p.63.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ *Ibid.*

comme la « clé du problème de l'esprit, au-delà de l'alternative de la chose et de l'idée, en deçà du signifiant et du signifié⁹⁵¹ », remarque que « ce qui fait la force du totalisme fait aussi sa faiblesse. Ce qui est indécomposable, inanalysable, est également insaisissable ». Le caractère « fuyant » de la gestalt évoqué par Piaget explique peut-être la rareté de cet enseignement aujourd'hui, freiné également par un certain déclin de la psychologie de la Forme, en partie dépassée en ce début de vingt-et-unième siècle.

Quoiqu'il en soit, cette disponibilité du danseur à l'émergence de la gestalt chez Nikolais est profondément incarnée et authentiquement vécue. Si l'ajustement pédagogique est donné de l'extérieur, il est toujours demandé au danseur de sentir, de vivre cette cohérence de l'intérieur, en lui donnant sens avec toute la finesse et la richesse qui sont les siennes, une fois familiarisé avec le vocabulaire abstrait et le *motion*. Rien d'imposé ou d'artificiel. Rappelons que cette intériorité est complémentaire du regard extérieur : le temps de l'observation est essentiel et complète l'apprentissage. Nikolais met cette notion de lisibilité au cœur de son projet esthétique :

« Qu'est-ce qui rend quelque chose beau ? Que voulons-nous dire par beau ? Le poète Keats dit que la réponse réside dans l'œil du spectateur. Pour moi, la clé de la beauté, c'est la lisibilité, une condition qui lui permettra d'entrer dans l'œil de celui qui regarde. J'utilise les mots lisibilité et intelligence⁹⁵² ».

DEUX EXEMPLES DANS L'ŒUVRE DE NIKOLAIS

Le trio « Chrysalide » dans *Imago* (1963) illustre bien la cohérence de la gestalt. Cernée par deux partenaires qui tiennent deux petits rouleaux de bois, une danseuse va mettre en vie l'espace ainsi délimité, le peuplant avec délicatesse dans toutes les dimensions et le

⁹⁵¹ François-Georges Maugarlone, *Retour à Merleau-Ponty*, Grasset, 2007, p.51. Dans la suite de ce texte, la gestalt est apparentée au holisme et au vitalisme qui « empêchent la biologie d'exister » et « n'apportent rien à la science ».

⁹⁵² Alwin Nikolais, « Teaching », *Le Geste unique*, vol. III, *op.cit.*, p.13 (trad. M. Lawton dans *Nouvelles de danse* n° 36-37, *op.cit.*, p.71).

modelant constamment. Les couleurs vives et tranchées des collants académiques permettent une lecture optimale : tout un vocabulaire de *motion* s'ouvre à nous, amenant progressivement une exploration des niveaux haut et bas pour culminer dans une image finale, celle de la danseuse hissée à un mètre du sol (mais donnant l'impression d'être bien plus haute). Devenue enfin « adulte » et marchant dans le vide vers la coulisse (ici métaphore du monde, le plateau scénique en étant en quelque sorte l'antichambre), elle a les pieds posés sur les rouleaux comme sur des patins qui la propulsent dans l'espace, et elle entame une marche. Dans ce trio, aucun indice ne permet d'imaginer une comparaison avec le monde des insectes, même si on comprend vite que la soliste est le « papillon » et que ses partenaires masculins et leurs rouleaux représentent un « cocon » stylisé et transposé. Mais si le spectateur ignore le titre de cette danse, les éléments qui en structurent l'abstraction suffisent à lui donner son unité. Celle-ci s'appuie sur deux « bonnes formes » : l'inaugurale qu'est le cercle fermé et la finale qu'est la pyramide (formée par les deux porteurs et leur charge dressée). Entre les deux, soutenu par une partition sonore spécifique⁹⁵³, un développement cohérent (quoi de plus « organique » qu'un papillon sortant de sa chrysalide ?) mettant en jeu le dedans et le dehors, avec, comme fil rouge de cette danse, l'accent mis sur la soliste, danseuse de plus petite taille que ses deux partenaires masculins.

Créé plus de vingt ans plus tard, *Crucible* (Creuset, 1985) intrigue d'emblée par sa scénographie faite d'une série de miroirs posés au sol et inclinés, dédoublant les danseurs ou les parties de leurs corps, créant une image semblable à un test de Rorschach géant horizontal. Les diapositives projetées sont en effet riches, créant un émerveillement coloré dont Nikolais a le secret. Le thème sous-jacent est pourtant clair, avec une gestalt forte : l'évolution, vue ici « en miniature » (la pièce dure dix minutes). Commenant par l'index, puis la main, ensuite le

⁹⁵³ La musique, synthétique et comme irréaliste, joue sur des oppositions de sons simples graves et aigus, avec de fréquents silences. Tantôt en longues tenues, tantôt résonant en écho, avec des intensités vigoureuses ou ténues, cette musique spatiale, adaptée à cette vision d'une moderne chrysalide, a dû paraître bien étrange aux oreilles des spectateurs de 1963.

bras, le corps humain dans son entier se révèle peu à peu, avec humour et poésie, créant des formes organiques autonomes, la musique ponctuant les circulations des danseurs qui se cantonnent à un espace restreint, situé derrière le dispositif de miroirs. La bande-son, organisée en plusieurs épisodes, contribue à créer une atmosphère étrange, mêlant bruitages et sons flûtés. Ne portant qu'un slip de couleur chair, les interprètes semblent complètement nus. Des images insolites apparaissent, créées par les parties du corps, la dernière étant la plus saisissante : formant un triangle avec leurs bras au-dessus de leurs têtes, les huit danseurs dédoublés se réduisent à deux losanges bicéphales tremblotants qui disparaissent petit à petit, comme « avalés » par la ligne d'horizon des miroirs, rappelant la fin de *Tent* où le grand tissu « absorbait » les danseurs. Les images d'ouverture et de clôture bornent efficacement ici aussi l'ensemble et la fidélité à l'idée de départ proposée (double image créée par le miroir et développement) donne sa cohérence à l'ensemble.

Notons que les principaux héritiers de Nikolais aux Etats-Unis et en France tels Murray Louis, Carolyn Carlson, Philippe Decouflé ou Marcia Barcellos, se servent de la gestalt, même si le terme n'apparaît jamais dans leurs propos (notamment lors d'interviewes), comme si cette « recette » n'avait pas à se partager.

TROIS OPINIONS SUR LA GESTALT

Au-delà de l'approche d'un Arnheim sur la relation de la gestalt et du monde de l'art qui fut importante pour Nikolais, trois spécialistes des arts visuels contemporains du chorégraphe évoquent de façon pertinente la gestalt.

Dans les années 1960, Dora Vallier donne une définition de la gestalt qui se rapproche beaucoup de l'usage qu'en fait Nikolais, à savoir une « forme recouverte en quelque sorte par la forme-aspect *et* par son expérience⁹⁵⁴ ». Une œuvre abstraite étant pour elle subjective au

⁹⁵⁴ Dora Vallier, *L'Art abstrait* (1967). Rééd. Librairie générale française, 1980, p.333. Le mot en italiques est de l'auteur.

plus haut degré, Vallier précise que la psychologie de la Forme a su déceler des « balises objectives au fond de l'expérience la plus subjective de la forme⁹⁵⁵ », prouvant scientifiquement que « ce qui est indicible n'est pas forcément incommunicable ».

La correspondance entre l'apparition de l'œuvre d'art et notre perception sensorielle semble « infaillible », tant la notion d'équilibre dans l'abstraction fait écho à celle de ressemblance dans une œuvre réaliste. Nous pourrions donc ajouter « équilibre » aux notions de lisibilité, de cohérence et d'intelligence listées plus haut. Grâce aux lignes de forces présentes et à des permutations optiques « invariables d'un individu à l'autre⁹⁵⁶ », nous saisissons d'emblée la relation qui unit le tout et la partie. Adhérant à la clarté de l'approche gestaltiste (mais soulignant qu'elle est aussi contestée), Vallier en fait la clé pour comprendre l'abstraction, rappelant que la psychologie de la Forme est contemporaine de l'art abstrait, notamment pendant les années 1920.

Vingt-cinq ans après Vallier, la critique d'art américaine Rosalind Krauss se réfère elle aussi à la gestalt à de nombreuses reprises dans son livre *L'Inconscient optique*, ainsi que dans d'autres documents⁹⁵⁷. Ce concept est pour elle une « façon de penser l'ordre et la cohérence de la perception, de réfléchir à une coordination déjà cognitive dans le plenum perceptuel de la figure et du fond⁹⁵⁸ ». S'appuyant sur la *Boule suspendue* de Giacometti (1930-31), elle tente de dépasser le clivage forme/fond en imaginant un troisième terme « excentrique et déstabilisateur », qui refuse ce clivage et qu'elle nomme « matrice » : ce troisième terme « matérialise le fond, en fait quelque chose de charnel et de temporel, et localise les conditions requises du visuel ailleurs que les oppositions de la grille⁹⁵⁹ ». Chez Nikolais, on retrouve ce brouillage fond / forme lorsque la présence humaine, toujours

⁹⁵⁵ *Ibid*, p.332.

⁹⁵⁶ *Ibid*, p.334. On sent ici l'adhésion de Vallier à une valeur universaliste de cette théorie, prônée dès ses débuts.

⁹⁵⁷ Notamment dans le film *The Body / Mind problem* (réalisé par Teri Wehn-Damish en 1995) où elle interviewe le sculpteur Robert Morris.

⁹⁵⁸ Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique* (1993), trad. M. Veubret, Au même titre, 2002, p.261.

⁹⁵⁹ *Ibid*, p.262. Cette grille consiste en une croix qui oppose les termes figure / gestalt et fond / « matrice ».

sensible, est néanmoins partiellement effacée par l'environnement lumineux, constitué de formes organiques ou géométriques (grâce notamment à l'utilisation de diapositives), d'ombres, d'obscurité et de couleurs. Les grandes œuvres multimédias de la fin des années 1960 et du début des années 1970⁹⁶⁰ en témoignent (*Somniloquy, Tent, Echo, Scenario, Crossfade, Triad...*) et tentent de concrétiser cette vision que Nikolais qualifiait lui-même de « mystique ».

Sally Jane Norman, au début des années 2000, dans l'ouvrage collectif *L'Œuvre d'art totale*, est moins enthousiaste quand elle s'appuie sur le *Leitmotiv* wagnérien pour actualiser le concept de gestalt. Son approche critique affirme que la théorie de la Forme est « largement dépassée », devancée par d'autres théories de la perception. Elle estime qu'elle comporte des erreurs, notamment chez Köhler, qui ont fragilisé certaines des hypothèses de cette école. Pourtant, poursuit-elle :

« Certains de ses postulats demeurent pertinents, dont la question fondamentale de la *Gestaltqualität*. La qualité de *Prägnanz*, c'est-à-dire la cohésion qui caractérise l'organisation optimale de stimuli en des structures simples, spécifiques et synchrétiques, conserve son importance dans le cadre des recherches actuelles sur la perception. Quel que soit le modèle d'apprentissage et de fonctionnement perceptif que l'on défend, nous avons tendance à concevoir le « tout » comme quelque chose de plus que la simple somme de ses composantes⁹⁶¹ ».

Norman précise que cette question relève aussi bien de la philosophie, de la perception que de la psychologie et souligne son importance dans l'étude de certains problèmes d'ordre esthétique : « Qu'est-ce qui confère à l'œuvre d'art sa cohésion en tant que phénomène perceptible ; selon quels principes de construction parvient-elle à transcender la simple

⁹⁶⁰ Voir image hors-texte n° VII.

⁹⁶¹ Sally Jane Norman, « Du Gesamtkunstwerk wagnérien aux arts des temps modernes, spectacles multimédias, installations minimalistes », *L'Œuvre d'art totale*, dir. Denis Bablet, C.N.R.S., 2003, p.274.

somme de ses composantes, s'imposant en tant qu'entité unitaire ?⁹⁶² », interroge-t-elle. Elle termine en rappelant que la perception, « activité prodigieusement complexe » ne doit pas pour autant être écartée de la réflexion sur l'art.

Si nous reprenons chez Nikolais l'exemple de *Tensile Involvement*, nous y trouvons un résumé de cette « prégnance » des stimuli sur le spectateur : espace vibrant et décliné selon des entrées variées (soliste et groupe, couloirs, images à deux dimensions oscillantes, diagonales des élastiques), chatoiement des couleurs (jaune vif des costumes, arc-en-ciel des rubans, bascule brutale au bleu-vert à mi-chemin de la pièce), pulsation sautillante et ludique de la musique électronique, jeu entre tension et détente des élastiques, on ne sait par quel bout prendre cet ensemble qui tire sa cohérence de sa lisibilité, de sa structure bien équilibrée n'omettant pas les surprises. Surtout, aucun n'a de supériorité hiérarchique sur l'autre, c'est ensemble qu'ils fonctionnent et « ravissent » (aux deux sens du terme) le spectateur.

CONCLUSION

Nous avons vu comment la gestalt, théorie de la psychologie du début du vingtième siècle, a touché de nombreux domaines dont celui de la danse. Nikolais fut séduit par ses principes et se les appropriés, ce qui n'est pas sans soulever des questions.

En affirmant que la gestalt est « un monisme qui ne fait aucune place à une activité libre, supra-physiologique : elle étend le déterminisme à l'univers entier et fait de l'homme une partie dans un tout⁹⁶³ », Paul Guillaume semble résumer la vision de Nikolais dans ses œuvres. Le danseur est en effet chez ce dernier comme un des rouages dans un ensemble plus vaste, et l'environnement de sons, de lumières, de couleurs et de formes autour de lui, est à lire comme une métaphore de l'univers⁹⁶⁴. Le danseur y occupe une place bien précise, jamais

⁹⁶² *Ibid.*

⁹⁶³ Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, *op.cit.*, p.200.

⁹⁶⁴ Voir *infra* sur cette question notre quatrième partie (« Le décentrement »).

laissée au hasard. Même si Nikolais souligne pour quelques-unes de ses œuvres (intitulées alors « expressionnistes abstraites » comme *Tent*), l'importance de la compétence de ses danseurs en termes d'improvisation, la marge de manœuvre est mince et c'est bien lui le créateur qui est aux commandes.

Quant à l'application pédagogique de la gestalt, Susan Buirge en montre les limites :

« Chez Nik, à l'intérieur de chaque élan, se trouve un nœud d'où va émerger le mouvement suivant. Et cela dépend du danseur, de sa capacité à saisir cette logique à l'écoute de son propre corps⁹⁶⁵ ».

On sait que Buirge a exploré de nombreux autres modes de composition⁹⁶⁶ dans son propre travail et dans son activité d'enseignante et chercheuse. Le travail du cours de composition de Nikolais est une école de la rigueur, mais reste imperméable aux recherches contemporaines sur les processus, les structures, les formes ouvertes et les nouveaux modes d'improvisation qui caractérisent les années 1960-1970 et ne semble pas s'intéresser au *performance art* venu des arts plastiques.

Il serait bon d'interroger, comme Sally Jane Norman le fait en général, la pertinence de la gestalt dans la danse. On voit les prémisses de cet outil créé par Nikolais chez Mary Wigman, qui parle de « matériau unique » et de se laisser « guider par ce contenu afin qu'il produise l'unique forme qui lui convienne⁹⁶⁷ » et c'est peut-être dans cet héritage allemand que se trouve l'explication de cette constance, avec en particulier la priorité donnée à l'expression de l'individu. Plus proche de nous, Ann Halprin, interrogée sur ses affinités avec les courants de la psychologie, dit s'identifier avec la gestalt, « rassemblement de toutes les

⁹⁶⁵ Citée par Isabelle Ginot, « Entre terre et talon », dans Susan Buirge, *Dans l'espace des saisons*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1998, p.111. Buirge poursuit : « Cela donne trop souvent une structure en collier : une perle à côté de l'autre ».

⁹⁶⁶ En particulier dans le cadre de ses recherches liés à l'espace de la représentation et dans les ateliers se déroulant à l'abbaye de Royaumont où elle développa sur plusieurs années un travail d'une grande pertinence, attirant des danseurs de nombreux pays.

⁹⁶⁷ Mary Wigman citée par Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », *op.cit.*, p.20.

parties⁹⁶⁸ », en particulier grâce à ses contacts avec Fritz Perls qu'elle fréquentait à l'institut d'Esalen (Californie). Néanmoins, si la gestalt semble aider le danseur à utiliser une perception élargie pour créer et contribue à former son regard, n'est-elle pas aussi quelque peu datée ?

A la même époque (1960-62) que celle où Nikolais créait ses premières grandes oeuvres à New York, Robert Ellis Dunn, formé par John Cage, enseignait de façon diamétralement opposée, sans jugement, trouvant recevables toutes les réponses aux propositions qu'il soumettait à ses élèves (qui n'étaient pas tous danseurs), et la phrase « *Anything goes* » (Tout est acceptable) revenait fréquemment. D'autres approches, comme celle de Trisha Brown, eurent comme souci de montrer le processus à l'œuvre, avec un parti pris minimal rejetant le travail de Nikolais basé sur l'illusion et la surenchère visuelle. La danse de Lucinda Childs ne « développe » pas une forme, mais joue, comme la musique de Phil Glass ou de Steve Reich, sur de subtils décalages, axant plus la danse sur une mathématique du mouvement que sur la croissance organique. Chez Pina Bausch, un spectacle ou *Stück*⁹⁶⁹ se monte de façon intuitive, à partir de nombreuses improvisations liées au vécu et à l'espace intime des danseurs et pouvant englober d'autres éléments que le *motion* tels que textes, chansons, gestes, objets quotidiens, personnages, regards, séduction ou agression du public, etc, débouchant sur un long collage.

Dans les années 1960-70, un climat de contestation est à l'œuvre aux Etats-Unis, remettant en question la place du chorégraphe dirigeant sa propre compagnie et créateur de sa propre technique de danse⁹⁷⁰. Le statut du corps dansant change, les influences se font moins

⁹⁶⁸ Ann Halprin interviewée par Vera Maletic dans *Creators on creating*, A. Barron et A. Monturi, dir., Tarcher / Putnam, New York, 1997, p.48.

⁹⁶⁹ *Stück* signifie en allemand « morceau », ce mot privilégiant chez Bausch la non-finition et le recours au fragment. Elle se servit de ce terme pour la première fois en 1980, intitulant la longue pièce qu'elle créa cette année-là *Ein Stück von Pina Bausch*.

⁹⁷⁰ La stratégie du refus formulée par Yvonne Rainer en 1965 exigeait notamment : « NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant (...) non à l'héroïque non à l'anti-héroïque (...) non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur... » (Sally Banes, *Terpsichore in sneakers*,

en termes d'écoles que d'échanges interdisciplinaires et les processus à l'œuvre dans la relation entre danseurs et publics explorent de nouvelles modalités, notamment sur des enjeux identitaires. Nikolais reste étranger à ces courants et fidèle à ses choix de l'après-guerre. Le pédagogue qu'il est exige du danseur qu'il ne se disperse pas, qu'il reste « pur » dans son apprentissage de l'abstraction⁹⁷¹ et son cours de composition reste axé sur la recherche de cette « bonne forme » se développant à partir d'une idée de départ. Nikolais paraît relativement isolé dans l'utilisation qu'il fait de la gestalt et il semble que peu de chorégraphes s'en servent après lui⁹⁷². De plus, ce processus de la gestalt demeure caché, interne à l'art et réclamant un regard aiguisé. Les critères d'appréciation de ce qui est présenté en cours de composition dans cet enseignement restent somme toute subjectifs et liés à la présence et au jugement du professeur⁹⁷³.

Or Nikolais n'enseignait pas son art de la scène. En 1979, il affirmait :

« Je me rends compte que nous vivons dans un monde cacophonique et je veux saisir ce qui caractérise notre époque. Je pense que la meilleure manière de refléter cela en termes esthétiques est de bombarder les sens. D'où le multimédia⁹⁷⁴ ».

1980, trad. D. Luccioni, Chiron, 2002, p.90): Nikolais semble ici visé par cette élimination visant à réduire la danse à l'essentiel.

⁹⁷¹ Au C.N.D.C. d'Angers, l'idée que les étudiants puissent se disperser ou défendre leur statut social plutôt que de travailler et de produire agaçait beaucoup Nikolais. L'organisation sans son autorisation d'ateliers de *contact improvisation* par un de ses professeurs dans l'enceinte de l'école en 1979-80 le mit dans une grande colère. Nikolais, comme le rappelle Claudia Gitelman (entretien avec l'auteur, 12 novembre 2002), était un *self-made man*, typiquement américain. Cela fait de lui un artiste hors-normes, mais qui n'a pas laissé que des bons souvenirs à certains de ses danseurs, qui épinglent notamment son hostilité aux syndicats. Habitué au dévouement de ses danseurs de la première génération, victime dans les grands opéras (notamment celui de Hambourg en 1973) du manque de souplesse des musiciens et des danseurs fonctionnaires, il ne comprit pas, au tournant des années 1980, que le statut des danseurs américains avait évolué. Il rendait tout dialogue sur la question des salaires impossible, *a fortiori* si les danseurs étaient soutenus par un syndicat. Cependant, souligne non sans humour Randy Martin, « Sa danse non codifiée faisait de lui une menace pour le libéralisme ! ».

⁹⁷² Carolyn Carlson semble fidèle à la gestalt et affirme recourir souvent à l'intuition dans son travail, en particulier quand elle évoque son travail avec son mari le musicien René Aubry dans les années 1980 (interview avec l'auteur, 1^{er} juin 2009).

⁹⁷³ Lorsque Nikolais, plutôt avare en louanges, prononçait à la fin d'une composition le mot « Nice ! », on pouvait en conclure que l'étude présentée était réussie.

⁹⁷⁴ Alwin Nikolais, cité par Gordon Emerson (« World of Alwin Nikolais », *New Haven Register*, 10 juillet 1977). Nikolais exprimait souvent son penchant personnel pour la « polygamie » des sons, des formes, des couleurs et du mouvement, justifiant ainsi d'une autre façon son approche plurielle. Mais de façon générale, il préférait le terme « théâtre total » à « multimedia ». Ce terme a pris un autre sens, lié aux arts numériques, il faut donc éviter une confusion possible.

Sa réponse à la société de consommation américaine fut donc de riposter à une abondance par une autre abondance, proposée celle-là sur scène. Mais les années 1980 virent décliner l'intérêt pour cette expérience multi-sensorielle, l'intérêt d'autres artistes, non passés par la guerre et influencés par le minimalisme, se portant vers des formes plus dépouillées ou plus adaptées à une société marquée par le sida et les revendications identitaires. La gestalt semble accompagner ce déclin et se dissoudre dans les pratiques chorégraphiques d'aujourd'hui, laissant place tantôt à un retour de la théâtralité, tantôt à la démarche conceptuelle, sans oublier l'influence japonaise du butô sur la scène occidentale.

Mais la gestalt telle que Nikolais la pratique accompagne sa valorisation du geste unique. La démarche visant à trouver en danse des structures portant en elle leur propre intelligence participe d'une recherche où chaque danseur expérimente avec sa subjectivité. La pratique régulière de l'improvisation et de la composition contribue à identifier la singularité de chaque apprenti-chorégraphe, sa « signature ». Ce « geste unique », but de tous les efforts de Nikolais, sous-tend tout notre travail et nous reviendrons plus précisément dans notre dernière partie sur comment le définir.

D- DECENTREMENT ET GESTE UNIQUE

I. Le décentrement

COMPARAISON AVEC LA MUSIQUE ET FIXATION SEXUELLE

Nikolais consacre un chapitre entier du *Geste unique* au décentrement⁹⁷⁵. Il voit dans cette notion une « théorie qui propose une formation technique de base entièrement nouvelle », applicable à tous, pour toutes les danses. On le voit utiliser le mot dès 1957 dans l'article qu'il écrit pour le *New York Times*, déjà évoqué. Commentant les spectacles de danse moderne de son époque, il affirme qu'« on y voit très peu de décentrement personnel au-delà de la création de personnages (*characterization*), tendant ainsi à nier ces bagages remarquables que sont la capacité et le registre d'« identifier avec ». Voilà qui rappelle le travail du danseur se mettant au service de la gestalt. Mais le terme « décentrement », si l'on en croit Claudia Gitelman⁹⁷⁶, n'est pas formulé en tant que tel dans sa pédagogie avant les années 1970.

Nikolais, nous l'avons vu, se montre en effet insatisfait de ce qu'il retrouve aux Etats-Unis après sa démobilisation en 1946. Assistant de Hanya Holm à New York, il voit dans les styles personnels des grands chorégraphes qui l'entourent plutôt des restrictions créatives qu'une liberté. Cette prégnance du style était d'après lui moins forte avant-guerre en Allemagne grâce aux théories de Laban et c'est bien vers cette approche ouverte et non codifiée qu'il s'était dirigé. Au Bennington College, il préférait l'enseignement de Holm, basé sur des fondamentaux (*principles*) et qui incluait l'improvisation et la composition dès le premier jour. Une responsabilité était ainsi donnée à chaque étudiant, favorisant son développement ultérieur, son « geste unique ». Cherchant un registre esthétique plus large,

⁹⁷⁵ Il s'agit du chapitre IX de notre traduction (voir en annexe 14 le texte intégral du *Geste unique*). Nous y ferons fréquemment référence dans ce qui suit. Sauf mention contraire, toutes les citations en proviennent de ce texte. Nous avons traduit le mot anglais *decentralization* par « décentrement » plutôt que décentralisation, car en France, ce mot possède une connotation trop territoriale et politique. On trouve aussi dans certaines traductions le mot « décentration ». Quand nous emprunterons à ces dernières, nous aurons changé le terme employé afin de donner une unité. Le mot « centrement » n'existant pas, nous avons conservé le mot centralisation (ou centralisateur).

⁹⁷⁶ Interview avec l'auteur, 12 novembre 2002.

Nikolais se heurte néanmoins chez Laban à une technique⁹⁷⁷ (les gammes dans l'icosaèdre par exemple) et à une notation (cinétographie) qu'il estime « centralisées ».

Un détour par la musique va permettre de mieux comprendre son propos. En Occident en effet, le système tonal a régné depuis le dix-septième siècle, avec sa fixation autour de la tonique (appelé « Do éternel⁹⁷⁸ » par Nikolais). Par la modulation, on peut voyager dans les tonalités, mais les musiques baroque, classique et romantique fonctionnent le plus souvent avec des processus gravitaires de tension / résolution (cadence parfaite). Il faut attendre la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et surtout le début du vingtième pour voir ce système déstabilisé, avec l'atonalité et le dodécaphonisme de Schönberg et de l'école de Vienne. Mais Nikolais estime que ce dernier est resté encore trop limité par le recours au diatonisme (les douze demi-tons de la gamme). C'est la musique concrète qui va lui fournir une réponse, proposant dès la fin des années 1940 un nouveau champ d'exploration : le monde des sons. Plus de gamme ni de tonalités⁹⁷⁹, plus de frontières ni de systèmes, mais deux machines, le magnétophone à bande et un capteur sensible, le microphone, et un lieu de travail sans musiciens : le studio. Tel Pierre Henry expérimentant à Paris, Nikolais va se rendre compte que « coupé de sa source, le son devient électron libre, démultipliant les réactions causées ordinairement par des sons plus conventionnels, excitant l'imagination⁹⁸⁰ ». Il va rencontrer les critiques, mais sa sympathie va d'emblée vers ces « bruits de casseroles et de trains à

⁹⁷⁷ Signalons que Holm, en adaptant l'enseignement de Wigman aux Etats-Unis au début des années 1930, se heurta à une demande émanant de ses élèves d'une technique plus poussée. Les cours de Holm à ses débuts à New York, modélisés sur ceux de Wigman à Dresde, contenaient beaucoup d'improvisation et se trouvaient être mis en concurrence avec l'enseignement de Martha Graham qui se codifiait. Souhaitant s'adapter à son nouveau pays et faire des émules, Holm structura plus avant ses cours, allant jusqu'à inventer des conférences dansées spécifiques pour une meilleure lisibilité. C'est cette évolution déjà bien avancée que le jeune Nikolais trouva chez Holm à Bennington en 1937. Voir Susan Manning, *Ecstasy and the demon – Feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, « Mary Wigman and American dance », University of California Press, 1993, pp.273-274).

⁹⁷⁸ Il faudrait dire plutôt « L'éternelle tonique » (ou premier degré de la gamme), car si dans la tonalité de do (ut majeur ou mineur), tout gravite autour du do, cela n'est plus vrai si le morceau est en ré, en fa, en si bémol ou toute autre tonalité.

⁹⁷⁹ Dans son autobiographie (chapitre « 1953 », p.13), Nikolais pose comme équivalents décentrement et atonalité.

⁹⁸⁰ Alwin Nikolais, « Composer/choreographer », *op.cit.*, p.35.

vapeur⁹⁸¹ » : il y trouve en effet une stimulation esthétique accrue. Sans instruments préexistants sur lesquels jouer, le compositeur concret « devait faire entièrement confiance à ses propres choix et à son jugement esthétique et se débrouiller directement avec le son ».

Poursuivant son récit, Nikolais rapporte l'apparition d'un nouvel instrument d'une importance capitale, le synthétiseur. Après avoir imité sans chaleur ni vie les sons des instruments existants, on le mit fort heureusement à la disposition des compositeurs et Nikolais travailla au laboratoire d'électronique de l'université Columbia-Princeton⁹⁸² avant de devenir nous l'avons vu, l'un des premiers clients de Robert Moog, inventeur du synthétiseur portable aux Etats-Unis. L'ordinateur, « extraordinaire invention scientifique et mécanique », arriva peu de temps après et permit de construire et de composer de la musique en contournant les problèmes posés par l'habitude et les penchants névrotiques du cerveau : « L'importance dans tout ceci, c'est que ces processus puissent susciter en nous des approches artistiques nouvelles ».

TENTATIVE DE DEFINITION : DE LA METAPHORE A LA TRANSCENDANCE

En quoi consiste le décentrement ? Principalement à acquérir une multipolarité, c'est-à-dire une faculté de faire circuler le centre dans le corps et à l'extérieur. Il s'agit d'un centre psychique plutôt que physique, lié à l'intentionnalité. Que veut-on montrer ? Une partie du corps ? Une qualité de mouvement ? Un espace particulier ou une projection ? Un temps ralenti ? Une forme sculpturale ? Dans chaque cas, le point de vue change, la texture du corps aussi et une polarisation particulière occupe le danseur qui sait à tout moment ce qui est en jeu.

L'enjeu est de faire de la danse un « instrument de communication pour des forces qui vont du microcosme au macrocosme galactique ». Dans le décentrement, le corps est

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² Voir *supra* note dans notre troisième partie « Expérimenter le temps : immédiateté ».

l'instrument, le *motion* est son médium. Mais un obstacle survient vite : l'ego, qui « trop souvent devient le point autour duquel la dynamique se centralise et dont le *motion* devient le serviteur ». Un gros travail de contrôle est donc à fournir, « à démarrer dès le premier jour », avec pour objectif pour le danseur de mettre en réserve sa personnalité. Cela se concrétise par un intérêt accru pour les fondamentaux, par une prise de conscience chez les étudiants de ce qu'est la danse moderne⁹⁸³ et la confiance donnée dans la richesse inventive de chacun, à condition qu'elle soit débarrassée de considérations trop intimes (« *Motion*, not emotion » !). L'ego en danse est similaire à la tonique en musique et à son attraction. Il a fallu, selon Nikolais, inventer des méthodes pour dégager le danseur de ce « tourbillonnement » de l'ego.

Nikolais est conscient de la difficulté d'un tel projet : « Quel scandale dans cette attente : demander à un danseur de renoncer à sa présence personnelle pour mettre en lumière le *motion*, à travers lui plutôt que sur lui⁹⁸⁴ ». Il sait qu'il va réveiller un « nid de frelons » et que « l'idée de décentrement rencontre toujours des résistances » :

« Le facteur « moi » centralisateur est extraordinairement puissant et les artistes renâclent quand on veut les faire renoncer à ce qui les met en valeur dans ce qu'ils sont en train de faire ».

L'ego se donne en effet à voir et la danse, avec sa réalité physique, diffère de la peinture, de la sculpture et de la musique, domaines où l'on arrive à l'abstraction et à une

⁹⁸³ Nikolais, au C.N.D.C. d'Angers, exigeait l'innovation (telle qu'il la voyait) et non la reproduction (même involontaire) de ce que par exemple Graham avait fait un demi-siècle auparavant. Il proposait ce faisant un cours d'histoire de la danse très rapide et schématique. Dans son interview avec Elinor Rogosin (1980), il explique : « En France, vous savez, existe une forte tradition expressionniste. Un de mes étudiants avait été formé dans cette veine, et dans une étude qu'il chorégraphia, mit son âme à nu au même niveau que celui de sa révélation esthétique. A un moment, ce qu'il faisait était si ridicule que je dus lui dire : « Premièrement, nous sommes au C.N.D.C. qui veut dire Centre National de Danse Contemporaine, et deuxièmement, ce que tu fais est déjà vieux de cinquante ans, tout juste bon à jeter (*fifty-year-old gargage*) ». Cela aurait pu être bon, mais ce n'était pas le cas. Il répondit : « Mais je me mets à nu et vous me retirez ça ? ». Un étudiant du groupe lui dit alors : « Mais Louis, tu ne nous donnes pas la possibilité de vivre notre propre expérience. Tu nous en as tellement montré qu'il est évident qu'il ne nous reste aucune place : par conséquent, notre réceptivité à ton travail ne débouche que sur la stérilité » (« Discovering Alwin Nikolais », *op.cit.*, p.84).

⁹⁸⁴ Alwin Nikolais, « Nik, a documentary », *op.cit.*, p.42.

nouvelle dimension de manière plus directe. Il faut opérer non seulement un détournement grâce à une chorégraphie et une *performance* convaincantes, mais également transcender la charge érotique des gestes. Pour Nikolais en effet, cette polarité sexuelle, déjà évoquée dans notre première partie, constitue un obstacle majeur sur le chemin d'une nouvelle danse, qui, d'après lui, n'a que faire, pour reprendre ses termes déjà rencontrés, d'histoires de « *Boy meets girl* » (garçon rencontre fille). Des problématiques comme la guerre des sexes, l'inviolabilité du corps humain ou la perpétuation de la société, sont dépassées. Il affirme rencontrer des difficultés particulières avec les adolescents, fustigeant cette catégorie d'âge « obsédée par la sexualité », chez qui la puberté est une « salle de classe où s'enseigne la centralisation et la fixation sexuelle », mais dont on sort rarement avec un diplôme ! Avec les enfants (de 4 à 11 ans) en revanche, aucun obstacle n'est présent, et l'implication dans l'abstraction se fait directement, la créativité s'exprimant « en termes éloquents et magiques ».

Comme avec le *motion*, Nikolais ne cache pas la nature mystérieuse du décentrement. Les parties du corps peuvent « changer de nature », créant une poésie de « quelque chose d'autre », voire même une « non-chose ». Le corps chez Nikolais est en effet un porte-parole des visions mystiques auxquelles aspire l'homme, de choses au-delà de notre vision et de notre compréhension, des merveilles de la vie elle-même. Les ressources du corps humain sont « illimitées, fantastiques et orchestrales » et le décentrement est la clé qui permet d'accéder au *motion* et à l'univers.

Pour mieux comprendre cette dimension, rappelons que Nikolais avait une vision « environnementale » et jungienne de son art, demandant au danseur de « s'immerger dans l'environnement auquel il appartient » et d'être « cousin arrangeant plutôt qu'habitant intempestif » et lui recommandant de rendre sa personnalité et son ego transparents. On

rejoint ici la qualité que Michèle Fèbvre trouve chez les danseurs de Cunningham⁹⁸⁵, mais obtenue par un cheminement bien différent.

Le spectateur participera à ce processus et verra son regard « déplacé », car dans cet échange entre créateur et spectateur se pose la question de la perception : « Dans cette vision décentrée, la personne esthétiquement peu formée se trouve démunie, car la force extérieure qui s'impose – la présence dans le personnage – est atténuée ».

Pour Alain Foix, le décentrement « met en évidence la relativité de l'espace-temps dans le mouvement à partir de ses centres moteurs. Chaque mouvement suppose le choix conscient ou inconscient d'un centre à partir duquel il trouve sa direction, sa qualité particulière et son intentionnalité. Il y a donc autant de centres que de mouvements possibles⁹⁸⁶ », ce qui confirme Nikolais lorsqu'on l'entend dire :

« Le décentrement allait à l'encontre de plusieurs théories antérieures selon lesquelles le mouvement prenait son origine dans la région du plexus solaire. Dans la nouvelle conception du décentrement, on pouvait situer l'origine de la force dans n'importe quelle partie du corps ou sur n'importe quelle surface, même réduite à un point ».

PEDAGOGIE : LE GRAIN, LES PARTIES DU CORPS, L'ESPACE ET... AU-DELA

Comment fonctionne le processus du décentrement ? Autour d'une notion importante, celle du grain (*graining*), que nous avons déjà rencontrée⁹⁸⁷. Selon Nikolais, il existe en effet dans le corps un grain directionnel, similaire au grain du bois ou aux ondes électriques du cerveau, mais bien plus complexe. Ce grain colore esthétiquement le mouvement qui, sans lui, paraîtrait fade. Il illustre cette idée avec l'image de l'homme affamé devant un plat : son corps

⁹⁸⁵ « On voit bien se profiler, dans le credo cunninghamien à propos du corps dansant, l'apparition d'un nouvel ordre du corps, corps transparent où ne doit pas surgir l'innommable, corps hyper contrôlé, au contenu libidinal masqué par la maîtrise, débarrassé du pathos de la *modern dance*, rendu à sa seule légitimité possible : être un corps en action » (Michèle Fèbvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op.cit.*, p.20.

⁹⁸⁶ Alain Foix, *Dictionnaire de la danse*, entrée « Décentralisation », *op.cit.*, p.712.

⁹⁸⁷ Voir *supra* note 711 dans notre troisième partie « Etats d'espace, lignes volumes ».

entier va être polarisé par la nourriture, surtout autour de la bouche. Si pour diverses raisons il lui est interdit de manger, des grains directionnels adverses apparaîtront, de diverses natures.

On pourrait traduire *graining* en français par « faire converger » : si l'on décentre vers le poignet droit, Nikolais nous propose d'imaginer de la limaille de fer attirée et orientée par un aimant qui serait situé sous le poignet. Un exemple spatial peut illustrer aussi cette idée : pour mieux sentir et clarifier l'engagement du corps dans la dimension latérale droite (*sidewards right*), on demande à l'étudiant de « réveiller » toute la partie droite de son corps. Joue droite, côté du cou, flanc, extérieur de la cuisse droite, tout participe de ce « grain » dans le plan frontal, avec, si nécessaire, l'aide d'une image, comme par exemple « la température de ces zones monte ». On peut plus simplement les stimuler en opérant un frottement vigoureux avec la main.

Il s'agit d'une qualité de direction et de contrôle, par exemple « vers l'avant » avec le bras, ou, si le bras est allongé placé dans la position avant, de le faire converger vers le haut ou vers le bas. Le grain est important lorsqu'on veut transmettre l'idée d'apesanteur ou de poids excessif (on crée alors une illusion). Cela est vrai aussi dans l'espace et cette notion présente un grand intérêt pour la subtilité et les qualités du *motion*.

En cours, le décentrement est travaillé très tôt, par exemple en duo improvisé avec contact sur le partenaire. L'exercice consiste pour celui qui est actif à presser avec sa main sur différents points du corps qu'il a devant lui. Le partenaire (qui peut éventuellement fermer les yeux pour être vraiment dans une réceptivité optimale), répond en s'engageant dans cette direction, d'abord en restant statique, puis en locomotion. Le jeu consiste à commencer lentement, puis à accélérer ces sollicitations, en multipliant les contrastes de niveau, de rythme et d'espace périphérique (avant, arrière, côté, diagonale...) pour vérifier que les réponses sont immédiates, précises (dans la direction et dans l'énergie) et que le partenaire

s'engage totalement. Pour décentrer ainsi, le corps tout autant que l'esprit doivent être disponibles et l'état de stase (immobilité dynamique), bien assimilé.

Un autre exercice, aux nombreuses possibilités, est le dessin dans l'espace. Des traversées du studio mettent en jeu une ligne imaginaire que le danseur trace de sa main droite au niveau haut (avec un crayon, imaginaire lui aussi, tenu entre le pouce et l'index) alternant avec une autre ligne tracée en niveau bas par la main gauche. Les combinaisons, ludiques et techniquement stimulantes, peuvent ensuite impliquer le bout du pied, le coude, la tête, le genou... et l'accent est mis sur les rapides changements d'une partie du corps à l'autre, sans « perdre le fil », l'intention étant de faire basculer instantanément la polarité. Un travail similaire est effectué ensuite avec les volumes ou les plans dans l'espace :

« En contrôlant son esprit, on projette le centre du corps vers le centre de la forme spatiale en faisant du corps une limite de cette forme plutôt que son centre. Ainsi, c'est la forme elle-même qui joue le rôle de source génératrice de mouvement ».

On voit ici comment Nikolais va bien au-delà des théories de Laban. Pourtant, il dit aussi combien celles-ci lui furent précieuses, avec la précision de leur architecture spatiale. Laban semble proche de Nikolais lorsqu'on l'entend dire que « le centre, qui est le point de départ, peut être placé n'importe où dans l'espace », mais il restreint le propos et ne s'engage pas dans le sens du décentrement : « Il n'existe qu'un seul centre et qu'une seule périphérie⁹⁸⁸ ».

Nikolais vit dans cet héritage allemand, enrichi par l'apport de la rythmique Dalcroze qu'avaient traversé Wigman et Holm, une bonne base technique dont l'un des éléments caractéristiques est par exemple le travail sur les diagonales du corps. Equipé de ces outils objectifs, il fut en mesure de vérifier l'engagement total du danseur dans l'évènement

⁹⁸⁸ Rudolf Laban, *Vision de l'espace dynamique, op.cit.*, p.271.

(engagement dans les dimensions) et de constater les freins qui apparaissent : maniérismes, mauvaises habitudes, timidité, agressivité⁹⁸⁹.

Il est évidemment difficile de verbaliser sur le décentrement sans en vivre le processus ou tout en moins d'en être le témoin visuel. On peut en voir cependant un bon exemple dans le film *L'Instrument-Corps* de Murray Louis⁹⁹⁰, où la danseuse Lynn Levine met en évidence de façon ludique et virtuose cette multipolarité, en jouant avec les différentes parties de son corps.

APPLICATION DANS L'ŒUVRE DE NIKOLAIS

Nous avons évoqué dans notre première partie la pièce *Village of whispers* (Le village des murmures, 1955). Après le travail sur les « extensions » amorcé deux ans plus tôt (les sacs de *Noumenon* et les élastiques de *Tensile involvement*) qui affirmait une première voie vers le décentrement, Nikolais en trouve une seconde qui se concentre cette fois sur les essences des composantes d'un village imaginaire et « archétypique », dégageant les danseurs de leur personne et de leur image d'une nouvelle façon. Pourtant il n'est pas satisfait : « Ils arrivaient seulement à être autre chose qu'eux-mêmes. Je voulais qu'ils parviennent à la transcendance ». Il poursuivra donc avec *Prism* (1956) où son travail inédit sur la lumière tentera de répondre à cette exigence, puis avec *Kaleidoscope* et ses accessoires et sa structure en « collage », la même année⁹⁹¹. En 1959, *Allegory*, pièce qui passe à la télévision et grâce à laquelle Nikolais est révélé au public américain, surprend par ses accessoires géométriques (grands panneaux transportables ronds ou pointus, personnages « cabochons », scénographie en forme de double lyre...) et ses danseurs monochromes masqués. En 1960, *Totem* explorera le monde irrationnel et fascinant du rituel de façon totalement originale, et les oeuvres qui

⁹⁸⁹ « Quand je donne un cours, j'observe avec attention ce qui se passe. Je m'attache à implanter une motivation, puis j'examine avec soin le chemin parcouru jusqu'au bout. Après évaluation du résultat, je procède à une série de corrections pour éliminer les interférences du psychisme ou la passivité de certaines parties du corps. Tout cela paraît très simple en principe, mais soulève en pratique des difficultés décourageantes ».

⁹⁹⁰ Murray Louis, film *Dance as an art form*, *op.cit.*, première partie : « L'Instrument-Corps ».

⁹⁹¹ Voir *supra* dans notre deuxième partie « Une pièce inaugurale : « *Kaleidoscope* » ».

suiront seront sans doute le résultat d'une démarche visant ce que Carolyn Carlson appelle *selflessness* (désintéressement, abandon de soi) : « Nul ne peut prétendre à l'immensité / A moins qu'il ne s'incline devant / Tout ce qui est⁹⁹² ». La chorégraphe prolonge encore aujourd'hui à sa façon la vision de son maître, la teintant de pensée zen (la citation qui précède est extraite d'un petit livre de calligraphies). Elle découvrit le bouddhisme à la fin des années 1960, en parallèle avec son travail dans la compagnie de Nikolais, et voit un « mariage » dans les deux approches :

« Il parlait de *motion* et de transcendance, ce qui veut dire qu'il faut être désintéressé et servir la forme. Dans le zen, vous êtes « un » et il n'y a pas de place pour l'ego, vous « êtes » simplement la forme. C'est en dansant en solo dans le sac que j'ai appris cela⁹⁹³ ».

Nikolais affirme lui-même que le décentrement lui a permis de trouver une nouvelle direction dans sa création. N'oublions pas en effet qu'après les stages du Bennington College, il avait réalisé sa première chorégraphie en 1939 auprès de Truda Kaschmann, disciple de Mary Wigman installée dans le Connecticut. C'était une pièce anti-fasciste, *Eight Column Line*, et il chorégraphia ensuite plus de quinze pièces jusqu'en 1953, sans compter ses participations à des mises en scène de théâtre et d'opéra. Les thèmes sont bibliques, patriotiques, chargés, « sexués » et « réalistes » (pour reprendre ses termes), manière à laquelle il tournera le dos définitivement. Cette période de sa carrière est malheureusement peu connue et peu documentée. Quant à analyser visuellement si les danseurs de Nikolais

⁹⁹² Carolyn Carlson, *Le Soi et le rien*, Actes Sud, Arles, 2001, p.40.

⁹⁹³ Carolyn Carlson, entretien avec l'auteur, 9 octobre 2002.

« décentrent » lorsqu'ils dansent une de ses œuvres, il faudrait distinguer plusieurs cycles et travailler avec des documents d'époque à l'appui⁹⁹⁴ ou participer à une répétition.

En 1997, sur l'initiative de Quentin Rouillier, directeur des études du Conservatoire de Paris (C.N.S.M.D.P.) à l'époque, les pièces *Tensile involvement* et « Water study » (extraite de *Sanctum*) furent transmises aux jeunes étudiants par Murray Louis et Alberto del Saz, venus spécialement de New York. Malgré la qualité du travail, on peut se demander, au-delà de la forme extérieure et de la dimension *mixed media*, si le décentrement n'a pas été oublié en chemin. De nombreuses questions se posent ici : transmission, fidélité aux notions originelles ayant rendu une œuvre possible, entraînement des danseurs d'aujourd'hui.

CONCLUSION

Depuis Copernic et Galilée, la remise en question du centre du monde n'est pas nouvelle : les découvertes astronomiques récentes et la théorie du big bang permettent aujourd'hui d'affirmer que dans le cosmos, « il n'y a pas de centre. Les galaxies, emportées par l'expansion de l'univers, se fuient les unes les autres⁹⁹⁵ ». Dans les arts, on trouve au vingtième siècle de nombreux exemples d'œuvres⁹⁹⁶ où le lecteur ou spectateur a en face de lieu une multipolarité, comme chez Kandinsky dans ses *Compositions* ou *Improvisations*. Ce dernier affirmait avoir cherché longtemps « la possibilité de permettre au spectateur de

⁹⁹⁴ Dans la captation de *Cantos* réalisée au Playhouse en 1957, année de sa création, on peut voir un remarquable moment de décentrement avec « Murray's fixation », solo très parlant de Murray Louis déjà cité. Le document complet est consultable à la Cinémathèque de la Danse à Paris.

⁹⁹⁵ Trinh Xuan Thuan, *Le Destin de l'univers – Le Big bang et après*, Gallimard, 1993, p.67.

⁹⁹⁶ Sans forcément se revendiquer comme Nikolais d'un « décentrement » dans leur création, on peut citer Debussy dans ses compositions (*La Mer, Préludes...*) où l'ancrage tonal s'estompe, Monet et ses *Nymphéas*, où Clement Greenberg voit une multiplication des pôles d'intérêt, Joyce et son monumental *Ulysse*, Kafka chez qui le regard du narrateur devient flou, dissimulé, non central, ou encore le Nouveau Roman en France où l'on constate une errance du centre. On peut y rajouter Pollock, avec ses nombreuses toiles sans centre (technique dite du *all over*), et quelques années plus tard, Cunningham qui reprend à son compte la phrase d'Einstein : « Il n'y a pas de point privilégié dans l'espace ». Ses danses peuvent se regarder de n'importe quel angle de vue. Dans les années 1980, Trisha Brown évoquera de son côté pour le danseur un *traveling center* (centre qui voyage).

déambuler dans la peinture, le forçant à s'oublier lui-même et à se perdre dans le tableau⁹⁹⁷ ». On connaît aujourd'hui d'autres manifestations de cette absence de centre⁹⁹⁸.

Si Nikolais reste d'abord un homme de spectacle, il « décentre » le danseur en l'éloignant de son narcissisme et permettant que la polarité sexuelle ne soit pas l'unique élément moteur. Il l'inclut dans son univers multimédia, son « œuvre chorégraphique étant la métaphore du monde ; l'homme n'en est plus le sujet central, mais le sujet errant⁹⁹⁹ ». Peut-on parler ici d'un processus de « démocratisation » du corps ou plutôt de « dé-hiérarchisation » artistique ?

Claudia Gitelman voit plus simplement dans le décentrement un « dispositif pour entraîner le danseur, mais distinct de la technique¹⁰⁰⁰ », l'universitaire Randy Martin y voit une attitude « post-humaine¹⁰⁰¹ », Murray Louis, de son côté, y trouve une « méthode critique permettant au danseur de quitter ses inhibitions et tout ce qui peut obscurcir le mouvement¹⁰⁰² », tandis que la centralisation maintient « un contrôle personnel, une base sûre qui tend à limiter le registre complet d'une action¹⁰⁰³ » ; Nikolais, lui, reste un humaniste et voit dans ce concept qu'il a mis au point, comme pour l'abstraction, un outil de liberté supplémentaire et non un frein :

⁹⁹⁷ Kandinsky cité par Jean-Yves Bosseur dans *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op.cit., p.28. Bosseur se réfère à un ouvrage de Paul Overy, *The Language of the eye* (1969) sur Kandinsky.

⁹⁹⁸ Par exemple, du côté de la philosophie, la notion de rhizome chez Deleuze (« Faire rhizome et pas racine ! ») qui propose une nouvelle image de la pensée, système similaire à celui qu'on trouve en botanique, à savoir une organisation sans racines ni hiérarchie. C'est une « antigénéalogie », qui connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, constituant des « multiplicités » sans les subordonner à une unité supérieure. Cette approche avait en son temps déstabilisé beaucoup d'habitudes de pensée, mais trouve un écho aujourd'hui dans le développement des réseaux, avec comme illustration internet (*world wide web* en anglais), outil qu'on ne présente plus.

⁹⁹⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.298.

¹⁰⁰⁰ Claudia Gitelman, entretien avec l'auteur, 12 novembre 2002.

¹⁰⁰¹ Martin propose ce terme pour faire suite au structuralisme de Lévy-Strauss jugé par ses détracteurs comme « anti-humaniste ». Par « post-humain », il faut, « au vu (chez Nikolais) de la dissolution de la forme humaine dans une multiplicité de lieux et dans son amplification dans le labyrinthe de l'artifice », entendre le « processus par lequel les hommes se construisent par leur propre histoire plutôt que par des faits historiques donnés dans lesquels on les naturalise » (*The Returns of Alwin Nikolais*, op.cit., p.10).

¹⁰⁰² Murray Louis, entretien avec l'auteur, 15 juillet 1998,

¹⁰⁰³ Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique*, op.cit., p.12.

« Telle que je le conçois, le décentrement est un prolongement de l'humanisme sous tous ses aspects ; c'est une liberté supplémentaire plutôt qu'une obsession totale, une dimension de plus plutôt qu'un engagement exclusif¹⁰⁰⁴ ».

Il souligne, malgré les louanges et l'intérêt de certains, qu'il fut longtemps difficile de faire comprendre et accepter le décentrement par la critique (avec des journalistes eux aussi souvent victimes de leurs egos !). Excédé, un an après avoir changé le nom de sa troupe de *Playhouse Dance Company* en *Alwin Nikolais Dance Theatre*, il décida en 1965 de répondre aux accusations de « déshumanisation », de « froideur », de « mécanisation », de « danseurs-marionnettes » par une profession de foi, « No man from Mars », déjà abondamment citée. Nikolais rappelle que cette indignation ambiante rappelait les premiers temps de la peinture abstraite où « les gens, habitués à tout prendre au pied de la lettre et dépourvus d'imagination, sans image figurative ou représentative pour leur ouvrir la porte conduisant à la compréhension d'un tableau, ne comprenaient pas le message¹⁰⁰⁵ ».

Nikolais souligne enfin que l'artiste doit se dépasser et que la transcendance est nécessaire pour les grands créateurs. Il n'hésite pas à penser avoir été plus loin que Cunningham¹⁰⁰⁶ dans cette entreprise. Laissons-lui le mot de la fin :

¹⁰⁰⁴ Alwin Nikolais, « Vers le Théâtre abstrait », *op.cit.*, p.168.

¹⁰⁰⁵ « L'art abstrait était accusé (en 1929) : a) d'être volontairement inexpressif et cérébral à l'excès, partant, de se trouver en contradiction avec la nature même de l'art véritable qui serait essentiellement d'ordre sensuel et émotif ; b) d'avoir volontairement remplacé l'émotion venant des lointaines profondeurs de l'inconscient par un exercice plus ou moins adroit et subtil, mais toujours objectif, de tons purs et de dessins géométriques ; c) d'avoir restreint les possibilités qui s'offraient à la peinture et à la sculpture jusqu'à réduire l'œuvre d'art à un simple jeu de couleurs inscrites dans des formes d'un rationalisme plastique très restrictif qui pouvait tout au plus convenir à l'affiche et au catalogue de publicité et nullement aux œuvres qui se prévalent du domaine artistique ; d) d'avoir par sévérité technique et dépouillement total engagé l'art dans une impasse et d'avoir ainsi supprimé toutes ses possibilités d'évolution et de développement » (Philippe Sers, note 48 de la préface à l'édition 1991 chez Gallimard de *Point et ligne sur plan* de Kandinsky (1926)).

¹⁰⁰⁶ « (Comme moi avec Hanya qui m'a permis de me rapprocher des fondamentaux), Merce (Cunningham) y est arrivé également, mais la différence majeure entre nous est que je sois allé vers le décentrement, ce qui correspond à un pas supplémentaire. Je n'étais pas intéressé par la présence figurative du danseur, mais par un danseur qui en soit complètement détaché pour accéder simplement à la phase suivante : (devenir) un instrument de *motion* plus libre plutôt qu'une figure dansante faite pour émouvoir » (dans Sali Ann Kriegsman, *Modern dance in America : the Bennington years*, *op.cit.*, p.255).

« La chose qui me reste le plus en pensée est probablement le fait que je continue à croire dans l'idée du décentrement. C'est là une philosophie avec laquelle j'ai commencé très simplement en 1951 ou 1952, quand je ne savais pas véritablement ce que je faisais¹⁰⁰⁷ ».

II. Unicité et universalité : un paradoxe ?

Au début de notre recherche, nous avons évoqué cette notion centrale dans la pensée et l'enseignement de Nikolais qu'est le geste unique et nous en avons fait notre sujet. L'entreprise ne fut guère aisée, dans la mesure où cette notion nous était inconnue jusqu'à relativement récemment, Nikolais n'en ayant à notre connaissance pas fait mention dans son enseignement au C.N.D.C. d'Angers. Nous l'avons découverte en 1993, lorsqu'un exemplaire du projet de livre posthume, portant le titre *Le Geste unique* et édité par Murray Louis, nous est parvenu des Etats-Unis.

En explorant aujourd'hui ses nombreux écrits, pas moins de vingt-trois occurrences du terme sont venues à notre rencontre. Sept d'entre elles proviennent d'articles, de discours ou d'interviews, les autres entièrement de ses écrits non publiés à sa mort. Une partie de ceux-ci furent publiés dans l'ouvrage de référence *The Nikolais-Louis Dance Technique* sorti en 2005 et, si l'on cherche bien, on peut y trouver neuf occurrences. Mais il est troublant de constater que Murray Louis, au moment de faire paraître ce livre co-signé avec Nikolais, ait choisi d'abandonner le terme qui constituait le premier titre envisagé, à savoir *The Unique Gesture*. De plus, aucune explication n'est donnée dans son ouvrage sur cette notion, qui semble concerner Nikolais plus que tout autre¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁷ Alwin Nikolais, interviewé dans *Dance West*, mars 1980.

¹⁰⁰⁸ Une modification de phrase est révélatrice : dans le tapuscrit, on trouve « Le geste unique était la notion qui caractérisait la *modern dance* à ses débuts » et, dans l'ouvrage mis au point par Louis, la phrase a été modifiée, devenant « J'ai appelé geste unique la notion qui caractérisait la *modern dance* à ses débuts ».

Dans notre liste plus complète de ses occurrences, on sent chez Nikolais la volonté à faire du geste unique une sorte de critère bien repéré et typique, trouvant son origine dans la *modern dance* des années 1930 aux Etats-Unis. Il en donne une autre définition : « La danse moderne, à l'époque de son apogée, s'intéressait beaucoup au geste unique. Littéralement, on entend par là ne pas se servir d'une action modélisée (*patterned*) et y mettre en œuvre (*enact*) une sensation (*feeling*) inventée et l'en imprégner. C'est un peu comme le crabe empruntant le coquillage vide pour en faire sa maison¹⁰⁰⁹ ». On rejoint ici la définition donnée dans notre introduction, à savoir « principe qui va à l'encontre des processus établis, en vertu desquels le créateur doit adapter ce qu'il veut communiquer par la danse aux techniques et aux modèles de mouvement existants ». Aller à contre-courant de ce qui a cours, écouter ses sensations intérieures, inventer, voici en résumé le projet de cette pensée sur le geste et de la pédagogie qui l'applique.

Si l'on analyse à présent l'argumentaire qui accompagne chacune de ces occurrences, le point de vue qui revient le plus souvent est un point de vue historique. Nikolais situe en effet l'apogée du geste unique à l'époque des pionnières de la *modern dance* américaines, époque pendant laquelle, ne l'oublions pas, il fut lui-même formé (1937-39). Il semble persuadé qu'un « style » unique (par exemple celui d'une Martha Graham, d'une Doris Humphrey) était lié à la haute qualité artistique de chacune de ces grandes figures. On peut se demander s'il caricaturait l'esprit de Bennington qui entourait ces pionnières en le qualifiant de « passionné », et même d'« obsédé » par le geste unique... Il trouve cependant paradoxal de voir imités leurs gestes, leur vocabulaire : « Transmettre ces nouveaux gestes fut un échec », conclut-il. Il caractérise donc le geste unique comme non reproductible et de là vient son aversion pour les modèles (*patterns*) dans la danse, dont l'objectif est de proposer un accès standardisé à la danse sans vrai travail en profondeur sur l'invention, sans réelle prise de

¹⁰⁰⁹ Alwin Nikolais, tapuscrit inédit fourni à l'auteur en 2002 par Lynn Needle, ancienne danseuse du Nikolais Dance Theatre et directrice de l'école Nikolais-Louis Dance Lab dans les années 1970-80 à New York.

risque autre que technique. Et Nikolais trouva en Holm une passeuse de l'enseignement de Wigman qui cultivait justement le non-reproductible (on le constate aujourd'hui avec l'absence de partitions des nombreuses danses de Wigman ou de « modèles » de ses cours).

Puis viennent les entrées, souvent liées à ce point de vue historique, de la singularité de l'individu avec son « expression personnelle de créateur ». C'est là l'enjeu le plus essentiel : s'adresser à chacun, spectateur comme danseur, et proposer ce projet fondateur de trouver la singularité d'un geste. Nous avons croisé plus haut, dans notre exposé de la gestalt chez Nikolais, le contenu de la formation donnée au Playhouse à New York dans les années 1950, où l'objectif était bien de « rechercher des méthodes et des formes uniques ». Nikolais revendiquera cette exigence toute sa carrière et particulièrement en pédagogie. Un geste est non seulement non reproductible, mais aussi non transposable : « Le geste unique ne peut servir qu'un seul maître », disait-il. Plus haut, nous avons aussi compris que « chaque artiste se fraye son propre chemin à l'aide de sa machette esthétique, à travers ses forêts spirituelles » : cette belle image d'explorateur caractérise l'aventure de chacun des danseurs qui croisa la route de Nikolais, ne fut-ce que pour une courte période. Cet accent sur l'unicité et ce respect de la créativité de chaque individu s'affichait en effet dès le premier jour dans le cursus pédagogique. On a vu plus haut que ce geste se forgeait et se déployait surtout pendant les cours d'improvisation et de composition, en compagnonnage quotidien avec l'apprentissage technique : « Le cours de composition est essentiel au danseur comme au chorégraphe éventuel : c'est là qu'on peut faire l'expérience de l'émergence du grain poétique. C'est le lieu de l'investigation du possible, c'est le lieu de l'ouverture aux autres arts, à la pensée, au savoir¹⁰¹⁰ ». Ce « grain poétique », dans la bouche de Susan Buirge, est d'évidence notre « geste unique », propre à chaque individu engagé dans cet apprentissage, geste qui permet d'« apprendre à aller vers ce qu'on ne sait pas ». Sa caractéristique chez

¹⁰¹⁰ Susan Buirge, « La composition, un long voyage vers l'inconnu », *op.cit.*, p.34.

Nikolais, continue Buirge, c'est son « ouverture sur le possible. Avec la conscience que chaque proposition, chaque moment a son identité irremplaçable, sa nécessité, son urgence¹⁰¹¹ ».

Commentant son image de « forêt spirituelle », Nikolais ne dit pas autre chose, opposant unicité à généralité :

« (l'artiste) invente les mouvements que lui inspirent ce chemin et ces visions. Chaque voyage est différent. Et si certains styles de mouvement se sont dégagés, ils reflètent les exigences de certains esprits plutôt qu'une technique générale¹⁰¹² ».

On voit ici qu'il ne saurait être question de codifier, de systématiser ces « voyages ». Aucune formule, aucune recette, aucun code ni traité auxquels se référer et qui auraient une quelconque légitimité.

Cette réponse « inventée » par chaque artiste (un danseur est toujours ici considéré comme un apprenti-chorégraphe) est bien sûr donnée en termes cinétiques (on trouve sous la plume du chorégraphe des mots forts comme « texture », « sensation », « nature du mouvement », « spécificité »...) et puise dans « les dons naturels de création de l'humanité, au potentiel illimité¹⁰¹³ ». Le ton se fait ici quelque peu holistique, et Nikolais enchaîne ensuite en parlant de « révélation » portée par ces gestes et dont émane « la vie-même ». On retrouve ici la dimension spirituelle (*mystic* ou comme le présente Carolyn Carlson, « cosmique ») qui imprègne une grande partie de son œuvre. Et de façon surprenante, il relie aussi dans le même texte cette richesse à l'idéalisme américain, concluant qu'ici réside « ce que la *modern dance* a de meilleur, que c'est là son credo ». On ne s'étonnera donc pas de

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p.33.

¹⁰¹² Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre I « Le geste unique : vision d'une technique nouvelle », p.25.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p.26.

retrouver ici deux autres notions familières : l'innocence, caractérisant le geste unique à l'origine et apparu d'après Nikolais « spontanément », et l'universalité, avenir de ce geste.

De façon moins fréquente émergent aussi les points de vue des styles et des techniques. Ce fut, d'après Nikolais, un « exploit » de réunir à Bennington trois écoles de danse si différentes « de par la diversité des styles et des philosophies, mais aussi de par les frictions intenses entre les coteries qui entouraient ces artistes. Bien que le geste unique soit un facteur liant, voilà où s'arrêtait toute ressemblance entre l'une ou l'autre de ces écoles¹⁰¹⁴ ». Holm est comparée à Graham ou à Humphrey, avec la notion de geste unique déjà actif en Allemagne. Chez elle et contrairement aux autres, une fois une nouvelle pièce créée sur scène, on n'introduisait pas certains des gestes de cette pièce en cours technique : « Hanya enseignait une technique spécifique dont elle se sert encore aujourd'hui¹⁰¹⁵ ».

Enfin, on rencontre de façon encore plus isolée d'autres liens entre geste unique et primitivisme, entre geste unique et spectacle chorégraphique (avec le constat d'un impact de la danse plus fort sur le spectateur, comme l'est celui de la musique contemporaine), des oppositions entre geste unique et mélange des styles (vu ici comme négatif), entre geste unique et danse classique, vus comme antithétiques. On repère aussi le geste unique vu comme idéal disparu (et cette disparition donne lieu à une certaine nostalgie), vu également comme révélateur de l'art et de l'artiste, et enfin perçu comme profond, innocent et fragile.

Cette notion, cultivée, on l'a vu, chez Holm de façon spécifique, porte un enjeu qui se résume à ce constat : « Ceux qui sont issus de ce long entraînement à ses côtés avaient ce sens de sortir les qualités uniques de l'individu. De façon, en ce qui me concerne, à ce que mes élèves ne ressemblent pas à des petits Nikolais¹⁰¹⁶ ». Faut-il préciser que dans cet apprentissage, l'enseignant doit faire preuve d'une infinie patience et d'une attention

¹⁰¹⁴ Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, vol. I, *op.cit.*, chapitre 17 « The Bennington period », p.4.

¹⁰¹⁵ Alwin Nikolais dans Sali Ann Kriegsman, *Modern Dance in America: the Bennington years*, *op.cit.*, p.255. Au moment de cette interview (1981), Holm avait 88 ans.

¹⁰¹⁶ Alwin Nikolais, interview « Art does not care what form it takes », *op.cit.*.

renouvelée? Susan Buirge est la première à rappeler la présence constante de ces qualités chez Nikolais lui-même. Soulignons dans la citation qui précède l'adjectif « long » : traverser les fondamentaux que nous avons rencontrés et détaillé dans notre thèse avec leur complexité nécessite en effet un engagement de longue haleine, sans dispersion de l'étudiant, et sous-entend un encadrement exigeant. On ne peut que constater que ces trois éléments, si on en fait une triade, se sont raréfiés aujourd'hui. Nikolais rajoute que ces fondamentaux fournissent « un point de départ substantiel à la technique chorégraphique et à l'interprétation (*performance*), gravant dans la mémoire une sensation puissante¹⁰¹⁷ ».

Nikolais a disparu depuis presque vingt ans. Son geste unique s'en est-il allé avec lui ? Même si la notion reste diffuse, on peut compter sur ses héritiers, aux Etats-Unis comme en France, pour la réactiver. Le chorégraphe et écrivain Daniel Dobbels précise que « le point de regard de la méthode et de l'approche Nikolais est d'une fantastique tolérance. Mais au-delà de la tolérance, (ce point de regard) est d'arriver à saisir ce qu'il y a chez l'autre de singulier, d'inconnu à lui-même et d'en accepter l'étrangeté et parfois la familiarité¹⁰¹⁸ ». On voit que cet enseignement n'a rien perdu de son actualité, avec son enjeu de contournement du risque de formatage si prégnant aujourd'hui et comme objectif de pousser chaque recherche vers le non-prémédité. Les modèles imposés par la publicité, les médias et les nombreuses répercussions de la mondialisation sont souvent analysés par les sociologues, mais n'empêchent pas la permanence de nombreuses formes d'exclusion de l'« autre » (discrimination religieuse, ethnique, sexuelle, etc). « (Ce point de regard), poursuit Dobbels, permet aussi d'éveiller en soi une sorte d'étrange attention à l'égard de tout ce qui est de l'ordre du stéréotype, comportements stéréotypés et tous comportements un peu trop réglés, la

¹⁰¹⁷ Alwin Nikolais, *Le Geste unique, op.cit.*, chapitre XX « L'exploration et ses applications », p.89.

¹⁰¹⁸ Daniel Dobbels, conférence « Nikolais » au C.N.D., *op.cit.*.

possibilité en un mot de devenir le sujet de sa danse¹⁰¹⁹ ». La question du « sujet » semble en effet avoir quelque peu régressé aujourd’hui. Or les meilleurs danseurs actuels ont sans doute traversé des pédagogies qui forment des « sujets », de façon à pouvoir être, dans leur relation au chorégraphe, à un degré de savoir équivalent. La question qui se devine en toile de fond est simplement de savoir à quelle condition on peut danser. Nikolais responsabilisait le danseur, le dotait de la connaissance la plus complète de son art et de son instrument, le corps. Grâce entre autres à cet outil subtil qu’est le décentrement, il faisait en sorte que s’expriment sans cesse les qualités propres à chacun, son « geste unique ». L’enjeu pour un professeur, nous rappelle-t-il, n’est-il pas d’ « agir comme un détonateur et d’ouvrir à l’étudiant le chemin de son monde intérieur¹⁰²⁰ » ?

La différence notoire entre la période que nous avons traversée avec Nikolais et le présent est que la formation actuelle du danseur est devenue très éclectique, avec des risques de dérives (déjà envisagés par Nikolais lui-même), rendant cette pédagogie plus que jamais d’actualité¹⁰²¹. Notons néanmoins une réflexion complémentaire d’Hubert Godard sur la perception donnée par la danse, liée d’après lui « à un sentiment intime, mystérieux et pourtant évident, appréciation qui n’a rien à voir avec un arbitrage universel, avec une opinion collective, même si une communauté de sensibilités peut s’y trouver¹⁰²² ». Et il poursuit en affirmant qu’« il s’agira toujours d’un danseur unique pour un spectateur unique ». On a là un écho de notre sujet et une garantie qu’aujourd’hui, autant les nombreux spécialistes d’A.F.C.M.D. que les étudiants ou les danseurs professionnels étant passé par ces formations ont été et seront sensibilisés à cette notion, même si elle n’est pas nommée « geste unique ».

¹⁰¹⁹ *Ibid.*

¹⁰²⁰ Alwin Nikolais, « Teaching », *op.cit.*, p.2 (trad. M. Lawton dans *Nouvelles de danse* n°36-37, *op.cit.*, p.67).

¹⁰²¹ En témoigne notamment le déficit en France, en formation de formateurs dans le cadre du diplôme d’Etat de professeur de danse contemporaine, de véritable cursus sur ce qu’est l’enseignement de l’improvisation et de la composition.

¹⁰²² Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur », *Art Press* hors série n°13, 1992, interview par Laurence Louppe après l’article de cette dernière intitulé « Le corps du danseur à l’épreuve du réel ». Hubert Godard est aujourd’hui spécialiste en A.F.C.M.D et directeur du département danse de l’université Paris VIII. Gageons qu’en vingt ans, son constat a fait du chemin et s’est renforcé dans la pratique, notamment dans l’enseignement de la danse contemporaine en France.

La notion d'universalité gagnerait à être interrogée elle aussi, car elle ne va pas de soi. Si la *modern dance* américaine des années 1930-40 (chorégraphes et critiques réunis) avait fait un mythe de l'universalité du geste et du personnage dansant (sous l'influence notamment de la théorie de Jung sur les archétypes avec des images vues comme « clés de l'inconscient »), « l'expressionnisme abstrait et la danse de Nikolais ont mis en jeu les deux désirs jumeaux du modernisme de se débarrasser du sujet humain universel comme référent de l'art et de célébrer une idée de forme universalisante¹⁰²³ ». Nous avons vu que cette « forme universalisante » revêtait divers aspects : danseur « métaphorique » à la personnalité effacée et non sexuée, théâtre « multimédia », cohabitation d'un primitivisme avec des moyens techniques modernes, etc. Dès 1950, Nikolais avait placé l'artiste dans sa relation à l'univers, mettant au centre du travail du chorégraphe une « idée » (appelée *object in mind* ou aussi *reason for motion*) qui n'est rien d'autre que « l'histoire d'une conclusion émergeant de l'impression que fait l'univers sur l'artiste et la perception qu'il en a¹⁰²⁴ ». Nikolais parlait plus tard d'un « principe d'universalité », vu comme une cohabitation gracieuse de tous les éléments d'un environnement, mais cette généralisation est aujourd'hui battue en brèche par le multiculturalisme : « Le décentrement de Nik anticipa la procédure critique du multiculturalisme, affirme Randy Martin, mais son approche d'universalisation des systèmes laissera la critique culturelle intacte si ce n'est dans sa formulation générale d'un refus de l'égoïsme occidental¹⁰²⁵ ». On retrouve là l'absence sans doute voulue d'engagement politique du chorégraphe, position à laquelle il ne dérogea jamais. Sa pièce tardive de 1987 *Blank on blank*, insolite avec ses personnages pour la première fois reconnaissables dans des costumes entièrement blancs sexués et citadins, peut se lire comme une critique sociale gentille d'un groupe de touristes, mais ressemble plus à une pochade monochrome jouant

¹⁰²³ Philip Auslander « Motional Abstraction : Alwin Nikolais' Formalism », *The Returns of Alwin Nikolais*, *op.cit.*, p.166.

¹⁰²⁴ Alwin Nikolais, interview « On the teaching of choreography », *op.cit.*, p.148.

¹⁰²⁵ Randy Martin, « Nikolais returns », dans *The Returns of Alwin Nikolais*, *op.cit.*, p.16.

avec l'absurde (notamment dans sa relation avec la bande son faite de bruitages divers reconnaissables et de silences).

Il nous faut par ailleurs faire le constat que la pensée de Nikolais n'est pas sans ambivalence, reflétant un certain nombre de paradoxes, le plus flagrant étant celui opposant son intérêt récurrent pour ce que nous avons nommé « primitivisme » et que semble contredire sa démarche rigoureuse, rationnelle et « pure » d'analyse du mouvement et de ses composants : « Appliquant (cette objectivité) au processus créatif, la position (de Nikolais) exigeait un empirisme quasi scientifique associé, curieusement, à une touche de mysticisme¹⁰²⁶ ». Cette approche « primitive » se conjugait, nous l'avons vu, à des moyens technologiques modernes souvent sophistiqués (notamment en terme de lumières et de costumes). Une ambiguïté se rajoute donc à ce retour à une simplicité « innocente » du corps dansant (et donc de l'image de l'homme, accédant ce faisant à un statut quasi divin), puisque cette simplicité est transmise au public par le truchement d'un plateau de théâtre contemporain pourvu des derniers perfectionnements techniques. Ce chiasme entre passé et présent n'est pas sans évoquer les paradoxes de Deleuze¹⁰²⁷. Claudia Gitelman le présente un peu différemment, reliant le propos à l'art moderne :

« Deux racines dans la pédagogie et la chorégraphie de Nikolais, un calcul du mouvement déterminé intellectuellement et la confiance donnée à ce qui n'est pas prémédité, suggèrent un apparent paradoxe inhérent au modernisme. Ses œuvres et la pédagogie qui les a rendus possibles présentent une tension entre la raison et l'instinct que la fabrication de l'art abrite dans son sens le plus large¹⁰²⁸ ».

¹⁰²⁶ Rebekah Kowal, « Being motion: Alwin Nikolais' Queer Objectivity », *The Returns of Alwin Nikolais*, *op.cit.*, p.86. Elle introduit son propos en rappelant: « Faisant preuve de beaucoup de volonté pour s'éloigner de toute préoccupation personnelle, Nikolais mit au point une philosophie esthétique qui, par dessus tout, mettait en avant l'objectivité ».

¹⁰²⁷ Dans *Différence et répétition* (P.U.F., 1968, pp.111-112), Deleuze identifie en effet quatre paradoxes entre passé et présent : contemporanéité, coexistence, préexistence et coexistence avec soi-même.

¹⁰²⁸ Claudia Gitelman, « Sensing your mass increasing with your velocity », dans *The Returns of Alwin Nikolais*, *op.cit.*, p.43.

Cette « tension » entre raison et instinct est en effet au cœur de l'héritage de Nikolais, et si on la retrouve dans l'art du vingtième siècle, elle ne facilite pas la compréhension du « geste unique » aujourd'hui et montre la subtilité dont doit faire preuve tout enseignant qui souhaite s'emparer de cet héritage, avec la délicate mission de faire s'accorder chez chaque élève outillage analytique et intuition.

Nous avons croisé chemin faisant d'autres paradoxes, comme celui qui voit Nikolais affirmer vouloir créer un théâtre abstrait, alors que nombre de ses œuvres comportent un contenu et véhiculent un message. D'autres interrogations ont émergé de notre recherche, telles celle de la possibilité d'un « corps abstrait », paradoxal dans son énonciation-même, celle de l'opposition entre expression « pure » du geste et « impureté » du *mixed media* ou encore la question de la marionnette et de l'ambiguïté entre « figure » (« créature » chez Nikolais) et danseur autonome. Gitelman rappelle aussi que Nikolais, sans jamais apparaître sur scène, n'en restait pas moins le maître, cultivant une image « sanctuarisée et moderniste de génie indépendant, acceptant les marques d'approbation le célébrant comme créateur héroïque d'un théâtre total¹⁰²⁹ ». Elle oppose aussi la profusion sensorielle de ses créations (couleurs, sons, lumières, inventions scénographiques de toutes sortes), reflétant la « culture de l'abondance » de l'après-guerre, qui contrastait avec un « agencement pédagogique proposant aux étudiants un environnement fait de restrictions, même s'il porte des objectifs humanistes¹⁰³⁰ ». C'est effet lui, en cours d'improvisation et de composition, qui acceptait ou rejetait les choix opérés par ses élèves dans leurs études de mouvement.

Enfin, on peut se demander comment cette unicité du geste parvient à s'inscrire dans l'universalité revendiquée par Nikolais. Sans prétendre pouvoir apporter de réponse

¹⁰²⁹ *Ibid*, p.42. Nikolais reçut de nombreuses distinctions, dont la Légion d'honneur (à l'ambassade de France à New York) et les Kennedy Honors (à Washington des mains du président Reagan).

¹⁰³⁰ *Ibid*. Nous avons vécu nous-mêmes cet aspect directif de Nikolais au C.N.D.C. d'Angers : le rapport hiérarchique y était fort, indiscutable, occasionnant quelques frictions avec ceux ou celles qui voulaient s'y opposer ou le remettre en question. Cette prégnance du « maître » contrastait avec le registre bien plus « démocratique » du *contact improvisation*, que nous avons découvert à la même époque.

définitive, on peut soupçonner que pour lui, l'Un et le Tout se rejoignent, et que son danseur « métaphorique », sorte de chamane contemporain qui sait s'effacer pour mettre en avant une présence « transcendée », soigne le monde par son art, par le *motion* et par la danse. La rencontre renouvelée avec le public garantit une sorte de thérapie souvent émerveillée que permettent les visions données sur scène. Chaque spectateur peut tenter d'y trouver une réponse à ses questions et en sortir transformé.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de ce voyage dans la danse d'Alwin Nikolais, nous avons la sensation d'avoir, comme pour le danseur en *motion*, vécu une expérience riche, d'avoir traversé des nouvelles contrées, d'avoir été surpris souvent, et tissé des liens forts chemin faisant avec les œuvres, l'enseignement, les textes, les héritiers. Notre exploration nous a permis de découvrir des passerelles originales entre temps et musique, entre espace et illusion, entre corps et sculpture, avec des incursions passionnantes dans des champs variés comme ceux de la peinture abstraite, de la psychologie de la Forme, de l'anthropologie. La notion de primitivisme, qui ne nous avait pas interpellé plus jeune en tant que spectateur, a jeté une nouvelle lumière sur l'analyse des œuvres. Nouvelle pour nous également a été la prise en compte d'un contexte : celui de la vie personnelle de Nikolais (la découverte tardive de son autobiographie nous a été précieuse) et de son époque.

Contrairement à notre travail précédent (2005), nous avons tenté non pas de faire des fondamentaux de Nikolais des concepts, qui sous-entendraient que le créateur théâtral se doublerait d'un philosophe, mais des notions incorporées. Regroupées au sein d'un

remarquable outillage pédagogique, ces domaines que sont le *motion*, l'espace, la forme, le temps, accompagnées du décentrement et de la gestalt, constituent un héritage qu'il faut défendre, faire connaître et aussi questionner. La recherche entamée ne nous semble pas achevée, car dans une démarche expérimentale, elle est constante, voire infinie.

En tant qu'ancien étudiant et danseur passé par cet enseignement, loin de nous considérer comme orphelin, nous avons tenté malgré les obstacles de rassembler un corpus aussi large que possible et de l'étudier. Le principal de ces obstacles est certainement un émoussement des sensations physiques vécues aux côtés de Nikolais il y a bientôt trente-cinq ans et difficiles à renouveler aujourd'hui avec la disparition progressive de ses derniers collaborateurs des débuts¹⁰³¹. Ce travail constitue néanmoins une sorte de suite à notre carrière de danseur-chorégraphe, aujourd'hui terminée, et un complément non négligeable à notre activité pédagogique actuelle¹⁰³². L'actualisation des notions que nous avons explorées est une nécessité, et le travail d'éclairage et de réflexion qui a fondé notre recherche y participe. S'il nous a fait rencontrer de nombreuses personnes et étudier de nombreux documents, ce travail reste ouvert.

Nous ne débouchons donc pas sur des certitudes affirmées, sur un « monument » Nikolais qu'il s'agirait d'imaginer comme majestueux, éternel, statique et en attente de célébrations. Car Nikolais dans son projet a touché au sens-même de la vie, s'interrogeant sur ce qu'est la création, sur ce que peut ou ne peut pas la danse. Cette quête, doublée d'une méfiance envers toute codification, explique sans doute l'absence de publication d'ouvrage de son vivant.

¹⁰³¹ Murray Louis a aujourd'hui 86 ans tout comme Beverly Blossom, Joan Woodbury a 85 ans (mais a dirigé encore un atelier Nikolais au C.N.D.C. d'Angers en 2009), Gladys Bailin 82 ans, Phyllis Lamhut 79 ans et Claudia Gitelman est décédée d'un cancer en août 2012 à l'âge de 76 ans. La doyenne de cette première génération est Ruth Grauert (ancienne régisseuse), âgée de 93 ans.

¹⁰³² Celle-ci voit la demande augmenter en France depuis peu, notamment dans le milieu de l'enseignement scolaire. La raison en est que l'une des nouvelles thématiques du ministère de l'éducation nationale pour les lycées à option littéraire « danse » depuis deux ans s'intitule (pour les élèves de première) : « La danse entre narration et abstraction ». D'où un regain d'intérêt pour Nikolais et une demande soudaine d'outillage pédagogique, de documents, de personnes-ressources.

De plus, la dimension humaniste prégnante chez Nikolais a été le moteur de notre travail, avec au centre du propos ce « geste unique » qui inscrit le danseur dans l'universel tout en préservant sa subjectivité. Le « long voyage vers l'inconnu » qu'entreprend tout pratiquant qui s'engage dans la composition (l'expression, on l'a vu, est de Susan Buirge) est à la portée de tout un chacun. Nikolais formait certes des professionnels et son enseignement pouvait se montrer exigeant et ardu, mais n'excluait personne *a priori*, sachant que tout débutant recélait cette « divine innocence » et qu'un premier geste, qu'il qualifie de « métamorphose », pouvait être porteur d'une authenticité et d'une beauté inattendues¹⁰³³.

¹⁰³³ Dans son texte inédit « Teaching », Nikolais consacre un long paragraphe à s'insurger contre l'idée d'un « don » de la danse, avec des personnes qui seraient « douées » et d'autres « non douées ». Il pratiquait les auditions le moins possible, acceptant au Playhouse qui voulait bien s'inscrire (au cursus complet), sachant qu'on ne peut savoir chez qui réside le talent. Il donne l'exemple de deux danseurs qui suivaient simultanément les cours : d'une part une jeune femme à l'air empoté, sans potentiel apparent, un peu perdue dans l'espace et sans vraie concentration, mais déterminée. Et au bout de deux ans, du jour au lendemain, elle apparut transformée, « une beauté, une joie pour toujours ». Inversement, il avait repéré un jeune homme avec de grandes prédispositions physiques, ne rencontrant aucun obstacle, qui « n'avait aucune idée que ce don se devait d'être chéri, que cette facilité s'apprenait, se gagnait. Et à cause de ce manque de conscience, il est aujourd'hui employé de banque en Californie » (« Teaching », *op.cit.*, p.4).

GLOSSAIRE

des termes et des concepts élaborés et utilisés par Nikolais

Certains des termes ci-dessous, communs à d'autres pensées, sont envisagés ici uniquement dans la perspective théorique d'Alwin Nikolais.

Les mots comportant une astérisque figurent dans le livre *Le Geste Unique* sous forme d'un chapitre entier chacun. S'y reporter en utilisant la table des matières.

Les chapitres entre parenthèses signalent d'où sont extraites les citations.

Abstraction : concept essentiel de la pensée de Nikolais et son credo : « Le fait que le danseur manque de confiance dans la puissance communicative du *motion* abstrait se traduit par ricochet par une perte au niveau artistique » (chap. III). Nikolais opposait souvent la danse américaine théâtralisée des années 30 et 40 - où, si l'action n'était plus mimée ou anecdotique, les personnages étaient bien concrets et sexués - à celle de sa génération, plus axée sur la dynamique et sur le principe du mouvement qui se suffit à lui-même, avec danseurs unisexes et interchangeableables. Historiquement, il situe le point de non-retour après Hiroshima, quand la notion d'espace-temps fut bouleversée à jamais et qu'eut lieu une prise de conscience générale du concept d'environnement : la période « Voir, c'est croire » était révolue. Le *motion*, avec la nature multi-sensorielle de l'expérience dansée, ses textures et ses qualités, caractérise l'abstraction : « La nouvelle figure dansante est plus explicite à travers la sensibilité de l'instrument et sa capacité de parler directement en termes de *motion*, forme, temps et espace ». Ce basculement peut être rapproché de la rupture plastique du début du siècle avec l'apparition de l'abstraction. L'appropriation d'un personnage par un comédien se retrouve dans la transcendance demandée au danseur par Nikolais pour arriver à l'abstraction, qui, souligne-t-il, n'élimine pas l'émotion. Pour son théâtre multimédia abstrait, il repensa les lumières de scène en éclairant le danseur de tous côtés (il inventa les rasants et les diapositives projetées) et proposa toutes sortes de distorsions et d'illusions qui révolutionnèrent tout ce qu'on avait pu voir jusque là. En pédagogie, après l'exploration des éléments fondamentaux, Nikolais donnait comme thèmes des « qualités d'abstraction ». Voir sous illusion.

Action : terme décrivant chez le danseur l'état de *performer*. « Grâce à son jugement qui lui permet de goûter et d'évaluer, le danseur donne à son action une fraîcheur immédiate, comme s'il la dansait pour la première fois » (chap. XXII). Au-delà d'une simple implication dans le mouvement, Nikolais insiste sur la nécessité d'être en phase avec l'action en distinguant l'action spatio-temporelle du danseur de celle du comédien, qui a besoin de conflit, d'une situation dramatique. « L'objectif du danseur est au contraire de mener à bien son propos en évacuant le conflit de ses centres d'intérêt ». Son désir d'action n'est pas une émotion, mais grâce à l'immédiateté, ce désir se confond avec son accomplissement. Au niveau pratique, l'action correspond à la deuxième phase du *motion* (perturbation, changement), lorsque le corps quitte l'immobilité.

Aura : concept étrangement commun à W. Benjamin et à Nikolais sans que nous sachions s'il y a eu influence de l'un sur l'autre. Pour Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, l'aura est une « singulière trame de temps et d'espace, apparition unique d'un lointain, si proche soit-il (...); l'œuvre d'art ne peut que perdre son aura dès qu'il ne reste plus en elle aucune trace de sa fonction rituelle ». Dans *Thèmes baudelairiens*, il ajoute : « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux », comme lorsqu'une personne lève les yeux quand elle se sent regardée. Pour Nikolais, l'aura décrit le « volume spatial qui subit l'influence de l'esprit de la personne qui s'y trouve placée » (chap. VIII). Cette illusion vient en effet de la conscience de ce volume et de son extension, et cette présence psychique « entourerait le corps et irait aussi loin dans l'espace que nos sens le permettent ». Le danseur est de ce fait capable d'assumer une dimension bien plus grande quand ce volume spatial psychique s'ajoute à sa dimension physique.

Automatisme : force instinctive à l'œuvre déjà dans l'embryon qui s'éveille, reflétant les « énormes réserves de savoir présentes dans chaque individu ». Cette force est en mouvement constant, car le mouvement naît d'un besoin de percevoir la vie. « Le mouvement, c'est le ronronnement automatique du mécanisme fondamental qui affirme son union avec le temps et l'espace ». L'automatisme ne dépend pas d'un stimulus extérieur et l'inconscient s'y exprime librement sans contrôle du conscient : « En dansant, l'homme entre dans la famille universelle de tout ce qui bouge ». Nikolais constate chez toutes les stars du monde de la danse une « sensibilité primale aiguë, avec un besoin immédiat de rattacher tout mouvement physique à une extraordinaire énergie sous-jacente qui existe en eux » (citations extraites du Tome I du *Geste Unique*, non publié à ce jour).

Balancement (*swing*) : type de mouvement dansé utilisant le relâchement du poids de certaines parties du corps, jouant avec la gravité, le balayage périphérique et la suspension. Élément très important dans l'esthétique de la danse moderne, qu'on trouve chez les Allemands (*Schwung* chez Laban) et dans la technique Limon en particulier, où le but recherché est la déstabilisation de l'axe. Non seulement les bras et les jambes peuvent l'exécuter, mais toute partie du corps, et pas seulement dans le plan vertical. Une énergie supplémentaire peut être ajoutée au lâcher du poids : on parvient à des mouvements où les forces centrifuge et centripète entrent en jeu. Tout balancement amène automatiquement un *momentum*, et, dans l'exploration des forces naturelles du mouvement chez Nikolais, surtout en improvisation, le danseur élargit sa palette de sensations en découvrant les nombreuses possibilités qu'offre le balancement.

Choroscript : système de notation du mouvement élaboré par Nikolais en 1944, non publié, mais enseigné chez Hanya Holm (New York et Colorado College) et dans sa propre école dès 1953. Il reprend la portée verticale de la cinégraphie de Laban, la dédoublant en deux portées de cinq lignes où figurent à gauche l'appui podal, bras et jambes, au centre la tête, à droite le bassin, la poitrine et les épaules. Influencé par ses connaissances musicales, Nikolais remplace les signes de base (blocs) par des notes, avec leur valeur de durée, mais dont les queues tournantes indiquent la direction. Il précise aussi le niveau par un petit trait attaché au-dessus ou au-dessous de la note, le degré de flexion articulaire par des encoches. Il note les actions en trois catégories : périphérique, rotative ou locomotrice. Nikolais le présenta au Dance Notation Bureau, mais, sous l'influence de John Martin qui souhaitait ne conserver

qu'un seul système (cinégraphie), le Choroscript resta méconnu et cessa peu à peu d'être enseigné.

Cinégraphie Laban (*Labanotation*) : système de notation du mouvement inventé par Rudolph Laban en 1927 et développé par ses disciples (principalement A. Knust, K. Jooss, D. Bereska et G. Snell). Placés sur une portée verticale, des séries de blocs et de symboles indiquent de façon détaillée la tri-dimensionnalité, les transferts de poids, les valeurs de flux et de temps, les niveaux et les actions des différentes parties du corps. D'abord nommé *Tanzschrift*, ce système, l'un des plus aboutis, est le plus largement répandu dans le monde aujourd'hui. Ses deux principaux centres d'enseignement sont l'Institut de Cinégraphie à Essen (Folkwangschule) et le Dance Notation Bureau (fondé en 1940 par A. Hutchinson) à New York. Nikolais fut formé à la cinégraphie par Hanya Holm.

Concrète : se dit d'une musique utilisant comme matériau des sons de hauteur indéterminée (bruits) préenregistrés. Précurseurs : les « bruitistes » italiens (Russolo 1913). Inventeurs : Pierre Schaeffer (1948) et Pierre Henry. Un classique du genre est la *Symphonie pour un homme seul* de ces deux derniers compositeurs (1950). Des compositeurs tels que Cage, Ives ou Varèse avaient ouvert la voie en élargissant le domaine musical à celui, plus général, des sons, dès les années trente. Nikolais, dont on oublie trop la considérable production musicale pour ses propres œuvres, fut d'abord concret, puis électroacoustique dès l'apparition de l'ordinateur et du synthétiseur.

Consonance* : état d'équilibre idéal que doit rechercher le danseur dans l'action (en stase ou en mouvement) et dans lequel « réside la véritable essence de son art, sa raison d'être » (chap. XXI). Pour parvenir à cet état, il doit assimiler les trois phases du *motion* et identifier clairement motivation et action en jeu. « Quand son désir d'action correspond aux possibilités physiques et psychiques, aucun drame ou conflit ne vient s'interposer entre lui et les forces extérieures ». Le mouvement du danseur prodigue alors « la clarté d'une présence transparente jusqu'aux tréfonds de l'individu », où fusionnent esprit, corps, environnement, espace et temps. L'absence de consonance lui fera par contre perdre « une grande partie de sa vitalité et de sa cinétique », et pour le spectateur, « la figure en mouvement n'est plus porteuse des sensations engendrées par l'action ».

Convergence* (*grain)** : processus par lequel le danseur choisit un point ou une zone de son corps (p.ex. le poignet) qui devient un centre vers lequel le reste du corps va se focaliser. « Le corps entier se profile pour mettre en évidence le poignet et l'intérêt ponctuel qu'il suscite » (chap. XIII). Ce travail directionnel ne consiste pas seulement à isoler le poignet. Il demande un apprentissage technique pour « faire communiquer entièrement l'articulation en jeu non seulement avec soi-même, mais avec le spectateur par voie métacinétique ». La mise en valeur correcte de la convergence demande une maîtrise du décentrement, un *focus* sensible et mobile, une transformation de la texture moléculaire et un sens de l'immédiateté. La combinaison rapide de ces points d'intérêt débouche sur un *motion* imprévisible, mais lisible et profondément original. « Il s'agit de conférer une qualité de direction et de contrôle. (...) La force peut être projetée dans l'espace autant que dans le corps, de la manière que l'on veut » (chap. X). Nikolais donne donc un sens nouveau au

mot anglais *grain*, difficile à traduire. Lorsque le corps prend une forme sculpturale, le *grain* est rayonnant et s'apparente à l'aura.

Décentrement* (*decentralisation*) : concept et processus essentiel et spécifique de la pensée de Nikolais, élaboré au début des années 50. Réagissant contre la notion de corps centralisé de la danse classique ou fortement sexué et dramatisé de la *modern dance*, Nikolais demande au danseur de « se dégager du tourbillonnement de l'ego » de façon à attirer l'attention du spectateur vers d'autres visions : une nouvelle technique d'apprentissage voit le jour et une nouvelle définition de la danse s'impose. L'enjeu en est l'accès à l'abstraction, tout en rendant visible et sensible le *motion* à l'œuvre dans l'action dansée. Cette découverte, qu'on peut rapprocher du dodécaphonisme de Schönberg ou de l'abstraction en peinture de Kandinsky, permet une grande liberté et fournit surtout à Nikolais une nouvelle direction dans sa création personnelle, qu'il qualifie d'« environnementale » : « Ce monde, aux dimensions démultipliées au-delà de ce que l'œil humain peut voir, me paraissait authentiquement contemporain » (chap. IX). Sur le plan pratique, le mouvement ne prend plus naissance au centre du corps, mais « on peut situer l'origine de la force dans n'importe quelle partie du corps ou sur n'importe quelle surface, même réduite à un point ». Ce centre fluide et cette multipolarité permettent de mieux prendre conscience de l'infini de notre environnement et de l'explorer. La théorie du décentrement ne fut pas toujours comprise des critiques, dont certains crièrent à la « déshumanisation », la « froideur », la « mécanisation », donnant de Nikolais une image négative de « marionnettiste » de la danse qui l'agaçait.

Diatonique : se dit d'un système harmonique caractérisé par l'usage presque exclusif des gammes majeures et mineures et la rareté des altérations. De la Renaissance à Haydn et Beethoven, le diatonisme fut prépondérant. Les romantiques firent un emploi de plus en plus fréquent de chromatismes divers qui menèrent, à l'aube du XXe siècle, à la saturation de l'espace chromatique.

Empathie : voir metakinesis*.

Espace (*space*) : l'un des quatre éléments fondamentaux de la danse chez Nikolais, avec le temps, la forme et le *motion*. « L'espace, c'est le vide, la toile vierge toujours disponible et en attente de son contenu vital(...). Il n'a pas de caractéristiques propres tant qu'une référence ne le rapporte pas à quelque chose » (chap. XI). C'est la tâche du danseur de le délimiter, de le mesurer, de lui donner des formes variées : « Grâce à son imagination, il fait de la matière invisible qu'est l'espace une matière tangible à laquelle il peut donner forme, modelé et texture » (chap. XII). L'imagination, le sens de la convergence et le décentrement sont essentiels pour créer ces formes. Nikolais distingue l'espace proche du corps et l'espace lointain, l'espace créé par une trajectoire (cercle en marchant en rond p. ex.) et aussi à l'intérieur du corps. Il reçut de Holm une approche tri-dimensionnelle de l'espace (avant, arrière, côtés et diagonales du corps), un travail sur les niveaux (*undercurves* et *overcurves*), les courbes et les sinusoïdes (*scallops*). L'entraînement technique qu'il donne au danseur utilise 12 directions de base, 6 positions et des marches se combinant dans toutes les dimensions. Points, lignes, plans, volumes, projections, abstractions (rond / angulaire, épais / mince, états d'espace...) se succèdent dans l'exploration et, juxtaposés, produisent un nombre illimité d'architectures spatiales. L'espace devient un véritable partenaire vivant: « On peut converser avec l'espace, lui fixer des

frontières, y graver des formes et en tirer des volumes qui n'existaient pas auparavant, et tout cela instantanément ». Son approche de l'espace scénique est souvent environnementale, l'espace étant peuplé d'une symbiose unique de couleurs, de sons, de formes et d'énergies dans laquelle le danseur n'est qu'un des éléments.

Focus : en danse, ce mot décrit le regard et ses qualités : tourné vers l'extérieur (projection), ramené près du corps et participant au processus de convergence (vers une articulation p.ex.) ou tourné vers l'intérieur (*inner focus*) pour mettre en valeur la texture, l'espace à l'intérieur du corps ou la forme sculpturale. Le jeu entre ces différentes qualités fait partie de l'entraînement technique de base du danseur chez Nikolais et doit faire l'objet de choix lisibles en improvisation et en composition. Le regard fixe et dramatisé, ou alors perdu, comme habité, donne à l'action un caractère de situation théâtrale (*dramatic*) ou symbolique (*mystical*) : Nikolais assimilait ces types de *focus* à des formes passées et, dans l'apprentissage de l'abstraction, exigeait qu'on les évite.

Forme* (*shape*) : l'un des quatre éléments fondamentaux de la danse chez Nikolais, avec espace, temps et *motion*. Il s'agit ici de la forme sculpturale que danseur et chorégraphe donnent au corps, jouant sur la variété infinie et la flexibilité de celui-ci. Le but recherché est esthétique : la forme permet de transcender la simple présence psycho-biologique. Elle est explorée uniquement pour elle-même, affirmant sa beauté et la tri-dimensionnalité du corps. L'abstraction est obtenue par un travail métaphorique, reposant sur la force du *performer* qui attire l'attention sur la forme en se coupant de l'espace extérieur et en donnant à son corps texture et densité appropriées. Toutes les parties du corps s'équilibrent, même dans une forme très asymétrique : la sculpture doit irradier de son centre vers sa périphérie. Ce faisant, Nikolais attire l'attention sur la danse en tant qu'art visuel et excelle dans ce domaine plus que tout autre. En faisant de la forme un concept majeur, il se distingue des grands penseurs de la danse moderne

Gestalt : forme, apparence, nature, structure ou configuration de phénomènes physiques, biologiques ou psychologiques intégrés de façon à former un tout, une unité fonctionnelle dont les propriétés ne peuvent provenir de la somme de ses parties. Figure ou modèle que revêt une telle structure ou un tel système. Pris séparément, les éléments (danseur, mouvement, son, espace...) ne sont pas éloquents, mais mis ensemble, ils le sont. Leur mise en relation produit du sens. Nikolais se sert de la gestalt surtout en cours d'improvisation et de composition. Il forme le regard de l'élève à observer quand une étude reste dans la gestalt de départ, ou quand elle la perd, incitant chacun à chercher des gestalts fortes. Dans le texte, il remplace parfois gestalt par chose ou *res*. Par ailleurs, la gestalt fait partie de la théorie de la forme au Bauhaus.

Geste Unique* : ce concept « va à l'encontre des processus établis, en vertu desquels le créateur doit adapter ce qu'il veut communiquer par la danse aux techniques et aux modèles de mouvement existants » (chap. II). Plus loin, Nikolais précise : « ce n'est pas un motif exotique encore jamais vu, mais une texture, la découverte d'une façon de faire qui crée une sensation impossible à obtenir autrement. La nature unique du danseur s'y dévoile, identifiant son travail comme le sien propre » (chap. XX). Hissant la danse moderne sur le même plan que les autres arts et permettant de passionnantes transversalités, ce concept-clé combine corps, intelligence et esprit. Il

est fidèle à l'être profond, mais réclame vigilance et sens moral, car l'homme cède trop souvent aux modèles, à la facilité, mettant en péril le génie de quelques-uns.

Grain* : voir convergence

Illusion : « L'illusion chorégraphique représente une des tâches majeures du chorégraphe. Son travail consiste à inventer des phrases de mouvement que le spectateur verra comme une illusion » (chap. XXIII). Dans son cours de composition, Nikolais donnait comme sujets d'étude des qualités d'abstraction : dur, lourd, rapide, léger, épais, mince, pointu, etc. L'élève devait recourir à l'illusion pour obtenir la qualité désirée, qui exige une riche invention chorégraphique et une interprétation spécifique. Quant au danseur, il doit « apprendre à se servir de ses capacités à créer l'illusion s'il veut mettre en valeur les colorations de la chorégraphie ». La qualité métaphorique d'un danseur est cette aptitude à créer une illusion, à devenir ce qu'il n'est pas en réalité.

Immédiateté : qualité spécifique du danseur en stase, qui communique et qualifie sa présence en lui ajoutant par l'imagination une force supplémentaire, créant ainsi un état de réalité inventé par le mental. Puis, une fois le danseur en mouvement, l'action est directe, reflétant une volonté immédiate (*immediacy of will*) et un accord entre esprit, corps et environnement : « Le danseur doit se situer réellement et totalement dans ce qui émane d'un événement à l'instant où il se produit » (chap. XI).

Instrument : Nikolais, ayant défini la danse comme art du mouvement (*art of motion*), précise : « dans le concept de décentrement, le corps est l'instrument et le *motion* est le médium » (chap. IX). Mais dans cet instrument est contenu l'ego, qui fait souvent office d'intrus dans l'action : le décentrement englobe tous les moyens que Nikolais a mis au point pour éliminer, ou du moins minimiser, la dominance de l'ego. Dans le processus métaphorique, le danseur, « au lieu de se montrer en tant que créature humaine dans l'espace, doit créer les moyens d'atténuer sa qualité d'homme. Alors son corps devient un instrument, un révélateur direct de l'idée qu'il se fait de l'espace » (chap. XV).

Intelligence (du mouvement) : notion que Nikolais pose comme corollaire de sa définition de la danse : « La Danse est l'art du mouvement et non celui de l'émotion. Elle véhicule en elle-même sa propre intelligence » (chap. IX). Nikolais prolonge donc John Martin qui, en 1933 dans *La Danse moderne*, définissait le « mouvement comme matière et expérience fondamentale », et lui accordait une liberté nouvelle, celle de l'abstraction. Il parle aussi d'intelligence du corps quand celui-ci répond aux sollicitations de la convergence, permettant de passer rapidement d'une articulation à une autre.

Kinestésique : se dit d'une expérience sensorielle résultant des sensations transmises au cerveau par les terminaisons nerveuses proprioceptives logées dans les muscles, les tendons et les articulations et que stimulent les mouvements du corps (flexion, extension, torsion, configuration...) et ses tensions.

Lyrique : terme transmis à Nikolais par Hanya Holm (dont le style a été nommé *Holm lyricism* : lyrisme) et caractérisant un mouvement continu, fluide et chantant.

Métakinesis* : mécanisme essentiel de la communication artistique permettant au spectateur du mouvement dansé de sentir la valeur d'événements extérieurs en les comparant à ses propres sensations. Il y arrive en entrant par procuration dans l'action dansée par l'intermédiaire du *performer*. Dans *La Danse Moderne* (1933), John Martin (chapitre I, 7) précise cette notion qui, d'après lui, a existé dès les temps primitifs, et l'assimile, au niveau de l'usage artistique conscient, à une découverte de la danse moderne, en particulier allemande. Nikolais, qui fut l'élève de Martin, reprend cette idée et en fait un des outils essentiels du danseur. L'adjectif correspondant est « métacinétique ». En anglais, on emploie couramment le mot *empathy* pour décrire ce mécanisme.

Métaphorique : nom donné par Nikolais à la figure créée par le danseur quand, grâce à son imagination et par un travail de décentrement, il peut changer d'identité et devenir chose, créature ou abstraction : « L'être humain est un instrument tellement multidimensionnel qu'il peut prendre métaphoriquement n'importe quelle forme (...). A la place de l'être humain situé dans un espace donné, le danseur métaphorique peut être la nature même de cet espace » (chap. XV).

Modèle (*pattern*) : en pédagogie de la danse, enchaînement ou exercice préparé à l'avance par l'enseignant, et souvent réutilisé. Dans son enseignement, Nikolais, inspiré par Holm, cherche une forme évolutive et ne se sert jamais de modèles, sauf pour la barre à terre : « Tout recours à des modèles produit invariablement des clichés » (chap.III). Chaque cours repose sur un concept particulier et doit donc être illustré par des phrases nouvelles créées spécialement par l'enseignant.

Momentum* : force cinétique, vitesse acquise par un corps physique (ou, pour le danseur, par son corps ou une partie de son corps) en déplacement, résultant de la continuation de son mouvement. Nikolais l'inclut dans les forces naturelles du mouvement, avec la gravité, la force centrifuge et la force centripète.

Motion* : l'un des quatre éléments fondamentaux de la danse chez Nikolais avec espace, temps et forme. Abandonnant le concept de flux d'énergie développé par Laban, Nikolais crée ce terme intraduisible qui, pour lui, est la matière même de la danse : « Dance is the art of motion » soulignait-il, ajoutant, en jouant sur les mots : « Motion, not emotion ». L'accent doit en effet être mis sur le mouvement lui-même et non sur son résultat ou son message : « Dans le mouvement, ce qui prime, c'est l'objectif du mouvement ; dans le *motion*, c'est la conscience sensible de l'action » (chap. XXI). Danser, c'est sentir la nature de l'acte cinétique, et le *motion* est ce qui émane du mouvement, caractérisant le trajet qualitatif du danseur métaphorique. Des trois phases caractérisant le corps en *motion*: passivité ou stase, intention et résultat, c'est dans l'intention que le *motion* se définit spécifiquement en tant que danse. Il est essentiel que le danseur connaisse la saveur de nombreuses qualités de *motion*, que ce soit celles qui sont liées aux forces naturelles (gravité, *momentum*, forces centrifuge et centripète), à la musicalité (accent, suspension, rebond, vibration...) ou à celles plus subtiles qui reflètent sa personnalité ou une combinaison unique de paramètres débouchant sur l'abstraction et la *poetry of motion* (poésie du mouvement). De ce voyage vécu quasi métaphysiquement résulte également le principe d'intelligence du mouvement.

Motivation : stimulation que se donne le danseur pour s'engager dans l'action et entrer en relation avec l'espace. Chez Nikolais, elle est déjà présente dans le *statu quo* de la stase, quand le danseur debout est « conscient d'être là et nulle part ailleurs » (chap. XXI). Puis l'intention se tourne vers l'extérieur, transmise en particulier par le psychisme et les yeux (*focus*) : le danseur définit son action, et un changement a lieu. Si cette transformation est faite avec un sens de la consonance, le résultat sera juste, lisible et limpide. Aucune émotion n'est présente dans ce processus, puisque l'on travaille dans l'abstraction. « Un excès de passion va presque à coup sûr déséquilibrer la qualité de l'immédiateté » : l'énergie engagée (physique et psychique) doit être correctement dosée pour éviter les pièges du spectaculaire et permettre au danseur de ressentir la sensation que lui renvoie son propre mouvement.

Noumène : terme calqué par Kant sur le grec *nooumenon* pour distinguer ce que l'esprit (*nous*) conçoit au-delà du phénomène, mais ne peut percevoir. Conçu positivement, c'est la chose en soi, la réalité absolue, dont nous n'avons pas de connaissance empirique ou sensible, mais qui pourrait être connue par intuition intellectuelle. D'après Kant, l'homme n'a pas d'intuition de cet ordre : par suite, pour lui, le noumène ne se définit que par rapport au phénomène. Conçu négativement, le noumène est l'inconnaissable. En 1953, Nikolais a intitulé l'une de ses pièces les plus célèbres *Noumenon*, mettant en scène le « commencement amorphe et sans forme d'une entité » (M. Louis). Voir aussi pp.276-286 de la thèse sous C. II « Une œuvre emblématique : *Noumenon* (1953) ».

Performer, performance : le *performer* est un artiste en action devant son public, et l'acte performatif est sa *performance*, où est présente la notion d'exécution, de savoir-faire et de dépassement de soi. La traduction habituelle en français par « interprète » ne convient presque jamais, puisque l'acte en train de se faire est évacué au profit d'une notion de communication (inter-prêter = expliquer le sens, traduire) absente en anglais. *Performer* a donc été conservé, *performance* ayant été traduit pour plus de commodité par spectacle ou représentation.

Projection : se dit de l'énergie que le danseur lance dans l'espace, que ce soit par des parties du corps ou par le regard (*focus*). Dans le travail spatial, le danseur peut, chez Nikolais, créer des points, des lignes, des plans, des volumes, et, pour les communiquer de façon métacinétique, il va y projeter son psychisme jusqu'à devenir lui-même cet espace. Ce travail métaphorique demande de sa part une transcendance, et cette projection dans l'action et la chose créée se retrouve dans chaque facette de son apprentissage, que ce soient la convergence (*grain*), les diverses qualités de *motion* et de temps, les formes sculpturales... et surtout le travail d'abstraction lorsque, par un travail d'illusion unique, le danseur devient minceur, lourdeur, lenteur... ou essence d'une émotion, d'un lieu ou d'un événement.

Qualité : au sens général, caractère, attribut, propriété, manière d'être, plus ou moins caractéristique. En danse, qualité définit un « ensemble de facteurs qui s'équilibrent mutuellement et permettent d'arriver à une définition unique et satisfaisante » (chap. XX), une texture particulière, reflétant une gestion spécifique des tensions du corps. Le concept un peu fourre-tout de qualité de mouvement ne doit pas cacher la richesse de la *motional quality* de Nikolais. Voir *motion*.

Res : « chose » en latin. Mot dont se sert parfois Nikolais pour parler de la gestalt. Il utilise aussi la traduction anglaise *thing* ou encore le pronom *it* (ça). « Ce qu'il faut assumer en premier lieu, c'est la nature de la chose, *res* ou gestalt que cet instrument va assumer » (chap. XV).

Saveur (*flavour*) : ce qui émane d'une qualité de *motion*. Analogue au timbre en musique ou à la nuance en peinture, cette approche gustative du mouvement est une image qu'utilisait souvent Nikolais en pédagogie. L'élève, dans son apprentissage, découvre une à une les facettes de son art ; de même, le danseur convoque les très nombreuses qualités qui font une danse, et le chorégraphe est à la recherche de qualités inédites : il faut préalablement les avoir toutes « goûtées » pour faire du corps un savant qui, enrichi de ces différentes découvertes, s'apparente à un gourmet (Nikolais en était un), dont le sens du goût développé ne se trompe pas.

Sensible* (*sensitive ou sentient*) : se dit ordinairement d'un être capable de sensation et de perception, mais chez Nikolais la sensibilité décrit un état de réceptivité que le danseur développe en se familiarisant avec les différents paramètres de son art : directions, poids, durée, accents, formes sculpturales... *Sensitive* implique une sensibilité globale, tandis que *sentient* se dit d'une personne douée de sensation tactile. Le contrôle de la sensibilité directionnelle fait l'objet d'un travail approfondi : Nikolais parle de « vigilance tactile » (chap. VII), rappelant comment le travail de convergence (*grain*) focalise une direction sur certaines surfaces du corps et développe un sens organique spécifique.

Shape* : voir forme.

Stase* (*stasis*) : état de présence totale et multifocale d'immobilité sensible et consonante dont se sert le danseur avant de se mettre en mouvement. La stase est un « état où, grâce à sa perception, on est physiquement conscient des phénomènes changeants du temps et de l'espace » (chap. XXI). Comme il ne s'agit pas d'un état normal, le danseur doit lui trouver par l'imagination une motivation abstraite, non émotionnelle. Caractérisée par l'immédiateté, la stase demande une tonicité particulière et une résonance dans l'environnement (aura). Nikolais nomme également stase ou passivité la première phase du *motion*. Il l'oppose à la dynamique et souligne que l'entraînement technique doit lui donner une place essentielle.

Temps* (*time*) : l'un des quatre éléments fondamentaux de la danse chez Nikolais, avec l'espace, la forme et le *motion*. « Le temps, pour l'artiste, c'est fondamentalement un sens du changement et une manière de le percevoir » (chap. XI). Agacé par divers dictionnaires qui définissent la danse uniquement comme mouvement rythmique, Nikolais place au centre du concept de temps la notion de durée et non celle de rythme ou de pulsation, soulignant l'influence que la musique a longtemps exercé sur la danse. Le danseur doit développer un « sens du temps », lié à la sensation unique du flux temporel « incessant, ininterrompu, lyrique, monotone » le parcourant lorsqu'il se trouve en stase. Il lui faut créer une immédiateté d'où peut surgir un temps relatif lorsqu'il accélère ou ralentit ce flux. « De tous les facteurs, le temps est celui qui relève le plus de l'illusion et de l'abstraction (...). Le danseur peut le manipuler librement. Sur scène, il peut altérer la qualité du maintenant. Il peut créer ou recréer n'importe quel temps imaginable pour éclairer sa danse dans le présent où elle se déroule ». En cours de composition, le lent et le rapide sont des thèmes

d'abstraction difficiles à traiter, mais passionnants, et dans les créations de Nikolais, les danseurs ne disposent pas toujours dans la bande-son des repères habituels. Pour rester précis, ils doivent développer ce « sens du temps » si particulier.

Totalité : engagement absolu du danseur dans l'action, où sont impliquées le corps et l'esprit (*psyche*). Pour parvenir à cet état, Nikolais, dans son enseignement, familiarisait très vite l'élève avec les notions essentielles d'abstraction, de stase, d'immédiateté, de convergence et de transcendance. Sur scène, il mit au point un remarquable théâtre total multimédia, où fusionnaient sons, couleurs, lumières et *motion*. Il appartient à ces maîtres qui ont tenté, des opéras de la Renaissance à Wagner (*Gesamtkunstwerk*) et à Kandinsky, de parvenir à une synthèse des arts.

Transcendance : pour parvenir à l'abstraction, le danseur doit renoncer à son ego et devenir à la fois instrument physique et chose en train de se créer. L'outil essentiel pour y parvenir est le décentrement, le danseur se transformant en « figure métaphorique ». Nikolais, pour amener sa première compagnie à se transcender au début des années 50, utilisa toutes sortes d'accessoires et tissus prolongeant le corps ou l'enveloppant complètement, comme dans *Noumenon* (1953), *Kaleidoscope* (1956) et *Imago* (1963).

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire

I. Généralités	399
A- Dictionnaires - Encyclopédies	399
B - Ouvrages généraux scientifiques et historiques	399
C – Ecrits sur l’art	400
D - Ouvrages et essais généraux sur la danse, le mouvement et les arts du spectacle.....	402
E - Ouvrages de philosophie, psychologie, sociologie, anthropologie.....	406
II. Corpus	408
A - Textes d’Alwin Nikolaïš : articles, entretiens, essais, inédits	408
B – Archives (manuscrits, enregistrements inédits)	410
C - CD-Roms	411
D - Archives photographiques	411
E – Filmographie (spectacles d’Alwin Nikolaïš)	411
1. Films	411
2. Captations	412
III. Etudes sur Alwin Nikolaïš	412
A - Ouvrages imprimés	412
B - Articles de presse	413
C - Ouvrages et documents spécifiques sur la lignée d’Alwin Nikolaïš	416
IV. Etudes sur d’autres danseurs	417
A – Textes imprimés	417
1. Susan Buirge	417
2. Hanya Holm	417
3. Rudolf Laban.....	418
4. Oskar Schlemmer	418
5. Mary Wigman	418
B - Films	418
1. Hanya Holm	418
2. Joan Woodbury & Shirley Ririe.....	418
3. Murray Louis.....	419
4. Carolyn Carlson	419
5. Philippe Decouflé.....	419
6. Divers	419

I. Généralités

A- Dictionnaires - Encyclopédies

- CANDE Roland de, dir., *La Musique - Histoire, dictionnaire, discographie*, Seuil, 1969
- CASALIS Didier, dir., *Grand dictionnaire de la Psychologie*, Larousse, 1991
- COHEN Selma-Jeanne, dir., *Encyclopedia of Dance* (6 volumes) Oxford University Press, New York and Oxford, 1998 (entrée « Nikolais » rédigée par Kitty Cunningham)
- CORSINI Raymond J., dir., *Encyclopedia of psychology*, John Wiley & Sons, New York. 1984 (entrée « Gestalt psychology » rédigée par Rudolf Arnheim)
- HUISMAN Denis, dir., *Dictionnaire des Philosophes*, P.U.F., 1984 (rééd. 1993)
- LE MOAL Philippe, dir., *Dictionnaire de la danse*, Bordas-Larousse, 1999 (entrées rédigées par M. Lawton : Alwin Nikolais, Murray Louis, Hanya Holm, C. Gitelman, G. Bailin, B. Blossom, P. Lamhut, J. Woodbury, T. Beal, F. Garcia, L. Kloepper, Henry Street Playhouse, *Masks, Props and mobiles - Kaleidoscope - Totem - Imago - Vaudeville of the Elements - Somniloquy - Tent - Scenario - Gallery - Mechanical Organ - Blank on blank - Junk dances - Chimera - Hoopla - Déjà Vu - Four Brubeck Pieces - Trend - Kiss me Kate - My Fair Lady - Homage to Mahler - Jocose - Shape - choroscript* et entrées rédigées par A. Foix : *motion, énergie, espace, abstraction, décentralisation*)
- MARZANO Michela, dir., *Dictionnaire du corps*, P.U.F., 2007
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1996), Armand Colin, 2002
- ROY Alain, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Actes Sud-Papiers, 1992 (rév.2001)
- VIGNAL Marc, dir., *Dictionnaire de la musique*, Bordas-Larousse, 1999

B - Ouvrages généraux scientifiques et historiques

- AMELINE Jean-Paul, dir., catalogue de l'exposition *Face à l'histoire 1933-1996 - L'artiste moderne devant l'événement historique*, Centre Pompidou, 1996
- BALIBAR Françoise, *Einstein, la joie de la pensée*, Gallimard (Sciences), 1993
- BUTTERFIELD Roger, *The American past*, Fireside book - Simon and Schuster, New York, 1976
- COHEN Samy, *La Bombe atomique, la stratégie de l'épouvante*, Gallimard (Histoire), 1995
- CUNY Hilaire, *Albert Einstein*, Seghers, 1961
- DAMOUR Thibault et CARRIERE Jean-Claude, *Entretiens sur la multitude du monde*, Odile Jacob, 2002
- EINSTEIN Albert, *La Relativité*, Gauthier-Villars, 1956 (rééd. Payot & Rivages, trad. M. Solovine, 2001)
- ELIADE Mircea, *La Nostalgie des origines - Méthodologie et histoire des religions* (1969), trad. H. Pernet et M. Eliade, Gallimard, 1971 (titre original : *The Quest*)
- GREENE Brian, *L'Univers élégant*, 1999 (trad. C. Laroche, Robert Laffont, 2000)
- HARRINGTON John P, *The Life of the Neighborhood Playhouse on Grand Street*, Syracuse University Press, Syracuse, 2007
- HARRISON Helen A. et AYERS DENNE Constance, *Hamptons Bohemia*, Chronicle Books, San Francisco, 2002
- HAWKING Stephen, *Une brève histoire du temps : du big bang aux trous noirs*, 1988 (trad. I. Naddeo-Souriau, Flammarion, 1989)
- HERSEY John, *Hiroshima*, 1946, trad. G. Belmont et P. Haas, Robert Laffont, 1946, rééd. 2005 (avec addition d'un chapitre, « Les conséquences » 1985) rééd. 2011, Taillandier, sous le titre *Hiroshima, lundi 6 août 1945, 8h15*
- HOBSBAWM Eric, *L'Age des extrêmes : histoire du court XXe siècle 1914-1991*, 1994 (trad. Complexe, Bruxelles 2003)
- LEMIRE Laurent, *Alan Turing, l'Homme qui a croqué la pomme*, Hachette, 2004
- LIGHTMAN Alan, *Einstein's dreams*, Random House, New York, 1993
- MAREY Etienne-Jules, *Le Mouvement* (1894), Jacqueline Chambon, 1994
- MOSES Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, 1992
- PALMIER Jean-Michel, *Weimar en exil, Vol.2. Exil en Amérique*, Payot, 1988
- RUTKOFF Peter M. et SCOTT William B., *New school - A history of the New School for Social Research*, The Free Press/Macmillan, New York, 1986

- SNYDER Robert, *Buckminster Fuller : scénario pour une autobiographie* (1980), trad. D. Semin, Les Images modernes, 2004
- STANGER Ted, *Sacrés Américains ! Nous, les Yankees, on est comme ça*, Michalon, 2004
- THUAN TRINH Xuan, *Le Destin de l'univers – Le Big bang, et après*, Gallimard, 1992
- TOEPFER Karl, *Empire of ecstasy – Nudity and movement in German body culture 1910-1935*, University of California Press, Berkeley, 1997

C – Ecrits sur l'art

- ARDENNE Paul, *Art - L'Age contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Regard, 1997
- ARDENNE Paul, *L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Regard, 2001
- ARNHEIM Rudolf, *Art and visual perception : a psychology of the creative eye*, University of California Press, Los Angeles, 1954
- ARNHEIM Rudolf, *Visual thinking*, 1969 (*La Pensée Visuelle*, trad. C. Noël et M. Le Cannu, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, Flammarion, 1976)
- ATKINS Robert C., *Petit Lexique de l'art contemporain – Expressionnisme abstrait, Pre-Funk, Abstraction lyrique, Color-Field, Néo-Dada, Nouveau-Réalisme, Hard-Edge, etc...*, 1990, trad. J. Bouniort, Abbeville Press, New York, Londres et Paris, 1993
- BELGRAD Daniel, *The Culture of Spontaneity: improvisation and the arts in postwar America*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1998
- BENJAMIN Walter, 1938-39. *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, 1938-39, trad. J. Lacoste, dans *Poésie et révolution*, Lettres Nouvelles / Denoël, 1971, rééd. Payot, 1979
- BENJAMIN Walter, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1936, dans *Ecrits français*, Gallimard, 1991
- BLAIRON Loïc, BARON marc, ROCHARD Jean, "Que peut dire la musique?", *Les Allumés du jazz* n°25, 4^e trimestre 2009
- BONNEFOI Geneviève, *Les Années fertiles - 1940-1960*, Mouvements, Ginals, 1988
- BORCHARDT-HUME Achim, dir., *Albers and Moholy-Nagy : from the Bauhaus to the New World*, catalogue de l'exposition, Yale University Press, New Haven, 2006
- BOSIO Jean-Gérard et BOURREL Jean-René, dir., *Primitifs ?*, Sépia, Abbaye de Daoulas, 2007
- BOSSEUR Jean-Yves, *Le Sonore et le visuel*, Dis voir, 1992
- BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve, 1998
- CHION Michel, *La Musique électroacoustique*, P.U.F., 1982
- COHEN-SOLAL Annie, « Un jour, ils auront des peintres » - *L'avènement des peintres américains, Paris 1867 – New York 1948*, Gallimard, 2000
- Connaissance des arts*, , à l'occasion de l'exposition au musée d'Orsay « Aux origines de l'abstraction, 1800-1914 », n° hors-série, n°209, Société Française de Promotion Artistique, 2003
- Création (La) du monde – Fernand Léger et l'art africain des collections Barbier-Mueller*, musée d'art et d'histoire, Genève 2000-01 (Fascicule de l'exposition, sn)
- DOMINO Christophe, « Fluxus », *Beaux-Arts magazine*, mai 1995
- DROSTE Magdalena (avec la Bauhaus Archiv), *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Cologne, 1990
- ECO Umberto, *L'Oeuvre ouverte* (1962), trad. C. Roux de Bézieux, Seuil, 1965
- EHRENZWEIG Anton, *L'Ordre caché de l'art*, 1967 (trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Gallimard, 1974)
- ELGER Dietmar et GROSENICK Uta, *Art abstrait*, 2008 (trad. B. Kremer, Taschen, Cologne 2008)
- FAUCHEREAU Serge, *Avant-gardes du 20^e siècle – Arts et littérature 1905-1930*, Flammarion, 2010
- FAURE Elie, *L'Esprit des formes (vol. II)*, 1927 (rééd. Librairie Générale Française, 1976)
- FERRIER Jean-Louis, dir., *L'Aventure de l'art au XXe siècle*, Chêne-Hachette, 1990
- FLOCON Albert, *Scénographies au Bauhaus – Dessau 1927-1930 – Hommage à Oskar Schlemmer en plusieurs tableaux*, Séguier-Archimbaud, 1987
- GOETHE Johann Wolfgang von, « Simple imitation de la nature, manière, style », 1789, dans *Ecrits sur l'art*, trad. J.-M. Schaeffer, Klincksieck 1983, rééd. Flammarion 1986)
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art – Une approche de la théorie des symboles*, 1968, trad. J. Morizot, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990
- GREENBERG Clement, *Art et culture*, 1961 (trad. A. Hindry, Macula « Essais critiques » 1988)
- GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne - Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1983
- HARRIS Mary Emma, *The Arts at Black Mountain College*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1987

- HULTEN Pontus, dir., *Paris-New York 1908-1968*, Centre Georges Pompidou, 1977 (Rééd. Gallimard, 1991)
- JAMAIN Claude, *La Douceur de vivre – D'une esthétique de la grâce au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2010
- JAQUES-DALCROZE Emile, *La Musique et nous. Notes sur notre double vie*, 1945 (Rééd. Slatkine, Genève, 1981)
- JAQUES-DALCROZE Emile, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, 1919 (Rééd. Foetisch, Genève, 1965)
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1912 (trad. P. Vollboudt, Denoël, 1969)
- KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan* (1926), trad. S. et J. Leppien (1970), rév. P. Sers, Gallimard, 1991
- KANDINSKY Wassily, *Regards sur le passé et autres textes - 1912-1922* (trad. J-P. Bouillon, Hermann, 1974)
- KELKEL Manfred, *Alexandre Scriabine*, Fayard, 1999
- KLEE Paul, *Ecrits sur l'art* (1. *La Pensée créatrice*. 2. *Histoire naturelle infinie*), trad. S. Girard, Dessain et Tolra, 1973 (1) et 1977 (2) Pas de date des textes originaux !
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, 1925 (trad. P-H. Gonthier, Gonthier, 1964)
- KRAUSS Rosalind, *L'Inconscient optique*, 1993 (trad. M. Veubret, Editions Au Même Titre, 2002)
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, 1983 (trad. J-P. Crique, Macula, 1993)
- MIDAL Midal, *Jackson Pollock ou l'invention de l'Amérique*, Grand Est, Paris, 2008
- MONDRIAN Piet, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, 1950 (trad. M. Seuphor, Ed. du Centre Pompidou, 2010)
- MOSZYNSKA Anna, *Abstract art*, Thames and Hudson, Londres, 1990
- NAMUTH Hans, *L'Atelier de Jackson Pollock*, textes de J. Pollock et H. Namuth, essais de E.A. Carmean, J. Clay, R. Krauss, F. O'Connor, B. Rose. Photos de Hans Namuth, Macula, 1978
- ORTEGA y GASSET José, *La Déshumanisation de l'art* (1925), trad. P. Aubert, E. Giustiniani, Sulliver, Cabris 2008
- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts*, vol.1. *Portrait d'une génération*, vol.2. *Peinture, théâtre, cinéma*, Payot, 1979 et 1980
- PLEYNET Marcelin et RAGON Michel, *L'Art abstrait*, Volume V. (1970-87), Maeght, 1988
- POLCARI Stephen, *Abstract Expressionism and the modern experience*, Cambridge University Press, Cambridge (Grande Bretagne), 1991
- PRAT Jean-Louis, dir., catalogue de l'exposition *La Russie et les avant-gardes*, Fondation Maeght, Saint-Paul, 2003
- RHODES Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, 1994, trad. M. de Pracontal, Thames & Hudson, 1997
- RICHARD Lionel, *Comprendre le Bauhaus*, Infolio, Gollion, 2009
- RICHARD Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus, école du design*, Somogy, 1985
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000
- ROLLAND Romain, *Beethoven, les grandes époques créatrices – De l'Héroïque à l'Appassionata*, Sablier, 1928
- ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, 2003
- ROSE Barbara, *L'Art américain depuis 1900*, 1967, trad. D. Panchout, La Connaissance, Bruxelles, 1969
- ROSENBERG Harold, *La Dé-définition de l'art*, 1972 (trad. C. Bounay, Jacqueline Chambon, Nîmes 1992)
- ROSS Alex, *The Rest is noise – Listening to the twentieth century*, Farrar Straus and Giroux, 2007 (trad. L. Slaars, *The Rest is noise : A l'écoute du XX^e siècle, la modernité en musique*, Actes Sud, Arles, 2010)
- ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe*, Gallimard, 1990
- RUSHING Jackson W., « Ritual and myth: Native American culture and abstract expressionism », catalogue de l'exposition *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1986, pp.273-295
- SANDLER Irving, *Le Triomphe de l'art américain*, (tome 1 : *L'Expressionnisme abstrait* (1970), trad. M. Levy-Bram, 1990, tome 3: *L'Ecole de New-York* (1978) trad. F. Straschitz, 1991, Editions Carré)
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966
- SCHAPIRO Meyer, *L'Art abstrait*. Recueil de trois textes : *Nature abstract art* (1937); *Recent abstract painting* (1957); *On humanity of abstract painting* (1960) (trad. P. Falguières et J-M. Luccioni, Carré, 1996)
- SCHAWINSKY Xanti, « Play, life, illusion », *The Drama Review*, vol.15, n°3, été 1971, pp.45-59
- SCHOFFER Nicolas, *Le Nouvel Esprit artistique*, Denoël, 1970
- SCRIABINE Alexandre, *Notes et réflexions*, trad. M. Scriabine, Klincksieck, 1979

- SEUPHOR Michel, *L'Art abstrait*, Volume I. (1910-18), Volume II (1918-1938) avec Michel RAGON, Volume III (après 1938 en Europe), Volume IV (1945-1970 en Amérique, Afrique, Asie, Océanie), Maeght, 1971-1972-1973
- SOUTIF Daniel, dir., *Le Siècle du jazz – Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*, Musée du Quai Branly – Skira/Flammarion, 2009
- SUQUET Annie, « A propos de quelques figures du dialogue entre danse et musique au XXe siècle », *Les Cahiers du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne* (ccnrb, dir. Catherine Diverrès), n°1, dossier danse et musique, avril 2007, pp.3-5
- VALLIER Dora, *L'Art abstrait*, 1967 (rééd. Livre de Poche, 1980)
- VON DER WEID Jean-Noël, *La Musique du XXe siècle*, Hachette, 2005
- WHITFORD Frank, *Le Bauhaus*, 1984, trad. C. Ter-Sarkissian, Thames & Hudson, 1989
- WOLFE Tom, *From Bauhaus to our house*, MacDonald & Co, Londres, 1981 (*Il court il court le Bauhaus – Essai sur la colonisation de l'architecture*, trad. C. Ancelot, Mazarine, 1982)

D - Ouvrages et essais généraux sur la danse, le mouvement et les arts du spectacle

- ADORNO Theodor W., « Improvisations : histoire naturelle du théâtre », dans *Quasi una fantasia*, 1963 (trad. J-L. Leleu, Gallimard, 1982)
- ADSHEAD-LANSDALE Janet et LAYSON June, dir., *Dance history, an introduction*, Routledge, 1983 (rév.1994)
- AGAMBEN Giorgio, «Le geste et la danse », & *la danse, revue d'esthétique* n°22, Jean-Michel Place, 1992, pp.9-12
- ANDERSON Jack, *The American Dance Festival*, Duke University Press, Durham, 1987
- ANDERSON Jack, *The World of Modern Dance: Art without boundaries*, University of Iowa Press, Iowa City, 1997
- ANDRIEN Baptiste, dir., *De l'une à l'autre - Composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles, 2010
- ANDRIEU Bernard, *Le Corps dispersé – Une histoire du corps au XXe siècle*, L'Harmattan, 1993
- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, élab. M-L. Bablet-Hahn, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 à 1992. Le tome III (sorti en 1992) « 1906-1921 » contient « Appia et la gymnastique rythmique » et « De la rythmique au geste de l'art »
- ARCHER Kenneth, « Nicolas Roerich et la genèse du *Sacre* », dans collectif *Le Sacre du printemps de Nijinsky*, Cicero et Théâtre des Champs-Élysées, 1990, pp.74-95
- ASLAN Odette et BABLET Denis, dir., *Le Masque*, C.N.R.S., 1985
- ASLAN Odette, dir., *Le Corps en jeu*, Collection Arts du spectacle. C.N.R.S., 1994
- BABLET Denis et BABLET Marie-Louise, *Adolphe Appia, 1862-1928 – Acteur-Espace-Lumière*, catalogue de l'exposition, L'Age d'Homme, Lausanne, 1981
- BABLET Misolette, *Aux sources de la danse moderne – Hellerau et la rythmique Jaques-Dalcroze*, tapuscrit inédit, s.d.
- BAIRD Bil, *L'Art des marionnettes*, 1965 (trad. J. Fournier-Pargoire, Hachette, 1967)
- BANES Sally, *Democracy's body - Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham and London, 1993
- BANES Sally, *Terpsichore in sneakers, 1979, Terpsichore en baskets – Post modern dance*, trad. D. Luccioni, Chiron, 2002
- BARIL Jacques, *La Danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*, Vigot, 1977
- BARTENIEFF Irmgard et LEWIS Dori, *Body movement - Coping with the environment*, Gordon and Breach, New York, 1980
- BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997
- BOHME Fritz, *Tanzkunst*, Dünnhaupt, Dessau, 1926
- BOISSIERE Anne et KINTZLER Catherine, dir., *Approche philosophique du geste dansé - De l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006
- COHEN Marshall, « Primitivism, modernism and dance theory », dans *Philosophical essays on dance, with responses from choreographers, critics and dancers*, Gordon Fancher et Gerald Myers, dir., Dance Horizons, Brooklyn, 1981
- COHEN Selma-Jeanne, dir., *The Modern Dance. Seven Statements of belief*, Wesleyan University Press, Middletown, 1965
- COPELAND Roger et COHEN Marshall, dir., *What is dance?*, Oxford University Press, 1983
- COPELAND Roger, *Merce Cunningham - The Modernization of modern dance*, Routledge, 2004

- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, dir., *Histoire du corps*, (volume 3, dirigé par J.-J. Courtine : *Les Mutations du regard - Le XXe siècle*), Seuil, 2006
- CRAIG Edward Gordon, « The Actor and the Uber-marionette », 1908, dans *Gordon Craig on movement and dance*, Dance Books, Londres 1977
- CUNNINGHAM Merce, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Belfond, 1980
- DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime*, Librairie théâtrale, 1963
- DENYS-STRUYF Godelieve, *Les Chaînes musculaires et articulaires*, S.B.O.R.T.M., Charleroi, 1980
- DELMONT Paul et LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Librairie générale française, 1996
- DOBBELS Daniel, « Gagner un geste chaque jour », *Quant à la danse* n°2, Manceuvre éditions/Mas de la danse, juin 2005, (communication au colloque *Sous le double signe de l'effacement et du possible : la danse contemporaine au détour du siècle*, juin 2000), pp.84-85
- DUCREY Guy, « Ecrire la danse au tournant du siècle : Loïe Fuller ou le règne de l'ambivalence », dans *La Danse art du XXe siècle ?* Jean-Yves Pidoux, dir. (actes du colloque de Lausanne), Payot, 1990, pp.97-115
- DUPUY Dominique et ROUSIER Claire, dir., *Danse et politique – Démarche artistique et contexte historique*, Centre National de la Danse et Le Mas de la Danse, Pantin, 2003.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, 1995
- FISHER Betsy, *Creating and re-creating dance – Performing dances related to Ausdrückstanz*, Acta Scenica 12, Helsinki, 2002
- FOIX Alain, *Danse et philosophie*, thèse de doctorat, Olivier Revault d'Allonnes dir., université de Paris Panthéon-Sorbonne, UER de philosophie, 1982-83. Le chapitre II de la deuxième partie (« Philosophies de la danse ») s'intitule « Nikolais et la décentralisation du corps »
- FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Centre National de la Danse, 2004
- FOSTER Susan Leigh, *Reading dancing - Bodies and subjects in American Dance*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1986
- FOURNEL Paul, dir., *Les Marionnettes*, Bordas, 1982
- FRALEIGH Sandra Horton, *Dance and the lived body – A descriptive aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987
- FUCHER Gordon et MYERS Gerald, dir., *Philosophical essays on dance, with responses from choreographers, critics and dancers*, Dance Horizons, Brooklyn, 1981 (basé sur un colloque tenu à l'American dance festival en 1979)
- GIL José, *Les Métamorphoses du corps*, La différence, 1985
- GINOT Isabelle, « Entre terre et talon », dans Susan Buirge, *Dans l'espace des saisons*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1998, pp.107-114
- GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana, dir., *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Centre national de la danse, Pantin, 2005
- GREEN Martin, *Mountain of truth – The counterculture begins*, for Tufts University by University Press of New England, Hannover and London, 1986
- GROPIUS Walter, « Le Théâtre total », 1950, trad. ??? à trouver, *L'Architecture d'aujourd'hui* n°28
- GUBERNATIS Raphaël de, *Cunningham*, Bernard Coutaz, Arles et Paris, 1990
- GUERBER WALSH Nicole, « Erick Hawkins et la corporéité du mouvement », *Marsyas* n°9, mars 1989 (dossier sur l'improvisation)
- H'DOUBLER Margaret N, *Dance, a creative dance experience*, 1940 (rééd. University of Wisconsin Press, Madison, 1985)
- HAGER Berndt, *Ballets suédois*, trad. J. Robnard, Jacques Damase et Denoël, 1989. Rééd. de l'ouvrage *Les Ballets suédois*, Trianon, 1932
- HAWKINS Erick, *The Body is a clear place and other statements on dance*, Princeton Books Company, 1992
- HODSON Millicent, « Puzzles chorégraphiques - reconstitution du *Sacre* de Nijinsky », dans collectif *Le Sacre du printemps de Nijinsky*, Cicero et Théâtre des Champs-Élysées, 1990, pp.44-73
- HOFMANN Alfred et Vladimir, *Le Ballet*, Bordas, 1981
- HOLM Hanya : voir *infra* sous IV. « Autres études sur d'autres danseurs »
- HORST Louis et RUSSELL Carroll, *Modern dance forms, in relation to the other arts*, 1961 (rééd. Dance Horizons, Princeton Book Company, Pennington, 1987)
- HORST Louis, *Pre-classic dance forms, 1937* (réédit. Dance Horizons, Pennington, 1969)
- HORTON Fraleigh Sondra, *Dance and the lived body*. University of Pittsburgh Press, 1987
- HUMPHREY Doris, *The Art of making dances*, Grove Press, New York, 1959 (*Construire la danse*, trad. J. Robinson, Bernard Coutaz, Arles 1990 - rééd. L'Harmattan, 1998)

- JAMAIN Claude, « De la vie des marionnettes », dans *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Véronique Adma et Anna Caïozzo, dir., pp.241-268, Maison des Sciences de l'Homme des Alpes, Grenoble 2010 (basé sur le colloque de mai 2009)
- JAMAIN Claude, *Le Regard trouble – Essai sur la poupée d'Oskar Kokoschka*, L'improviste, 2006
- JAMEUX Dominique, « Le Sacre du printemps, modernité, archaïsme », dans collectif *Le sacre du printemps de Nijinsky*, Cicero et Théâtre des Champs-Élysées, 1990, pp.24-33
- JOWITT Deborah, « Expression and expressionism in American modern dance » dans *Dance history – An introduction*, Routledge, London and New York, 1983
- JOWITT Deborah, *The Dance in mind*, David R. Godine, Boston, 1985
- JOWITT Deborah, *Time and the dancing image*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988
- KIRBY E.T., dir., *Total theatre - A critical anthology*, E.P.Dutton & Company, New York, 1969
- KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1801 (trad. J-C. Schneider, Séquences, Rezé 1991)
- KOENIG John Franklin, *La Danse contemporaine*, Fayard, 1980
- KRIEGSMAN Sali Ann, *Modern dance in America: the Bennington years*. G.K Hall & Co, Boston, 1981
- LARTIGUE Pierre, dir., « Martha Graham », *L'Avant-Scène*, juillet-août 1982
- LAUNAY Isabelle, « Communauté et articulations - A propos du Sacre du printemps de Nijinsky », dans *Etre ensemble*, Claire Rousier, dir., Centre national de la danse, Pantin, 2003, pp.65-87
- LAUNAY Isabelle, « Composer des affects en danse », entretien avec Claudia Gabler, *Repères* n°19, Centre de développement chorégraphique de la Biennale du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, mars 2007, pp.21-24
- LAUNAY Isabelle, « La Danse entre geste et mouvement », dans *La danse art du XXe siècle ?* Jean-Yves Pidoux, dir. (actes du colloque de Lausanne), Payot, 1990, pp.275-287
- LECOQ Jacques, dir., *Le Théâtre du geste*, Bordas, 1987
- LISTA Giovanni, *La Scène moderne*, Actes Sud, Arles, 1997
- LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Stock Edition d'art Somogy, 1994
- LIVIO Antoine, « Les Stages d'été (1934-42 : le Bennington College) », dans Programme de la 4^e Biennale internationale de la danse, Lyon, septembre-octobre 1990
- LLOYD Margaret, *The Borzoi book of modern dance*, Albert Knopf, New York, 1949 (rééd.1969 Dance Horizons, Pennington)
- LORELLE Yves, *Les Corps, les rites et la scène, des origines au XXe siècle*, L'Amandier, 2003
- LOUPPE Laurence, « Improviser: un projet pour les temps présents », dans *Improviser dans la danse*, Le Cratère, Alès, 1998
- LOUPPE Laurence, « Le Corps abstrait », dans *Art Press* hors série n°8 « Les années danse », 1987 nom du n° spécial, mais pas de son introduction !
- LOUPPE Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », dans *Nouvelles de Danse* n°36-37 (dossier sur la composition), automne-hiver 1998
- LOUPPE Laurence, « Voir, danser, créer (la danse au Bauhaus) », *Marsyas*, n°3/4, décembre 1987 (dossier « Khoréia »)
- LOUPPE Laurence, dir., *Danses tracées*, catalogue de l'exposition, Dis Voir, 1991
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997
- MANNING Susan, *Danse noires, blanche Amérique*, trad. C. Delaruelle, catalogue d'exposition, Centre national de la danse, Pantin, 2008
- MANSFIELD-SOARES Janet, *Louis Horst – Musician in a dancer's world*, Duke University Press, Durham and London, 1992
- MANSFIELD-SOARES Janet, *Louis Horst - Musician in a dancer's world*, Duke University Press, Durham, 1992
- MARTIN John, *Introduction to the Dance*, 1939, rééd. Dance Horizons, Brooklyn, 1965
- MARTIN John, *John Martin's book of the dance*, Tudor Publishing Company, New York, 1963
- MARTIN John, *La Danse moderne*, 1933 (trad. J. Robinson et S. Schoonejans, avec une introduction de Murray Louis, Actes Sud, Arles, 1991)
- MASSERA Jean-Charles, « Chorégraphies d'entreprise et mondialisation des attitudes : comment s'en sortir ? », dans *Danse : langage propre et métissage culturel*, Chantal Pontbriand, dir., Parachute, Montréal, 2001
- MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique - 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, L'Entretemps, Montpellier, 2012
- MAZO Joseph H, *Prime movers – The makers of modern dance in America*, William Morrow & Co., New York, 1977 (rééd. 1995)
- Mc DONAGH Don, *The Complete Book of modern dance*, Doubleday, New York, 1976

- Mc DONAGH Don, *The Rise and fall and rise of modern dance*, Outerbridge and Dienstfrey, New York, 1970
- Mc GOWAN Margaret, *L'Art du ballet de cour en France 1581-1643*, C.N.R.S., 1978
- MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle, *La Danse au XXe siècle*, Larousse-Bordas, 1998
- MILLE Agnes de, *Martha - The Life and work of Martha Graham*, Random House, New York, 1991
- MORRIS Gay, *A game for dancers - Performing modernism in the postwar years, 1945-1960*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006
- MORRISON BROWN Jean, MINDLIN Naomi, WOODFORD Charles H., dir., *The Vision of modern dance in the words of its creators*, 1979, rééd. Dance Books, Londres, 1998, pp.70-82
- NASLUND Erik, *Rolf de Maré, fondateur des Ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée*, 2008 (trad. E. Clotuche, Actes Sud, Arles, 2009)
- NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, 1760 (rééd. Lieutier, 1952)
- PARTCH-BERGSOHN Isa, *Dance in Germany and the United States - Crosscurrents and influences*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1994
- PASTORI Jean-Pierre, *A corps perdu - La danse nue au XXe siècle*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1983
- PEZIN Patrick, dir., *Etienne Decroux, mime corporel*, L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003.
- PIDOUX Jean-Yves, dir., *La Danse art du XXe siècle ?* (actes du colloque de Lausanne), Payot, 1990
- PLASSARD Didier, dir., *Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996
- POLLACK Barbara, WOOLFORD Charles Humphrey, *Dance is a moment, a portrait_of José Limon in words and pictures*, Princeton Book Company, Pennington, 1993
- PONTBRIAND Chantal, dir., *Danse : langage propre et métissage culturel*, Parachute, Montréal, 2001 (actes du colloque de 1999 à Montréal)
- PONTBRIAND Chantal, *Fragments critiques*, Centre national des arts plastiques et Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998
- POPPER Frank, *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui* (chapitre IV : La Danse), Klincksieck, 1985
- PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (I.P.M.C.), 1992
- PRESTON-DUNLOP Valerie et LAHUSEN Suzanne, dir., *Schrifttanz, a view of German dance in the Weimer republic*, London, Dance Books, 1990
- PREVOTS Naima, *Dance for export - Cultural diplomacy and the cold war*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998
- Programme de la 4^e biennale internationale de la danse, *Un siècle de danse aux Etats-Unis*, Lyon, 1990
- RAMEAU Pierre, *Le Maître à danser, 1725* (rééd. Broude Brothers Ltd, New York, 1967)
- ROBINSON Jacqueline, *Danse, un chemin d'éducation*, auto-édité, 1993
- ROOSE-EVANS James, *Experimental theatre*, Studio Vista, Londres, 1970
- ROSS Janice, *Moving lessons, Margaret H'Doubler and the beginning of dance in American education*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000
- ROTHSCHILD Bethsabée de, *La Danse artistique aux USA - Tendances modernes*, Elzévir, 1949
- ROUSIER Claire, dir., *Etre ensemble*, Centre national de la danse, Pantin, 2003
- ROUSIER Claire, dir., *Histoires de corps - à propos de la formation du danseur*, Cité de la Musique (centre de ressources musique et danse), 1998
- RUYTER Nancy Lee Chalfa, "Antique longings : Genevieve Stebbins and American Delsartean performance", dans *Corporealities - Dancing knowledge, culture and power*, Susan Leigh Foster, dir., Routledge, London and New York, 1996
- SACHS Kurt, *Histoire de la danse*, 1933, trad. L. Kerr, Gallimard, 1938
- Sacre (Le) du printemps de Nijinsky*, collectif, Cicero et Théâtre des Champs-Élysées, 1990
- SHELTON Suzanne, *Divine dancer - A biography of Ruth St Denis*, Doubleday, Garden City, 1981
- SIEGEL Marcia B, *The Shapes of change*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979
- SIEGEL Marcia B., *At the Vanishing Point - A critic looks at dance*, Saturday Review Press, 1968, rééd.1972
- SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Librairie théâtrale, 1984
- SORELL Walter, *Dance in its time*, Doubleday, New York, 1981
- SORELL Walter, dir., *The Dance has many faces* (3e ed.), A capella books, Pennington, 1992
- SORELL Walter, *Looking back in wonder - Diary of a dance critic*, Columbia University Press, New York, 1986
- SORELL Walter, *The dancer's image - Points and counterpoints*, Columbia University Press, New York & London, 1971
- SORELL Walter, *The Mary Wigman book*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973

- STRERI Arlette, « Des spécificités sensorielles à leurs interactions pour une perception unifiée du monde », dans *De l'une à l'autre - Composer, apprendre et partager en mouvements*, Baptiste Andrien, dir., Contredanse, Bruxelles, 2010, pp.40-51
- SZEEMANN Harald, « Monte Verità », dans *Etre ensemble*, Claire Rousier, dir., Centre national de la danse, Pantin, 2003, pp.11-40
- TURNER Margery J, *New Dance - Approaches to nonliteral choreography*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1969
- VAN TUYL Marian, dir., *Anthology of Impulse - Annual of contemporary dance 1951-1966*, Dance Horizons, Brooklyn, 1969 (transcription d'une conférence d'Arch Lauterer, donnée en 1955 à Los Angeles, pp.65-74, et une rencontre où diverses questions sur la réception du public sont adressées à Hanya Holm, Merce Cunningham et Ruth Currier, pp.103-110)
- VAUGHAN David, *Merce Cunningham : Fifty years*, Aperture, New York, 1997 (trad. D. Luccioni *Merce Cunningham: un demi-siècle de danse*, Plume, 1997)
- WINTER Marian Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, Olivier Perrin Editeur, 1962

E - Ouvrages de philosophie, psychologie, sociologie, anthropologie

- ADORNO Theodor W., *Prismes - Critique de la culture et de la société*, 1951 (trad. G. et R. Rochlitz, Payot, 1986)
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, 1970 (trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Klincksieck, 1974)
- ARENDT Hannah, *The Human Condition*, 1958 (*Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Calmann-Lévy, 1961)
- ARNHEIM Rudolf, "The Gestalt Theory of Experience, *Psychological Review*" n°56, 1949
- ARTAUD Antonin, *Messages révolutionnaires* (1936), Gallimard, 1971
- ASH Mitchell, *Gestalt psychology in German culture 1890-1967*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- BABLET Denis, dir., *L'Oeuvre d'art totale*, 1995, Collection Arts du spectacle., C.N.R.S., 2002
- BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, P.U.F., 1950
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1957
- BACHELET Bernard, *L'Espace*, « Que sais-je ? », P.U.F., 1998
- BARRON Frank, MONTUORI Alfonso et BARRON Anthea, dir., *Creators on creating - Awakening and cultivating the imaginative mind*, 1997. Textes et interviews de A. Halprin, I. Duncan, I. Stravinsky, C.G.Jung, M. Foucault, Rilke, Yeats, Fellini... Tarcher / Putnam, New York, 1997
- BARTHES Roland, *Le Neutre* (Cours 1977-78 au Collège de France), Seuil-Imec, 2002
- BAUDRILLARD Jean, *L'Echange impossible*, Galilée, 1999
- BENEDETTI Paul et DE HART Nancy, dir., *On Mc Luhan : forward through the rearview mirror*, Prentice Hall, Scarborough (Canada), 1996
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1927, P.U.F., rééd.1961
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, P.U.F., 1939
- BERTHOZ Alain et JORLAND Gérard, *L'Empathie*, Odile Jacob, 2004
- BESANT Annie et LEADBEATER Charles W., *Thought forms*, The Theosophical Publishing House Ltd (1901), Dodo Press, 2011
- BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps*, 1935 (trad. L. Lacoste, Payot, 1978)
- BOISSIERE Anne, FABBRÍ Véronique et VOLVEY Anne, dir., *Activité artistique et spatialité*, revue Esthétiques, L'Harmattan, 2010
- BOISSIERE Anne et DUPLAY Mathieu, dir. *Vie, symbole, mouvement, Susanne Langer et la danse*, Presses Universitaires du Septentrion, Grenoble, 2012
- BOURCIER Marie-Hélène, *Queer zones - Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Balland, 2001
- BROME Vincent, *Jung : man and myth*, MacMillan, Londres, 1978
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, 1923-1924-1929 (trad. Vol. I O. Hansen Love et J. Lacoste, vol. II. J. Lacoste, vol. III. C. Fronty, Minuit, 1972)
- CASSIRER Ernst, *Ecrits sur l'art*, trad.C.Berner, F.Capellières, J.Carro, J.Gaubert, Cerf, 1995
- CASSIRER Ernst, *Trois essais sur le symbolique*, trad. J.Carro, J.Gaubert, Cerf, 1996
- DELEDALLE Gérard, *John Dewey*, P.U.F., 1995
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F. 1968

- DESCOLA Philippe, dir., *La Fabrique des images – Visions du monde et formes de la représentation*, Somogy – Editions d'art, Musée du Quai Branly, 2010
- DEWEY John, *L'Art comme expérience* (1934), tome III des Œuvres philosophiques 1982 (trad. J-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica, G. Tiberghien, Farrago, Université de Pau, 2005)
- DIDEROT Denis, *Le Paradoxe du comédien* (1770), Librairie générale française 2001
- DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), rééd. Librairie Générale Française, 1999
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000
- EINSTEIN Albert, *Comment je vois le monde*. Article, discours, lettre, 1922, 1923, 1930 (trad. Colonel Cros, Flammarion, 1939)
- ELIAS Norbert, *Du temps*, 1994 (trad. M. Hulin, Fayard, 1996)
- ELLIS Havelock, *The Dance of life*, The modern library, New York, 1923
- EVANS Richard, *Entretiens avec C.G.Jung* (1964), trad. P. Coussy, Payot, 1970)
- FOSTER Susan Leigh, *Choreographing Empathy*, Routledge, London and New York, 2011
- FREUD Sigmund et LACAN Jacques, *De l'art et de la psychanalyse*, textes réunis et présentés par Claude This, Ecole nationale des beaux-arts, 1999
- FULLER Richard Buckminster, *Synergetics. Explorations in the Geometry of Thinking*, Collier Books, Macmillan Publishing Co, 1982
- GALARD Jean et ZUGAZAGOITIA Julian, dir., *L'Oeuvre d'art totale*, Gallimard, 2003
- GETTINGS Fred, *The Book of Tarot*, Hamlyn, Londres, New York, Sydney, Toronto, 1973
- GODEFROID Jo, *Psychologie. Science humaine et science cognitive*, De Boeck Université, Bruxelles, 2001
- GOETHE Johann W., *La Métamorphose des plantes*, 1790 (trad. H. Bideau, Triades, 1999)
- GUILLAUME Paul, *La Psychologie de la forme*. Flammarion, 1937
- HALL Edward T., *La Danse de la vie - Temps culturel, temps vécu*, 1983, trad. A.L. Hacker, Seuil, 1984)
- HALL Edward T., *La Dimension cachée*, 1966, trad. A. Petita, Seuil, 1971
- HEIDEGGER Martin, « L'Origine de l'oeuvre d'art », 1949, dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (trad. W. Brokmeier, Gallimard, 1962)
- HEMLEBEN Johannes, *Rudolf Steiner*, 1963, trad. H. Bideau, Triades, 2003
- HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., *La Dialectique de la raison*, 1944 trad. E. Kaufholz, Gallimard, 1974
- HYDE Maggie et McGUINNESS Michael, *Introducing Jung*, Icon Books, Cambridge, 1992
- IACUB Marcela, *De la pornographie en Amérique*, Fayard, 2010
- JAUSS Hans Robert, « L'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, 1974 (trad. C. Maillard, Gallimard, 1978)
- JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste*. Gallimard, 1974
- JULLIEN François, *Le Nu impossible*, Seuil, Paris (ancien titre : *De l'essence et du nu*) 2000
- JUNG Carl Gustav et KERENYI Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie* (1939-40), trad. H. E. Del Medico, Payot, 1968
- JUNG Carl Gustav, *Ma vie – Souvenirs, rêves et pensées* (1961), trad. R. Cahen et Y. Le Lay, Gallimard, 1966
- JUNG Carl Gustav, *L'Ame et la vie*, 1945, choix d'oeuvres par Jolande Jacobi, Buchet Chastel, 1963
- JUNG Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, avec la participation de M.-L.von Franz, J.L. Henderson, J. Jacobi, A. Jaffé, Robert Laffont, 1964
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. A.J-L. Delamarre, J-R. Ladmiral, M.B. de Launay, J-M. Vaysse, L. Ferry, H.Wismann, Gallimard, 1985
- KANT Emmanuel, *La Raison pure. Textes choisis (Extraits de la Critique de la raison pure)*, 1787, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, P.U.F., 1954
- KOHLER Wolfgang, *Psychologie de la forme*, 1929, trad. (de l'anglais) S. Bricianer, Gallimard, 1964
- LANGER Suzanne K., *Philosophy in a new key*, Harvard University Press, Cambridge, 1942
- LANGER Suzanne K., *Feeling and form*, Charles Scribner's sons, New York, 1953
- LANGER Suzanne K., *Problems of art*, Charles Scribner's sons, New York, 1957
- LANTIER Jacques, *La Théosophie ou l'invasion de la spiritualité orientale*, Culture, arts, loisirs, 1970
- LERCHER Alain, *Les Mots de la philosophie*, Belin, 1985
- LEROI-GOURHAN André, *L'Homme et la matière*, Albin Michel, 1943
- MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Payot, 1947
- Mc LUHAN Herbert Marshall et WATSON Wilfred, *Du cliché à l'archétype*, 1970, trad. M. McLuhan et W. Watson, Hurtubise, Montréal et Mame, Paris, 1973
- Mc LUHAN Herbert Marshall, *Pour comprendre les médias*, 1964, trad. J. Paré, Mame Seuil, 1968
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, 1945

- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Bayard, 2007
- NORMAN Sally Jane, 2003, « Du « Gesamtkunstwerk » wagnérien aux arts des temps modernes, spectacles multimédias, installations minimalistes », dans *L'œuvre d'art totale* (1995), Denis Bablet, dir., CNRS, 2002 (pp.273-289)
- OTTO Rudolf, *Mystique d'Orient et mystique d'Occident - Distinction et unité* (1926), trad. J. Gouillard, Payot, 1951
- PERLS Fritz S., HEFFERLINE Ralph F. et GOODMAN Paul, *Gestalt Therapy – Excitement and Growth in the Human Personality*, 1951, Pelican Books, Harmondsworth, 1973 (vol.1. *Gestalt thérapie – La théorie – Vers une théorie du Self : nouveauté, excitation et croissance*, vol.2. *Gestalt thérapie – La technique - Technique d'épanouissement personnel*, trad. M. Wiznitzer, Alain Stanké, 2001)
- PIAGET Jean, *Le Structuralisme*, P.U.F., 1968
- PICARD Marcel, *Tarots - Pratiques et interprétations*, Albin Michel 1987 (rééd. Poche, Dervy 2011)
- PIETTRE Bernard, *Philosophie et science du temps*, P.U.F. « Que sais-je ? », 1994
- RANCIERE Jacques, *Aisthesis*, Paris, Galilée, 2011
- RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008
- RIHOUEY-COROZE Simone, *Eurythmie, un nouvel art du mouvement*, Paris, Triades, 1975
- ROSENTHAL Victor et VISETTI Yves-Marie, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 1999/1, pp.147-227
- SCARPETTA Guy, *Eloge du cosmopolitisme*, Grasset, 1981
- SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Grasset, 1985
- SEDILLOT Carole, *Un Chemin vers l'inconscient, psychologie jungienne et images du tarot*, Dervy, 1998
- SOUTIF Daniel, *Le Temps, vite !*, Catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, 2000
- STEARNS G.E. dir., *Pour ou contre Mc Luhan*, G.E. Stearn, 1967 (trad. Traducteur? Seuil, 1969)
- STRAUSS Erwin, « La posture érigée » (1966), trad. A. Lenglet, *Quant à la danse* n°1, octobre 2004, pp.22-41 (originellement chapitre 7 dans *Phenomenological psychology*, New York, Basic Book Inc. - trad. Eng)
- WACKERNAGEL Wolfgang, « Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità », dans *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours* Alain Dierkens et Benoît Beyer, dir., Université de Bruxelles, Bruxelles, 2005 (actes du colloque)
- WARBURG Aby, *Le Rituel du serpent – Récit d'un voyage en pays pueblo*, trad. S. Muller, Macula, 2003 (*Le Rituel du serpent* date de 1923)

II. Corpus

A - Textes d'Alwin Nikolais : articles, entretiens, essais, inédits

- 1938 « Index to puppetry. A classified list of magazine articles published between 1910 and 1938 »
Compilation réalisée par R. Bachrach Herrup, S. Gladstein, A. Mitnick, J. Osgood, F. Thwing, F. Bonan. Classement et évaluation F. Bonan, Hartford (pas d'éditeur)
- 1948 « A new method of dance notation », *Theatre Arts* XXXII n°2, février, pp.63-66
- 1950 « Dances for young people and where/how they were made – a story about the Playhouse Dance Company of the Henry Street Settlement in New York City – its program, its repertory, its growth », *Dance Magazine*, février, pp.17-27, 38 et 40-41
- 1950 « On the teaching of choreography », interview par Martha Coleman, *Dance Observer*, December 1950, pp.148-149
- 1957 « Dance: semantics - New abstract conceptions qualify and vitalize modern art forms », *New York Times*, 18 août
- 1958 « The New Dimension of dance », *Impulse Manual of contemporary dance*, Marian Van Tuyl, dir., Impulse publications, San Francisco, pp.43-46
- Choroscript. A method of movement analysis and notation*. 11 leçons et exercices, s.d., inédit (probablement 1959)
- 1960 *Choreosonic music of the new dance theater of Alwin Nikolais*, Hannover, mars 1960 (disque 33 tours haute-fidélité)
- 1961 « Growth of a theme », *Dance Magazine*, février (article complété par des oeuvres postérieures dans *The Dance has many faces* de Walter Sorell, voir *infra*), pp.30-34
- 1963 (sans titre) « Composer/Choreographer », *Dance Perspectives* n°16, A.J. Pischl et S.J. Cohen, dir., Brooklyn, p.28, puis 33-36

- 1964 « Basic dance and sensory perception », *Dance Observer* 31 n°1, janvier, pp.6-8.
- 1965 « No man from Mars », dans Selma-Jeanne Cohen, dir., *The modern dance. Seven Statements of belief*, Wesleyan University Press, Middletown. pp.63-75 (« L'Art abstrait est un humanisme », trad. L. Louppe, *Bulletin du CNDC* n°10, 1990, pp.1-2)
- 1966 « Growth of a theme », dans Walter Sorell, dir., *The dance has many faces*, Columbia University Press, New York. Rééd. A cappella books, Pennington 1992, pp.124-128
- 1968 « What's good for the arts is good for GM. Some notes on the beauty business », *Cultural Affairs* n°2 (Journal de l'Associated Council of the Arts), pp.26-27
- 1968 « Clothing and environment », catalogue de l'exposition 'Body covering' au Museum of Contemporary Crafts of the American Craftsmen's Council, New York, avril-9 juin, pp.42-43
- 1968 « The Eminent Experimental Choreographer discusses costume, movement and object in the 'total theater' environment », *Craft Horizons* n° 28, mai, pp.18-20
- 1968 « Statement II », dans "Dance on education: Four statements » dans *Annual of Contemporary Dance*, Marian Van Tuyl, dir., Impulse Publications, San Francisco. pp.69-73
- 1968 « Lecture au avant-garde dance », conférence au Henry Street Playhouse, 4 septembre 1968 (bande magnétique, 97 min., enregistrement audio conservé à la New York Public Library, Jerome Robbins Dance collection)
- 1969 « An act of magic : Alwin Nikolais talks to dance and dancers », *Dance & Dancers*, août, pp.24-26
- 1969 « Globolink's friend – an interview with Alwin Nikolais », interview par Francis Rizzo, *Opera News* vol.34 n°8, 20 décembre 1969, p.17
- 1971 *Nik, a documentary*, avec une introduction de Marcia B. Siegel, *Dance Perspectives* 48, New York, hiver (57 p., numéro entièrement consacré à Nikolais)
Des extraits de ce texte figurent dans *The Vision of modern dance, in the words of its creators*, 1979, Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin et Charles H. Woolford, dir., rééd. Dance Books, Londres 1998, pp.112-121
- 1973 Retranscription d'interviewes réalisées à New York le 12 mars par Marie-Christine Gheorghiu, en 3 parties: 1. *To the teacher*. 2. *To the philosopher*. 3. *To the creator*. (n.p.)
- 1973-74. « A conversation with Alwin Nikolais », interview par Roger Copeland, *Dance Scope*, automne-hiver, pp.41-46
- 1976 « Why do I go through the torture of New York ? », *New York Times*, 1er août
- 1977 « The World of Alwin Nikolais », interview par Gordon Emerson, *New Haven Register*, 10 juillet
- 1978 « La danse, reine des arts à Villeneuve-lès-Avignon - Le Chorégraphe est-il un montreur de marionnettes ? », interview par Lise Brunel. dans *Le Matin*, 2 août
- 1979 « Alwin Nikolais – Une cérémonie pour les oiseaux », interview par Lise Brunel
- 1980 « Discovering Alwin Nikolais », *The Dance Makers – Conversations with American choreographers*, interview par Elinor Rogosin. Walker and Company, New York. pp. 73-89
- 1980 « An interview with Nik », interview by Martin A. David, *Dance West Magazine*, mars
- 1980 « Danser, c'est être humain », interview dans Jean-Pierre Pastori, *L'homme et la danse*, Office du Livre, Fribourg et Vilo, Paris, p.158
- 1980 « The Evolution of abstract theater », inédit (« Vers le théâtre abstrait », trad. Y. Simon dans A. et V. Hofmann, *Le Ballet*, Bordas, 1981, pp.166-168)
- 1980 « Interview with Alwin Nikolais » par Walter Terry, New York, 26 août 1980 (bande magnétique, 90 min., enregistrement audio conservé à la New York Public Library, Jerome Robbins Dance collection.)
- 1981 (sans titre) dans KRIEGSMAN Sali Ann, « Alwin Nikolais », *Modern dance in America: the Bennington years*, G.K. Hall & Co, Boston, 1981, pp.252-255
- 1983 interview par J-L. Conklin, *Salome: a literary dance magazine* n°32/33, Effie Mihopoulos, dir., Chicago, pp.50-57
- 1985 « Modern dance today » (discours-programme inaugural) colloque 'Themes and directions on dance administration', University of Illinois, Monticello, 23-28 juin 1985, pp.1-6.
- 1985 « Martini américain ou Kir royal ? », interview par Susan Buirge et Brigitte Paulino-Neto, *Libération*, 1^{er} juillet
- 1985 « Alwin Nikolais », interview par Alain Foix, *Pour la danse* n°115, pp.48-49. Juillet-août
- 1986 « Le Temps du corps, le corps du temps », *Les Saisons de la danse*, 15 mars
- 1986 « USA ; Nikolais Dance Theatre », interview par Alain Foix, *Programme de la 2^e Biennale internationale de la danse*, Lyon, 4 octobre, p.41
- 1989 « Alwin Nikolais : « Le Mouvement est le message » », interview par Raphaël de Gubernatis, *Danser*, juin, pp.32-35
- 1990 « Art does not care what form it takes », interview par Rolf Garske, *Ballett International*, juin-juillet pp.22-29

- 1992 « Hanya Holm », dans *Choreography and dance*, Vol.2, part 2, Harwood Academic Publishers, pp. 53-61
- 1993 *Alwin Nikolais - Electronic dance music*, Composers Recordings Inc., New York, 1993 (CD)
- 1998 « Nikolais et la composition », recueil de textes (trad. M. Lawton), *Nouvelles de Danse* n°36-37, automne-hiver, pp.65-74
- 1999 *The Unique Gesture*, tapuscrit mis en forme en 1993 par Murray Louis, en trois volumes (*Le Geste unique*, trad. M. Lawton du volume II, inédite). Nous nous référons souvent à cette traduction paginée, sans indiquer « volume II » pour ne pas alourdir. Elle figure en annexe à cette thèse. Le tapuscrit français (121 p. avec appareil critique, glossaire et index) avait été déposé en 1999 en deux exemplaires au ministère de la Culture et de la Communication (service des bourses). Le tapuscrit inédit d'origine (une dizaine d'exemplaires), pour moitié a été inclus par M. Louis dans *The Nikolais-Louis Dance Technique : a philosophy and method of modern dance*, paru six ans plus tard sous double signature (Nikolais et lui-même).
- 2005 *The Unique Gesture* dans *The Nikolais-Louis Dance Technique : a philosophy and method of modern dance*, posthume et co-signé avec Murray Louis, Routledge, New York and London. Le texte d'origine de Nikolais alterne dans l'ouvrage avec celui de M. Louis et s'en distingue par une police plus épaisse.

B – Archives (manuscrits, enregistrements inédits)

- Chronology* (1910-1986, 37 p., s.d.), document fourni par la Nikolais-Louis Foundation for dance, New York, retraçant presque entièrement la vie et la carrière de Nikolais, tapuscrit avec des additions manuscrites en marge, probablement de Nikolais
- Commentaire de Murray Louis, accompagnant les cinq films *Dance as an art form* (1973, traduit et retranscrit par l'auteur pour la version française : *L'Art de la Danse*, prod. Gulliver, Paris, 1994
- DOBBELS Daniel et LAWTON Marc, « Le prisme Nikolais », retranscription du commentaire accompagnant deux conférences dansées : 1° Albi, Scène Nationale de l'Atharor, janvier 2003 (captation et montages : Sylvia Ghibaud) et 2° Paris, Théâtre de la Ville, février 2004 (document Centre National de la Danse, 2005) [Il existe des captations pour ces deux manifestations, avec Marc Lawton et Daniel Dobbels et 5 danseurs pour Albi et avec Marc Lawton et Daniel Dobbels, Murray Louis, Carolyn Carlson et une trentaine de danseurs pour Paris]
- DOBBELS Daniel et LAWTON Marc, « Nikolais », conférence sur Nikolais, Centre National de la Danse, 12 février 2011 (support CD)
- Documents de cadrage du C.N.D.C. d'Angers (archives personnelles de l'auteur)
- JOUHET-SOLER Irène (ancienne élève du Henry Street Playhouse et de la compagnie Mimi Garrard à New York de 1966 à 1972) contributions écrites et documents réalisés à la demande de l'auteur les 25 décembre 2000 et 15 janvier 2001
- LAWTON Marc, compte-rendu écrit pour le Centre National de la Danse à l'issue du colloque « Alwin Nikolais : forum 'Sharing the legacy' (Partager l'héritage), 10 au 12 octobre 2003 au Hunter College, New York, document réalisé en 2004
- LAWTON Marc : archives personnelles à l'issue d'entretiens avec différentes personnalités du monde de la danse ayant connu Alwin Nikolais :
- Réponses écrites de divers contributeurs à un questionnaire sur Nikolais pour l'article « Réinventer la danse, tout le temps », commande du magazine *Marsyas* n° 30, sur le thème du maître. Contributions de Claudia Gitelman, Joan Woodbury, Gladys Bailin, Louis Ziegler, juin 1994
 - Notes d'une « Journée Laurence Louppe » : conférence sur Nikolais suivie d'un entretien avec Carolyn Carlson, Maison de la Danse de Lyon, 17 novembre 1993 (stage Danse à l'école)
 - Entretien avec M. Lawton en 1978 : à Angers à l'occasion d'une invitation à dîner de stagiaires du C.N.D.C. chez et avec Alwin Nikolais (25 février, simple captation)
 - Entretien Laurence Louppe, Carolyn Carlson et anciens du C.N.D.C. d'Angers : Marcia Barcellos, Philippe Priasso, Manuèle Robert, Louis Ziegler (pour préparer un article commandé par *Marsyas*)
 - Entretiens (1998) : Murray Louis, Beverly Blossom, Phyllis Lamhut, Claudia Gitelman, Frank Garcia (pour préparer les entrées du *Dictionnaire de la Danse*)
 - Entretiens (2000) : à New York : Beverly Blossom, Claudia Gitelman ; à Santa Cruz : Tandy Beal ; à Paris : Murray Louis
 - Entretiens (2002) avec Carolyn Carlson ; à New York : Murray Louis, Claudia Gitelman, Phyllis Lamhut, Ruth Grauert (régisseuse), Gerald Otte et Lynn Needle, Mimi Garrard et James Seawright (ingénieur), Chris Reisner ; à Chicago : Beverly Blossom
 - Entretiens (2009) : à Paris : Carolyn Carlson ; à Athens (Ohio) : Gladys Bailin

- Entretiens (2000) : Thomas Erdos (impresario) et de Jorma Uotinen (ancien membre du G.R.T.O.P. de C. Carlson)
- Entretiens (2003) avec Luc Petton
- LOUIS Murray, commentaire accompagnant les cinq volumes de la série vidéo *The World of Alwin Nikolais*, traduit et retranscrit par l'auteur pour la version française : *Le Monde d'Alwin Nikolais*, prod. Gulliver, Paris, 1998
- Matériel promotionnel 1950-2000 du Henry Street Playhouse et des compagnies Nikolais Dance Theatre, Nikolais and Murray Louis Dance et Murray Louis and Nikolais Dance
- Programmes des spectacles du Nikolais Dance Theatre et de la Ririe-Woodbury Dance Company (archives personnelles)
- SCHUMACHER, Gretchen, notation de la pièce *Temple* (1974, 10 min), 1979 (original au Dance Notration Bureau à New York, copie à la New York Public Library for the Performing Arts).

C - CD-Roms

- La Musique électroacoustique*, réal. Olivier Koechlin. Collection musiques tangibles n°1. INA-GRM, 2000
- Understanding Mc Luhan*, réal. Paul Benedetti. Southam Interactive. Dist. Educorp Multimedia, San Diego, 1996

D - Archives photographiques

Toutes les photos en annexe proviennent des archives de la *Nikolais-Louis Foundation for Dance*. Un fonds important peut y être consulté : photos N/B et couleur, diapositives, matériel publicitaire, affiches, programmes, articles de presse, documentation pédagogique, lettres, ouvrages divers... Ce fonds a été déposé en double à partir de 2002 à l'université d'Ohio à Athens (University Libraries, Robert E. and Jean R. Mahn Center for archives and special collections, fonds *Nikolais-Louis Papers*).

E – Filmographie (spectacles d'Alwin Nikolais)

1. Films

- 1959 montage pour le Steve Allen Show, prod. NBC-TV (extraits d'*Allegory : Finials, Web, Kites, Pavanne, Ritual, Aqueouscape, Masks, Props and Mobiles : Noumenon, Acqueouscape, Kaleidoscope : Paddles*)
- 1959 *Invention in dance*, interview d'Alwin Nikolais par Martha Myers (série *A time to dance*), avec un extrait de « Discs » (*Kaleidoscope*), le quatuor *Web* et le solo de M. Louis « Fixation » (*Allegory*), N/B, 30 min.
- 1960 *Kaleidoscope*, réal. Pierre Mercure pour la TV canadienne (N/B), avec extraits de (« Discs », « Paddles », « Hoop » et « Capes ») et de *Totem*
- 1962 *Totem – The World of Nikolais*, réal. Edmund Emschwiller
- 1964 *Repertoire Workshop from New York*, réal. Ray Abel pour NCBS – TV (N/B), avec extraits d'*Imago* : « Mantis », « Reliquary », « Carillon », « Clown dance » (= « Boulevard »), duet, « Celebrants », durée totale : 29 min.
- 1967 *Fusion*, film co-réalisé avec E. Emschwiller
- 1968 *Limbo*, film réalisé par Ray Abel pour la CBS-TV, 29 min.
- 1969 *Tent*, filmé par la ZDF à Munich (30 min.)
- 1971 *Relay*, film pour la BBC-TV (29 min.)
- 1972 *Chrysalis*, film co-réalisé avec E. Emschwiller
- 1973 *Nik, an experience in sight and sound* par la chaîne ICA-BBC TV pour l'USIA (United States Information Agency)
- 1978 *Nikolais Dance Theatre*, réal. Dirk Sanders, prod. Antenne 2 Maurice Dumay, avec « Bell trio », « Triple duet » (« Grotto »), duet (« Somniloquy »), « Noumenon » (trio), « Temple » (52 min.)
- 1979 *Aviary - A ceremony for bird people*, à l'University of Wisconsin, prod. WHA-TV (documentaire, 60 min.)
- 1980 *Schema*, prod. Antenne 2 (captation, 90 min.)
- 1982 interview télévisée par Billie Mahoney, 1982, série « Dance on » (N/B, 29 min.)

- 1983 *Repères sur la Modern' Dance n° 2: Alwin Nikolais*, documentaire d'Alain Plagne et Francois-Marie Ribadeau, prod. Antenne 2 (26 min.)
- 1984 interview télévisée par Celia Ipiotis, 1984, série « Eye on dance »
- 1987 *Nik and Murray*, réal.et prod. Christian Blackwood (documentaire, 90 min.)
- 1987 interview d'Alwin Nikolais sur sa musique par William Moulton, réal. Alan Terriciano, prod. University of California, Irvine, 1992 (durée: 90 min.)

2. Captations

- *Kaleidoscope* à l'American Dance Festival, Connecticut College : « Discs », « Pole », « Skirts », « Bird », « Straps » (N/B sauf « Pole » en couleurs), 1956 (36 min.)
- *Lythic* (extrait de Prism) couleurs, 1956
- *Cantos* au Henry Street Playhouse, N/B, 1957
- *Runic Canto* (2 solos et un duo) 1957, N/B, 16 min.
- *Allegory* avec « Beverly's Fixation », Lyra », « Finials », Murray's Fixation », « Tendrils » 1959; N/B (21 min.)
- *Totem* captation intégrale en N/B, Henry Street Playhouse, 1960
- *Sanctum* captation intégrale en N/B, 1964 (74 min.)
- *Sanctum suite* répétition, N/B, 1972
- autres captations de qualité très moyenne : *Runic Canto - Allegory - Vaudeville of the elements* (sans *Tower*, N/B, durée : 61 min.) - *Tower* (1965, incomplet, N/B, 17 min.) - *Echo* (1971, répétition, N/B, durée : 35 min. + solo C. Carlson 6 min.) - *Triad* (au Beacon Theater, N/B, 33 min.) - *Arporisms* (au Beacon Theater, N/B, 44 min.) - *Galaxy* (1965, N/B, 80 min.) - *Tribe* (1976, au Beacon Theater, N/B) - *Styx* (1977, N/B) - *Grotto* (1976, répétition, N/B, 36 min.) - *Foreplay* (1975, N/B, 31 min.) - *Crossfade* (répétition 1982, N/B, 26 min.) - *Guignol* (répétition, N/B, 1983)
- Versions muettes couleurs de *Tryptic* (1967, avec C. Carlson) : « Scrolls » (8 min.) - « Putti » (6 min.) - « Motors » 1967, et de *Somniloquy* (répétition, N/B), 1967
- captations en caméra fixe (2 programmes en 1986 au Joyce Theatre de New York, avec les pièces *Graph* et *Contact - Study of the human figure*, 1984, répétition, N/B - *Hollow lady*, 1990 (couleurs, solo, commande de la Jose Limon Company) - *Aurora*, 1992 (couleurs)
- lors de la rétrospective qui a suivi la mort de Nikolais, des oeuvres comme *Kaleidoscope*, *Totem*, *Imago...* ont été remontées et filmées à l'université of New Jersey-Rutgers en 1993, mais pour un archivage interne à la Nikolais-Louis Foundation for Dance de New York. Ces captations, hormis ce qui en a été inclus dans la série *Le Monde d'Alwin Nikolais*, ne sont pour le moment pas diffusées
- en France, des captations de spectacles ont été faites par Charles Picq à la Maison de la Danse de Lyon en 1986 (*Countdown - Noumenon* - extraits de *Liturgies*, d'*Arporisms* et de *Sanctum*) et en 1993 (hommage à Nikolais, avec la Nikolais et Murray Louis Dance, Carolyn Carlson, Dominique Boivin).

III. Etudes sur Alwin Nikolais

A - Ouvrages imprimés

- BYRUM Mary Carolyn, *An Analysis of three non objective choreographic techniques*, University of North Carolina, Greensboro, 1976 (les trois techniques examinées sont celles d'Alwin Nikolais, de Merce Cunningham et de Jeanne Beaman)
- FEINMAN Jana Mermel, *Alwin Nikolais, a new philosophy of dance: the process and the product 1948-1968*, thèse de doctorat, Temple University, New York, 1994
- GITELMAN Claudia et MARTIN Randy, *The Returns of Alwin Nikolais - Bodies, boundaries and the dance canon*, Wesleyan University Press, Middletown, 2007
- GRAY Grant Winston, « The Dance Theater of Alwin Nikolais », thèse de doctorat, University of Utah, 1967
- HOLTON Constance K., *Choreography and stage design as manifest in the creativity of Diaghilev, Graham and Nikolais*, thèse de doctorat, Smith College, 1975
- LAMHUT Phyllis, *Nikolais*, brochure éditée à compte d'auteur, 2006
- LOUIS Murray, *Inside Dance*, St. Martin's Press, New York, 1980 (essai Nikolais)

- LOUIS Murray, *The Nikolais-Louis Dance Technique : a philosophy and method of modern dance*, co-signé avec Alwin Nikolais, Routledge, New York and London, 2005 (comporte un CD-Rom)
- MORRIS Gay, *A game for dancers - Performing modernism in the postwar years, 1945-1960*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006 (chapitre « Objectivity's consonance »)
- NICKOLICH, Barbara E., « Nikolais Dance Theater: a total art work », thèse de doctorat, New York University, octobre 1979
- PEDRONI Francesca, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palerme, 2000 (en italien)
- PEDRONI Francesca, « Costume, spersonalizzazione e *motion* nel teatro astratto di Alwin Nikolais », dans *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia*, catalogue d'exposition, Elisa Vaccarino, dir., Skira, Milan, 2000
- SEIDEN Lisa Beth, *Multiplicity in Alwin Nikolais' dance theater*, thèse de doctorat, Université du Wisconsin Madison, 1978
- STRAITS Sue Ann, « The Alwin Nikolais artist-in-residence program at the University of Wisconsin-Madison: an ethnography of dance curriculum-in-use », thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1980
- ZUPP Nancy Thornhill, *An Analysis and comparison of the choreographic process of Alwin Nikolais, Murray Louis and Phyllis Lamhut*, thèse de doctorat, Université de North Carolina, Greensboro, 1978

B - Articles de presse

- ADAMS Kathy, « Going back in multimedia time – Universities across the country bring Alwin Nikolais back to life », *Dance Magazine*, janvier 2010
- ANDERSON Jack, « The This-wordly side of Nikolais », *New York Times*, 24 juillet 1993
- ARVERS Fabienne, « Motion sans censure », dans « Montpellier Danse 99 », *Les Inrockuptibles* n° 201, 2 juin 1999
- BARIL Jacques, « Deux Américains à Paris », *Les Saisons de la Danse* n° 18, novembre 1969
- BARNES Clive, « Dance : 'Galaxy' of Alwin Nikolais seen at Hunter », *The New York Times*, 29 janvier 1969
- BARNES Clive, « Dance: 'Imago', or 'The city curious' », *The New York Times*, 21 février 1967
- BARNES Clive, « Dance: Alwin Nikolais Company opens in Brooklyn », *The New York Times*, 28 novembre 1968
- BARNES Clive, « An open letter to Alwin Nikolais », *The New York Times*, 11 janvier 1970
- BARNES Clive, « Nik, where has all the dancing gone? », *New York Post*, 21 April 1978
- BEISANGER George, « New London : residues and reflections », *Dance Observer*, janvier 1957, pp.5-6
- BOISSEAU Rosita, « Alwin Nikolais, chorégraphe de l'abstraction, fêté à Paris par ses héritiers », *Le Monde*, 26 février 2004
- BOIVIN Dominique, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », *Alternatives théâtrales* 80, « Objet Danse », 4^e trimestre 2003, pp.22-23
- BRUNEL Lise, « Centre National de Danse Contemporaine d'Angers », *Programme du Théâtre de la Ville*, mai 1980
- BRUNEL Lise, « Nikolais à l'Opéra : l'homme et son double », *Le Matin*, 20 décembre 1980
- BRUNEL Lise, « L'Alchimie de 'Nik' », dans *Le Matin*, 19 décembre 1983
- BRUNEL Lise, « Alwin Nikolais - The Art of motion », *Nouvelles de Danse* n° 17, oct 1993
- BUIRGE Susan, « A propos de Nikolais », entretien avec Alain Foix, *Pour la Danse* n°114, juin 1985
- BUIRGE Susan, « Susan Buirge parle de Nikolais », *Bongo-Bongo* (revue du Théâtre Contemporain de la Danse), Paris, avril 1992 (article faisant suite à une conférence donnée le 16 décembre 1991)
- BUIRGE Susan, « Allers retours », *Cahiers du Renard* n° 14, juillet 1993, dossier « L'art d'hériter », pp.73-78
- COUGOULE Odile, « Nikolais & Louis Dance Laboratory », *Danser* (rubrique « Ecoles »), janvier 1995
- CROCE Arlene, « New York newsletter: some thoughts on Alwin Nikolais », *The Dancing Times*, February 1970
- CROCE Arlene, « A Nikolais novelty », *The New Yorker*, 12 mars 1974
- DARRELL R.D., « Choreosonic music of the New Dance Theater of Alwin Nikolais », texte de pochette du disque 33 tours sorti en mars 1960 chez Hannover
- DIENIS Jean-Claude, « Au Théâtre de la Ville : Alwin Nikolais », *Les Saisons de la Danse*, 10 novembre 1974
- DIENIS Jean-Claude, « Alwin Nikolais - Un monde fou, fou, fou... », *Danser*, mars 1987, pp.42-48
- DOBBELS Daniel, « A force de voir - Photographies d'interprètes chorégraphes choisies et commentées », *Cahiers du Renard*, dossier « Interprètes inventeurs », novembre 1992

- DOBBELS Daniel, « Le Chemin intérieur », *Programme du Théâtre de la Ville, Le prisme Nikolais* (collectif), 27 et 28 février 2004
- DUNNING Jennifer, « Alwin Nikolais : the wizard of dance », *Horizon*, vol. 20 n°10, octobre 1979
- EMSHWILLER Edmund, (sans titre), *Dance Perspectives* n°30, 1967, pp.24-27
- FOIX Alain, « Nikolais de l'autre côté du miroir », *Théâtre public* n°58-59, juillet-octobre, 1984, pp.38-41
- FOIX Alain, « Alwin Nikolais : l'âtre et la danse », dans brochure-livret *Sur les traces d'Alwin Nikolais*, ADDA du Tarn et CDC Toulouse/Midi-Pyrénées, Albi, janvier 2003
- FRETARD Dominique, « Mort d'Alwin Nikolais : Nik l'enchanteur », *Le Monde*, 11 mai 1993
- FRETARD Dominique, « Hauts et bas des héritages chorégraphiques de génies disparus », *Le Monde*, 25 juin 1999
- GAY Claude-Henri, « Comment un Américain a fait danser Angers », *Le Monde*, 7 décembre 1979
- GHEORGHIU Marie-Christine, *Interview de deux danseuses du Nikolais Dance Theatre: Susan McDermaid* (10 février) et *Phyllis Lamhut* (12 février), (en anglais, inédit), 1973
- GITELMAN Claudia, « Alwin Nikolais – a dance modernist », inédit, s.d.
- GITELMAN Claudia, « The Puppet Theater of Alwin Nikolais », dans *Ballet Review* 29.1, , printemps 2001, pp. 84-91
- GITELMAN Claudia, « From Bauhaus to Playhouse: tracing the aesthetic of Alwin Nikolais », actes du colloque *Dancing in the millennium*, Washington, 19-23 juillet 2000, pp.203-206.
- GITELMAN Claudia, interview de deux membres du Nikolais Dance Theatre : *Ruth Grauert* (4 mai 1999, ancienne régisseuse) et *Phyllis Lamhut* (21 janvier 2000, ancienne danseuse), en anglais, inédit
- GUBERNATIS Raphaël de, « Nikolais et Schlemmer : ils ont révolutionné la danse », *Le Nouvel Observateur*, juin 1999
- GUBERNATIS Rahaël de, « Le centenaire de la naissance du chorégraphe Alwin Nikolais », *Nouvelobs.com*, 14 février 2011
- GOATER Delphine, « L'Héritage français de Nikolais », *Les Saisons de la Danse*, septembre 1997
- GOURREAU Jean-Marie, « Le don d'émerveiller », *Pour la danse* n° 83, octobre 1982
- GRAUERT Ruth, *Choroscript*, Journal of health-physical education-recreation, mai-juin 1959, pp.65-66
- GRAUERT Ruth, « Alwin Nikolais's Total Theater - Nik and his son et lumière show », *Dance Magazine*, décembre 1979, pp.65-69
- GRAUERT Ruth, « Nikolais and the Bauhaus », Journal of Arts and Ideas, www.bearnstowjournal.org, 2000
- HILLAIRE Norbert et BOZZINI Annie, « Avignon : Nikolais Dance Theatre », *Pour la Danse*, septembre-octobre 1978
- HELLEU Claude, « J'ai vu naître « Schéma », *Le Quotidien de Paris* n° 333, 23 décembre 1980
- HERING Doris, « The Playhouse Dance Company in Masks-Props-Mobiles, December 27, 1955 », *Dance Magazine*, février 1956, pp.54-55
- HERING Doris, « Reflections on the ninth annual American dance festival, Aug.16-19 », *Dance Magazine*, octobre 1956
- HORST Louis, « Henry St. Playhouse dance group », *Dance Observer*, août-septembre 1952
- HORST Louis, « Henry Street Playhouse dance Group », *Dance Observer*, septembre 1953
- HORST Louis, « The Playhouse dance company », *Dance Observer*, avril 1955, pp.55-56
- HORST Louis, « Alwin Nikolais' Playhouse Dance Company », *Dance Observer*, février 1957, pp.25-26
- HORWITZ Dorothy G., « Modern Dance matriarch looks back on lifetime that nurtured new art », *The Hartford Courant*, 15 octobre 1978, pp.1-15 (sur Truda Kaschmann)
- JACKSON George, « Alwin Nikolais' body of art (at the Kennedy Center, the intriguing new Nik) », *The Washington Post*, 21 septembre 1988
- JOUVAL Geneviève, « Réflexions autour du stage d'Alwin Nikolais et du futur Centre Chorégraphique d'Angers : création et pédagogie », *Pour la Danse*, septembre-octobre 1978
- JOUVAL Geneviève, « Une journée de travail au C.N.D.C », *Pour la Danse*, février-mars 1979
- JOWITT Deborah, « Fireworks and candy », *The Village Voice*, 4 janvier 1968
- JOWITT Deborah, « How do you tell if it's human? », *Village Voice*, 14 juillet 1975
- JOWITT Deborah, « Man, the marvelous mechanism », *Village Voice*, 19 octobre 1982
- KERNER Leighton, « Modern dance in America », *Intro bulletin*, septembre 1956
- KISSELGOFF Anna, « Grasping the 'message' of a Nikolais work », *The New York Times*, 13 janvier 1980
- KISSELGOFF Anna, « Dance: premiere of Nikolais 'Talisman' », *The New York Times*, 14 février 1981, p.11
- KISSELGOFF Anna, « In a Nikolais work, there is always depth in the dance », *New York Times*, 24 janvier 1993
- KISSELGOFF Anna, « Nikolais's Imago', forever young », *The New York Times*, 28 juillet 1993
- KRIEGSMAN Alan M., « Nikolais: spells and marvels », *The Washington Post*, 9 novembre 1974
- LAWTON Marc. « Nikolais, Dance is the art of motion », *Télex Danse* n° 58, juin 1993

- LAWTON Marc, « Rencontre avec Murray Louis », interview et traduction, *Télex Danse* n° 64, février 1994
- LAWTON Marc, « Réinventer la danse, tout le temps », *Marsyas* n° 30, juin, n° spécial sur le thème du maître, 1994
- LAWTON Marc, « Alwin Nikolais, le creuset », *Nouvelles de Danse* n° 22, hiver 1995, pp.34- 39
- LAWTON Marc, « Du Bauhaus au Playhouse : Oskar Schlemmer et Alwin Nikolais », *L'Homme et la figure d'art*, actes du colloque Oskar Schlemmer, CND, 2001, pp.131-144
- LAWTON Marc, « Theory of Alwin Nikolais : improvising, exploring, examining and defining » (La théorie chez Alwin Nikolais: improviser, explorer, examiner et définir), actes du colloque international de recherche en danse « Repenser pratique et théorie » (21-24 juin 2007 au C.N.D. à Pantin), S.D.H.S. (Society of Dance History Scholars), 2007, pp.101-104
- LIVIO Antoine, « Alwin Nikolais, Murray Louis », *Programme de la 4^e Biennale internationale de la danse*, Lyon, septembre-octobre 1990, pp.78-80
- LOUIS Murray, « The Contemporary Dance Theatre of Alwin Nikolais », *Dance Observer*, January 1960, pp.5-6
- LOUIS Murray, « Alwin Nikolais's Total Theater - Thoughts : Murray Louis on Alwin Nikolais », *Dance Magazine*, décembre 1979, pp.56-65
- LOUIS Murray, « Collaborating with a perfectionist and a visionary », *The New York Times*, 18 juillet 1993
- LOUIS Murray, « Multimedia's multitasking pioneer », *The New York Times*, 26 octobre 2003, p.8
- MAGGIE Dinah, « Le Maître de l'espace », *Combat*, 7 novembre 1968
- MAGGIE Dinah, « Le Génie d'Alwin Nikolais », *Combat*, 13 novembre 1968
- MAGGIE Dinah, « Une fête perpétuelle », *Combat*, 6 mai 1971
- MAGGIE Dinah, « Nik l'enchanteur », *Combat*, 3 novembre 1972
- MAGGIE Dinah, « La Promesse des lendemains », *Le Quotidien de Paris*, 8 et 9 décembre 1979
- MAGGIE Dinah, « USA ; Nikolais Dance Theatre » (Alwin Nikolais ; interview ; émerveillement), *Programme de la 2^e Biennale internationale de la danse*, Lyon, 4 octobre 1986, pp.40-41
- MANCHESTER Phyllis W., « Playhouse Dance Co in Masks-Props-Mobiles », *Dance News*, février 1956
- MANCHESTER Phyllis W., « Sanctum at Henry Street Settlement Playhouse, New York, Feb.20-March 2 », *Dance News*, avril 1964
- MARTIN Christophe, « Le Système Maître Nik », *Les Saisons de la Danse*, juin 1999
- MARTIN John, « The Dance: new life », *The New York Times*, 19 février 1956
- MARTIN John, « The Dance: bright augury », *The New York Times*, 26 février 1956
- MARTIN John, « Modern dancers perform at fete », *The New York Times*, 19 août 1956
- MARTIN John, « The Dance: experiments in Grand Street », *The New York Times*, 6 janvier 1957
- MAYEN Gérard, « Il faut réhabiliter le professeur Nikolais », *Mouvement.net*, septembre 2010
- MAYEN Gérard, « Remember Nikolais », *Danser* n°306, février 2011
- MAZO Joseph H., « The Nik of time », *Dance Magazine*, juillet 1993, pp.28-31
- MICHEL Marcelle, « Hommes, émotions », *Le Monde*, 18 décembre 1980
- MICHEL Marcelle, « Nikolais au Théâtre de Paris : les marionnettes vivantes », *Le Monde*, juin 1982
- MICHEL Marcelle, « Les Aventures du grand Nikolais », *Libération*, 9 juin 1989
- MILLIAN Sonia, « Angers : Alwin Nikolais présente ses « stagiaires » au public », *Danser*, mai 1979
- NICKOLICH Barbara E., « The Nikolais Dance Theatre's Uses of light », *The Drama_Review*, juin 1973, pp.80-91
- OBRYS Olga, « Ballet total avec Alwin Nikolais », *Combat*, 5 et 6 octobre 1968
- PARKER T.H. « New ballet and music premiered : Kaschmann-Nikolais-Krenek and Eight Column Line at Avery ; repeats tonight » *The Hartford Courant*, 20 mai 1939
- PARKER T.H., « 'Imago' is landmark in dance », *The Hartford Courant*, 25 février 1963
- PREGER Marianne, « Masks, props, mobiles », *The Village Voice*, 4 janvier 1956
- RAFFINOT François, « Alwin Nikolais ou la recréation du mouvement », dans *Programme de l'Opéra de Paris* (création de *Schéma*, 1980)
- REARDON Christopher, « Cherishing the memory of Nikolais, but moving on », *The New York Times*, 17 novembre 1996
- ROSSEL Lucile, « Nikolais omniprésent », *Les Saisons de la Danse*, octobre 1978
- ROSSEL Lucile, « Décentralisation de la danse : Nikolais à Angers », *Les Saisons de la Danse*, avril 1979
- RUDKO Doris, « The Playhouse Dance Company », *Dance Observer*, février 1953, p.28
- SCHONBERG Harold, « Electronic music and the future », *New York Times*, 14 mars 1965
- SCHONBERG Harold C., « Choreography, music, costumes, sets, etc., etc., by Alwin Nikolais », *The New York Times Magazine*, 6 octobre 1970
- SEGAL Lewis, « Alwin Nikolais' latest samples of legerdemain », *Los Angeles Times*, 5 mai 1988
- SIEGEL Marcia B., « The Omniloquence of Alwin Nikolais », dans *Dance Magazine*, avril 1968, pp.48-51 et pp.66-67

- SIEGEL Marcia B., « The Theater of Vision », décembre 1967 (non publié), dans *At the vanishing point – A critic looks at dance*, Saturday Review Press, New York, 1968, rééd. 1972, pp.213-218
- SIEGEL Marcia B., « Deus ex Machina », *New York Magazine*, 13 janvier 1969, dans *At the vanishing point – A critic looks at dance*, Saturday Review Press, New York, 1968, rééd. 1972, pp.218-220
- SIEGEL Marcia B., « Nikolais' Theater of Marvels », *The Wall Street Journal*, 7 mai 1970, dans *At the vanishing point – A critic looks at dance*, Saturday Review Press, New York, 1968, rééd. 1972, pp.220-222
- SIEGEL Marcia B., « Sight gags and burning cities », *The Wall Street Journal*, 7 mai 1970
- SIEGEL Marcia B., « New dance: Nikolais' Scenario », *The Boston Herald Traveler*, 29 mars 1971, dans *At the vanishing point – A critic looks at dance*, Saturday Review Press, New York, 1968, rééd. 1972, pp.223-224
- SIEGEL Marcia B., « Grotto », *The Boston Globe*, 19 mars 1973, dans *Watching the dance go by*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1977, pp.229-230
- SIRVIN René, « Magic Nik », *Danser* n°197, mars 2001
- SIX Nicolas, « Les Lumières d'Alwin », *interview d'Alberto del Saz* dans « Eloge de la lumière », *Danser*, avril 2004
- SORELL Walter, « Nikolais's dance images: stunning », *Providence Sunday Journal*, 3 juin 1956
- SORELL Soirell, « The Playhouse Dance Company – Concert of new group works », *Dance magazine*, juillet 1956, p.70
- SORELL Walter, « Close-up on modern dance today: the Henry Street Playhouse », *Dance Magazine* n° 32, janvier 1958
- SORELL Walter, « Alwin Nikolais' "Totem" », *Dance Observer*, mars 1962
- STEVENS David, « Dance in Paris: a package from 'St. Nik' », *International Herald Tribune*, 24-25 décembre 1980
- STEVENS David, « A festival for and by Alwin Nikolais », *International Herald Tribune*, 12 juillet 1985
- TERRY Walter, « Americans in Paris : restless rebel – Modernist Alwin Nikolais stages his multimedia 'Schema' this month in the sacred bastion of the Opera », *Ballet News*, 1980
- TOBIAS Tobi, « Nikolais and Louis: a new space », *Dance Magazine*, février 1971
- TOBIAS Anne, « Staying power », *Dance Magazine*, février 1997, pp.82-84
- VERNAY Marie-Christine, « Nikolais maître à danser », *Libération*, 24 février 2004
- VINCENT Geneviève, « Centre National de Danse Contemporaine : 'Passerelles' », *Pour la Danse*, février 1980
- VINCENT Geneviève, « Alwin Nikolais, une vie inscrite dans l'histoire de la danse américaine », « Nikolais, un maître à penser et à danser », « Nikolais, un éternel créateur de formes », *Programme de la Maison de la Danse*, Lyon, 7 et 8 décembre 1993
- YOUNG Betty, « Taping the dance at Henry Street Playhouse », *Audio Record*, septembre 1957, pp.4-6

C - Ouvrages et documents spécifiques sur la lignée d'Alwin Nikolais

- BALLARD Michael et CUNNINGHAM Kitty, *Conversations with a dancer*, St. Martin's Press, New York, 1980
- BOISSEAU Rosita, *Philippe Decouflé*, Textuel, 2003
- BUIRGE Susan, « Nikolais, le Triangle. Un projet d'enseignement », transcription d'après enregistrement par Marc Lawton d'une communication dans le cadre des « Juedis de l'I.P.M.C. » sur le thème « Technique et créativité », Paris, 17 octobre 1991
- CARLSON Carolyn, *Le Soi et le rien*, Actes Sud, Arles, 2001
- Collectif : « Le prisme Nikolais », *Programme du Théâtre de la Ville*, Paris, 27 et 28 février 2004 (20 contributeurs : A.M. Reynaud, M. Louis, C. Carlson, S. Buirge, R. Grauert, D. Dobbels, M. Lawton, A. Foix, B. Massin, L. Ekson, D. Boivin, P. Priasso, F. Merlen, F. Benêt, M.Ch. Gheorghiu, J. Rivoire, F. Imbert, I. Jouhet-Soler, Ch. Graz, X. Timmel, C. Langlade)
- Collectif : « Un hommage à Alwin Nikolais », *Programme de la Cinémathèque de la Danse*, Paris, 23 novembre 1993 (39 contributeurs : M. Louis, S. Buirge, A. De Mille, M.Ch. Gheorghiu, L. Louppe, G. Violette, L. de Nercy, L. Brunel, B. Lefèvre, Ch. Gérard et D. Dobbels, J. Sasportes, R. Liebermann, Ch. Graz, B. Häger, I. Lidova, A. Gadès, J. Robin, D. Rebaud, E. Kalil, R. Sirvin, R. de Gubernatis, K. Geitel, C. Langlade, C. Carlson, D. Noguez, J. Mekas, B. Jones et F. Lüdin, R. Hightower, D. Dupuy, M. Reilhac, P. Bensard, E. Schwartz, L. Clergue, P. Priasso, L. Bentivoglio, I. Eisner, P. Lamhut)
- GRAUERT Ruth, « The Theatre of Alwin Nikolais, souvenir booklet », 1963
- SIX Nicolas, « Carolyn Carlson, retour vers le futur », *Danser* n°310, juin 2011

WOODBURY Joan et RIRIE Shirley, *Teaching beginning dance improvisation* et *Teaching advanced dance improvisation*, livrets pédagogiques accompagnant les séries vidéos *Dance improvisation*, Ririe-Woodbury Dance Company, Salt Lake City, 66 p. et 90 p., 1989 et 1993

IV. Etudes sur d'autres danseurs

A – Textes imprimés

1. Susan Buirge

- BUIRGE Susan, « Rencontres Violette Verdy-Susan Buirge », dans *Les Saisons de la Danse*, 10 mars 1978
- BUIRGE Susan, « Extraits des carnets de voyage de Susan Buirge », dans *Pour la Danse* septembre-octobre, 1990
- BUIRGE Susan, « La Composition : un long voyage vers l'inconnu », dans *Marsyas* n°26, juin (dossier sur la composition) 1993 ; rééd. *Nouvelles de Danse* n°36-37 (dossier sur la composition), automne-hiver 1998
- BUIRGE Susan, *En allant de l'ouest à l'est - Carnets 1989-1993*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 1996
- BUIRGE Susan, « La Place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine », dans *Rendre lisible*, Le Cratère, Alès, 1997
- BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, Le Bois d'Orion, L'Isle-sur-la-Sorgue, 2012

2. Hanya Holm

- BUIRGE Susan, « Hanya Holm, une vie pour la danse », *Nouvelles de Danse* n° 16, mai 1993
- BUIRGE Susan, « Conversation avec Hanya Holm », *Cahiers du Renard* n° 14, dossier « L'art d'hériter », juillet 1993, pp.79-82
- EDRY Aria, dir., « Hanya Holm – The life and legacy », *The Journal for stage directors and choreographers*, vol. 7, n°1, New York, printemps-été 1993 (numéro entièrement consacré à Holm, avec témoignages d'anciens élèves et danseurs et une bibliographie complète)
- GITELMAN Claudia, « Finding a place for Hanya Holm », *Dance Chronicle* vol. 23 n°1, New York, 2000
- GITELMAN Claudia, *Dancing with principle: Hanya Holm in Colorado 1941-198*, University Press of Colorado, Boulder, 2001
- GITELMAN Claudia, *Liebe Hanya: Mary Wigman's letters to Hanya Holm*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003
- GITELMAN Claudia, « CEO Migrant: the case of Hanya Holm », dans *Choreographies of migration : patterns of global mobility*, actes du colloque de New York, 8-11 novembre 2007, Congress on Research on Dance (C.O.R.D.), Birmingham (Alabama), 2007
- GREEN Stanley, *The World of musical comedy*, A.S. Barnes and Company, New York, 1980
- HOLM Hanya, « Hanya speaks », dans Walter Sorell, *Hanya Holm: the biography of an artist*, Wesleyan University Press, Middletown, 1969, pp.178-189 (voir *infra*). Egalement dans *The Vision of Modern Dance in the words of its creators 1979*, J. Morrison Brown, N. Mindlin et C. H. Woodford, dir., rééd. Dance Books, Londres, 1998, pp.70-82
- JOWITT Deborah, « A conversation with Hanya Holm », *Ballet Review*, New York printemps 1981 (festival « The Early years » à l'Université SUNY, New York)
- KRIEGSMAN Sali Ann, « Trend: a dance in two sections », *Modern dance in America: the Bennington years*, G.K. Hall & Co, Boston, 1981
- LOUIS Murray, « No dead eyes or lazy minds - Some thoughts on Hanya Holm », *Ballet International*, mars 1993
- MANNING Susan, « You have to hear what isn't on the surface - An interview with Hanya Holm », *Ballet International*, mars 1993
- PARTSCH-BERGSOHN Isa, « Hanya Holm, A missing link between German and American dance », *Ballet International*, mars 1993
- RANDALL Tresa M., « *Being with it* : dance theory and cultural transfer in the work of Hanya Holm », actes du colloque international de recherche en danse « Repenser pratique et théorie » (21-24 juin 2007 au C.N.D. à Pantin), S.D.H.S.(Society of Dance History Scholars), 2007, pp.382-389
- RANDALL Tresa M., *Hanya Holm in America, 1931-36: dance, culture and community*, thèse de doctorat de philosophie, université Temple, 2008

SORELL Walter, *Hanya Holm: the biography of an artist*, Wesleyan University Press, Middletown, 1969

3. Rudolf Laban

DOERR Evelyn, *Rudolf Laban : the Dancer of the Crystal*, Scarecrow Press, Inc. Landham, Toronto, Plymouth, 2008

GROFF Ed, « Rudolf Laban : une perspective historique », dans *La Danse art du XXe siècle ?* Jean-Yves Pidoux, dir. (actes du colloque de Lausanne), Payot, 1990, pp.138-165

HUTCHINSON Ann, *Labanotation*, 1954 (rééd. Theatre Arts Books, New York 1970)

HODGSON John et PRESTON-DUNLOP Valerie, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, 1990 (trad. P. Lorrain, Actes Sud, Arles 1991)

LABAN Rudolf, *A Life for dance*. McDonald & Evans, Londres, 1975

LABAN Rudolf, *La Danse moderne éducative*, 1963 (trad. J. Challet-Haas et J. Challet, Complexe, Bruxelles et Centre National de la Danse, 2003)

LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, 1988 (trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Actes Sud, Arles 1994)

LABAN Rudolf, *Espace dynamique : Choreutique et Vision de l'espace dynamique. Textes inédits*, 1966 et 1984 (trad. E. Schwartz-Remy, *Nouvelles de danse*, Bruxelles, 2003)

LAUNAY Isabelle, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Chiron, 1996

MALETIC Vera, *Body, Space, Expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1981

PARTSCH-BERGSOHN Isa et BERGSOHN Harold, *The Makers of modern dance in Germany – Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, Dance Horizons, Hightstown, 2003

PRETON-DUNLOP Valerie, *Rudolf Laban, an extraordinary life*, Dance Books, Londres, 1998

4. Oskar Schlemmer

DISERENS Corinne, dir., *Oskar Schlemmer*, catalogue de l'exposition, Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 1999

MICHAUD Eric, *Théâtre au Bauhaus – 1919-1929*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1978

SCHLEMMER Oskar, *Théâtre et abstraction – L'Espace du Bauhaus* (articles, conférences, lettres, journal) 1922-1930, trad. E. Michaud, L'Age d'Homme, Lausanne, 1978

5. Mary Wigman

FRITSCH-VIVIE Gabriele, *Mary Wigman*, Rowohlt, Hambourg, 1999

MULLER Hedwig, *Mary Wigman, Leben und Werk des grossen Tänzerin*, Belz Quadriga, Weinheim et Berlin, 1986

WIGMAN Mary, *Le Langage de la danse*, 1963 (trad. J. Robinson, Chiron, 1990)

WIGMAN Mary, *The Mary Wigman Book – Her writings*, traduit et présenté par Walter Sorell, Wesleyan University Press, Middletown, 1975

B - Films

1. Hanya Holm

Hanya – Portrait of a pioneer - The story of dancer/choreographer Hanya Holm, prod. 1985 Nancy M. Hauser, Dance Horizons Video, Princeton Book Company, Pennington 1988 (60 min.)

2. Joan Woodbury & Shirley Ririe

Teaching Dance improvisation, série vidéo pédagogique en six cassettes (deux pour niveau débutant, quatre pour niveau avancé), production Ririe-Woodbury Dance Company, Salt Lake City, 1989 et 1993

La cassette « débutant » n° 2 s'intitule *The elements of dance : time, space, shape, motion*. La cassette « avancé » n° 3 s'intitule *Gestalt : shape, motion, music quality, thematic phrases, masks*.

L'ensemble est accompagné de deux brochures (66 p. et 90 p.), distinctes du commentaire fait en direct par les deux pédagogues, découpées en « concepts ». Chacun de ces chapitres présente l'objectif et diverses situations pédagogiques (intitulées « problèmes »)

3. Murray Louis

1973 *Dance as an art form*. Film 16 mm, puis série vidéo en cinq volumes, réal. Murray Louis. Prod. Chimera Foundation for Dance, New York. Version française de Marc Lawton : *L'Art de la Danse*. Prod. Gulliver, Paris 1994 (150 min.) et Version raccourcie (75 min.) sous forme de CD-Rom dans l'ouvrage co-signé par M. Louis et A. Nikolais *The Nikolais-Louis dance technique : a philosophy and method of modern dance*. Routledge, New York and London 2005

1989 *Murray Louis in concert*, programme de solos, distrib. Dance Horizons Video (52 min.)

1996 *The World of Alwin Nikolais*, série vidéo en cinq volumes (numérotés ci-dessous de 1 à 5), réal. Murray Louis, prod. Nikolais-Louis Foundation for Dance, New York (225 min.)

Avec les œuvres ou extraits d'œuvres : *Noumenon* (2), *Tensile involvement* (1-5), *Kaleidoscope* (3), *Totem* (2-4-5), *Imago* (1-2-4-5), *Sanctum* (4), *Tent* (1-2-3), *Gallery* (2-3-4-5), *Mechanical Organ* (1-2-3), *Pond* (3), *Crucible* (1), *Blank on blank* (4) -Version française de Marc Lawton : *Le Monde d'Alwin Nikolais*, prod. Gulliver, Paris, 1998.

4. Carolyn Carlson

Carolyn Carlson solo, réal. André S. Labarthe, 1984

Song, réal. Charles Picq, 1986 (sur le solo *Blue Lady*)

Citte d'acqua, réal. Vittorio Nevano, 1988 (Venise, Helsinki)

A woman of many faces, réal. Charles Picq, prod. Agat Films, La Sept-Arte, Maison de la Danse de Lyon, 1996 (29 min.)

Le Regard du geste, réal. Elisabeth Kapnist, prod. Bel Air Media, France 5, Atelier de Paris, 2009 (52 min.)

[Ont fait aussi l'objet de captations : *Densité 21,5* (1973) - *This, that, the other* (1977) - *Still waters* (1986) - *Dark* (1989) - *Maa* (1990) - *Duo Carlson-Portal* (1994) - *Vu d'ici* (1996) - *Commedia - La barque sacrée - Don't look back* (solo pour M-C Pietragalla) - *Elokuu/Who took August ?* (1992) - *Signes - Dall'interno* (1999) - *Lightbringers* (2000) - *Double Vision - Writings on water - Tigers in the tea house - Blue Lady revisited* (2009)]

5. Philippe Decouflé

Jump (court-métrage, 1984)

Caramba (court-métrage, 1986)

Codex (court-métrage, 1987)

Cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Albertville, 1992. Retransmission télévisée d'époque

Le P'tit Bal, court-métrage, 1993 (4 min.)

Decodex 1995 (captation, 82 min.)

Shazam, réal. P. Decouflé et F. Roussillon, comprenant la captation à l'Opéra Garnier et *Kiriki* (court-métrage, 6 min.), 2001 (DVD 195 min.)

2 Iris, réal. P. Decouflé, 2005 (52 min.)

Kaleidoskop, réal. P. Decouflé, C. Waksman et O. Simola, prod. Naïve Vision, 2004 (DVD 113 min.)

Tricodex, réal. E. Pampuri, prod. CLC, Opéra de Lyon, TLM, 2005 (90 min.)

Documentaire sur *Désirs* (revue pour le Crazy Horse, Paris, 2011)

10 minuti con Philippe Decouflé, réal. F. Pedroni, prod. Danzon.it, 2012 (10 min.)

6. Divers

- *Improvisation : creativity and performance technique*, émission télévisée, réal. Celia Ipiotis, 1989, avec Murray Louis, Jerry Pearson, Phyllis Lamhut et Gerald Otte

- *Oral history of six Alwin Nikolais dancers - Henry Street Playhouse dance company, 1948 to 1960s* : Gladys Bailin, Phyllis Lamhut, Murray Louis, Coral Martindale, Beverly Schmidt (Blossom), Dorothy Vislocky, réal. Barbara Hayley, prod. Department of theater and dance, Tulane University, New Orleans, 1996 (6 interviewees)

- *Alwin Nikolais - Sharing the legacy*, captation de trois table-rondes au Forum « Sharing the legacy-Nikolais » au Hunter College à New York, réal. Tim Glenn, 2006 (TR 1: « The first generation », TR 2: « The next generation », TR3: « Artistry and theater technology »).

- C.N.D.C. d'Angers :

2 dvd issus du fonds numérisé en 2010, 2011 et 2012 :

- *Vie de l'école du CNDC* : travaux de fin d'année (1979) et conférences dansées : *Rencontres* au CSC Jean Vilar 1980 et ouverture studio Bd Arnault (1981)

- *Créations de la compagnie du CNDC* : *Passerelle* au théâtre municipal 1979 ; *Recto-Verso* au théâtre municipal 1981

dvd 2008 : *le C.N.D.C. a 30 ans* (images d'histoire, kaléidoscope d'extraits de pièces et de documents d'archive), prod. C.N.D.C. (43 min.,)

et aussi :

- *Die Befreiung des Körpers* (The Liberation of the body – On the traces of Emile Jaques-Dalcroze and his pupils), documentaire de Norbert Göller, prod. Balance Film GmbH, Dresde, 2001, durée: 54 min.

INDEX

Un numéro suivi de la lettre n signifie que le nom se trouve en note.

Nous n'avons pas inclus le nom NIKOLAIS Alwin, présent quasiment à toutes les pages.

Quelques noms significatifs de compagnies de danse et de lieux ont été retenus.

ADAM Adolphe, 287n
ADORNO Theodor W., 109n, 124n, 150, 173, 173n, 285, 285n
ADSHEAD-LANSDALE Janet, 111n
AGAMBEN Giorgio, 113, 113n
AILEY Alvin, 64, 166n, 180n
ALBERS Josef, 63n, 322, 331
ALEXANDER Gerda, 144n
ALEXANDER Matthias, 132n, 143, 144, 114n, 202
ALLEN Steve, 87
ALTMAN Robert, 241
ANDERSON Jack, 283, 283n
ANDREWS Jerome, 230
ANTONIONI Michelangelo, 205n
APOLLINAIRE Guillaume, 41n
APPIA Adolphe, 45n, 158n, 174n, 229, 289n
ARBEAU Thoinot (Jehan Tabourot), 221
ARDENNE Paul, 285n
ARENDETT Hannah, 163n
ARISTOTE, 129, 146
ARMSTRONG Neil, 234
ARNHEIM Rudolf, 33n, 328n, 335, 336, 336n, 337, 337n, 348
ARP Jean, 33, 266
ARTAUD Antonin, 157n, 172n, 230n, 297
ASLAN Odette, 61, 61n
ATKINS Robert, 22n
AUBERT Paul, 182n
AUBRY René, 298, 354n
AUSLANDER Philip, 377n
AZAGURY Odile, 133n, 298n
BABITT Milton, 301n
BACH Johann Sebastian, 27n, 208n
BACH Rudolf, 52n
BACHELARD Gaston, 248, 249n, 250, 251, 251n, 252, 252n, 317
BAILIN Gladys, 92, 276n, 381n
BAINBRIDGE-COHEN Bonnie, 144n, 202
BALANCHINE George, 9, 26, 166n, 187, 191
BALIBAR Françoise, 293n
BALLARD Michael, 195n, 204, 204n, 210, 210n, 222, 227, 228, 228n, 244, 244n, 249n, 268n, 271, 272n
BANES Sally, 353n
BARCELLOS Marcia, 133n, 348
BARIL Jacques, 24n, 97, 284, 284n

BARNES Clive, 24n, 169n
 BARNETT Robby, 267n
 BARTENIEFF Irmgard, 143, 144, 144n, 155n, 235, 274
 BARTHES Roland, 71n, 106n, 163n
 BATAILLE Georges, 230n
 BAUDELAIRE Charles, 249
 BAUDRILLARD Jean, 109, 109n
 BAUHAUS, 25, 25n, 26, 29, 33n, 62, 62n, 63, 63n, 65, 83n, 97, 97, 98, 99, 100n, 101, 101n, 106, 106n, 107n, 108, 111n, 134n, 153, 155, 178, 217, 228, 229, 229n, 322, 331, 332, 332n, 333
 BAUSCH Pina, 163n, 230, 345, 353, 353n
 BAYER Herbert, 62n, 63n
 BAZIOTES William, 26n
 BEATTY Talley, 166n
 BACHELET Bernard, 220, 220n
 BEAU GESTE (compagnie), 15n
 BECK Julian, 244, 34n
 BECKETT Samuel, 124n, 157n, 162n, 305
 BEETHOVEN Ludwig van, 340n, 341n
 BEJART Maurice, 154n, 241n, 291n
 BELAR Herbert, 301n
 BELGRAD Daniel, 201n, 242n, 334n
 BENJAMIN WALTER, 172, 245, 246, 246n, 248
 BERTHOZ Alain, 130, 130n
 BEISWANGER George, 100n, 128, 128n
 BERANGER Anne (compagnie), 16n
 BERESKA Dussia, 221n
 BERG Alban, 321
 BERGSON Henri, 118, 118n, 205n, 303, 303n, 316, 316n
 BERIO Luciano, 302n
 BERLIN David, 69
 BERNSTEIN Leonard, 157n
 BERTHOZ Alain, 199, 199n
 BESANT Annie, 277, 277n
 BISSIERE Roger, 230n
 BLACK MOUNTAIN COLLEGE , 28, 83n, 322, 334n
 BLACKWOOD Christian, 281n
 BLANCHOT Maurice, 158n, 163n
 BLOCH Ernst, 258, 258n, 259
 BLOSSOM Beverly, 24n, 92, 381n
 BOHME Fritz, 290n
 BOISSIERE Anne, 37n, 125n
 BOIVIN Dominique, 15, 15n, 321
 BONNEFOI Geneviève, 230n
 BORLIN Jean, 72
 BOSSEUR Jean-Yves, 241n, 321n, 368n
 BOULEZ Pierre, 157n
 BOURDIEU Pierre, 171,
 BOUVIER Joëlle, 163n
 BRAHMS Johannes, 288

BRANCUSI Constantin, 33, 34, 34n
 BRANDENBURG Hans, 51, 51n
 BRANT Henry, 20n
 BRECHT Bertold, 178
 BRENTANO Franz, 327n
 BREUER Joseph, 326n
 BREUER Marcel, 62n
 BRONTE Charlotte et Emily, 139
 BROWN Trisha, 112n, 124, 143, 144, 224, 345, 353, 367n
 BRYSON Norman, 112n
 BUCHLA Don, 302n
 BUCHNER Ludwig, 53n
 BUFFARD Alain, 250n
 BUIRGE Susan, 12n, 15, 16, 16n, 66n, 67n, 100, 100n, 111, 112n, 206, 206n, 225, 229, 230n, 236, 236n, 242, 249, 249n, 258, 258n, 270, 271n, 311n, 333n, 343, 343n, 344, 345, 352, 352n, 372, 372n, 373, 375, 381
 BURROUGHS William, 158n
 CAGE John, 63n, 123n, 146n, 155n, 157n, 181n, 198, 235, 290, 291, 294, 309, 334n, 353
 CALDER Alexandre, 33, 168n, 277, 285
 CAMPBELL Joseph, 32n, 189n, 336n
 CAMUS Albert, 124n
 CANKARA, 104n
 CARAVAGLIA Tom, 75n, 97n
 CARLOS Wendy, 302n
 CARLSON Carolyn, 15, 15n, 16, 16n, 133n, 180n, 195n, 206, 206n, 215, 241n, 243, 243n, 252n, 298, 299, 306, 316, 317n, 348, 354n, 366, 366n, 373
 CARRIE Anne, 133n
 CARRIERE Jean-Claude, 220n
 CASSIRER Ernst, 37n, 124n, 125, 234, 247, 247n, 248n, 342, 342n
 CASTANEDA Carlos, 200
 CASTLE Irene et Vernon, 174n
 CHARMATZ Boris, 250n
 CHARRAT Janine, 141n, 152n, 240
 CHASE Alicia, 267n
 CHILDS Lucinda, 15n, 223n, 321, 353
 CHIMERA FOUNDATION, 8n
 CHOPIN Frédéric, 288
 CLARKE Martha, 267n
 CLAUDEL Paul, 45n
 C.N.D.C. (centre national de danse contemporaine), 15n, 16, 17, 102, 122n, 133n, 144n, 211, 212n, 213n, 229, 229n, 231n, 276n, 315, 318n, 320n, 321, 354n, 360n, 370, 379n, 381n
 COATES Robert, 22n
 COHEN Selma Jeanne, 24n
 COHEN Samy, 235n
 CONKLIN J-L., 24n
 COPELAND Roger, 24n, 39n, 71n, 72n, 138n, 166n, 179n, 195n, 284n
 COPERNIC Nicolas, 367
 CORSO Gregory, 158n
 CRAIG Edward Gordon, 102, 102n, 112n, 158n
 CROCE Arlene, 169n

CROWSNEST TRIO (compagnie), 267n
 CULLBERG Birgit, 166n
 CUNNINGHAM Kitty, 204n, 210n, 228n, 268n, 272n
 CUNNINGHAM Merce, 3, 4, 9, 13, 15n, 20, 24n, 26, 26n, 63n, 64, 71n, 77n, 86, 110, 110n, 111n, 112n, 123n, 138n, 146n, 164, 166, 166n, 170, 173n, 180n, 181n, 182, 182n, 183, 198, 214, 217, 230N, 231n, 235, 244n, 273, 290, 294, 317, 334n, 343, 345, 362, 367n, 369, 369n
 CUNY Hilaire, 293, 293n
 DALI Salvador, 31, 306
 DAMOUR Thibault, 220n, 287n, 300n
 DANSE THEATRE EXPERIENCE, 15n
 DARLING David, 74n
 DARWIN Charles, 53n, 98n, 326
 DAVIE Maurice, 62n
 DAVIS John, 252n, 298, 298n, 306, 317
 DEBRE Olivier, 195n
 DEBUSSY Claude, 340n
 DE CHIRICO Giorgio, 280, 292
 DECOUFLE Philippe, 15n, 133n, 317, 348
 DECROUX Etienne, 130
 DE GROAT Andy, 112n
 DE KOONING Willem, 26n, 63n
 DELEDALLE Gérard, 200n
 DELEUZE Gilles, 135, 172n, 368n, 378
 DELIBES Léo, 288
 DELSARTE François, 146, 197, 197n, 216
 DEL SAZ Alberto, 367
 DE MILLE Agnes, 63n, 166n
 DENBY Edward, 150
 DENYS-STRUYF Godelieve, 224n
 DESCAMPS Marc-Alain, 78n
 DESMOND Jane C., 112n
 DEWEY John, 35n, 36n, 200, 200n, 201, 201n, 202n
 DIAGHILEV Serge de, 45n, 173, 187, 217n
 DIDEROT Denis, 57n, 130, 130n
 DIDI-HUBERMAN Georges, 276n
 DIETZ Margret, 69
 DOBBELS Daniel, 15n, 65, 65n, 89n, 113, 114n, 133n, 223, 223n, 238, 238n, 240, 316n, 375, 375n
 DOERR Evelyn, 54, 221n
 DOHRN Wolf et Herald, 44n
 DOLLAR William, 166n
 DONEN Stanley, 77n
 DOS PASSOS John, 158n
 DOWD Irene, 144n
 DUBOC Odile, 130
 DUCHAMP Marcel, 123n, 168n, 290
 DUCHET Claude, 150n
 DUDAN Caroline, 133n
 DUNCAN Isadora, 35, 126n, 134, 136n, 146, 155, 182n, 200, 216, 288
 DUNHAM Katherine, 152n, 166n

DUNN Douglas, 15n
 DUNN Robert Ellis, 146n, 309, 353
 DUPLAY Mathieu, 37n
 DUPONT DE NEMOURS, 79n
 DUPUY Dominique, 162n, 230
 DUPUY Françoise, 162n, 230
 ECKART Maître, 104n
 EHRENFELS Christian von, 326, 326n, 327
 EHRENZWEIG Anton, 31, 31n, 32, 337n
 EINSTEIN Albert, 98n, 201n, 273n, 292, 293n, 299, 299n, 321, 322, 326n, 367n
 EK Mats, 223n
 EKSON Larrio, 298n
 ELIADE Mircea, 70, 70n, 163
 EL LISSITZKY (Lazar, dit), 83n
 EMERSON Gordon, 354n
 EMSHWILLER Edmund (dit Ed), 15, 15n, 85n, 180n, 266, 278, 281, 317
 ENO Brian, 321
 ERBE Christine, 15n
 ERDMAN Jean, 336n
 ERNST Max, 30, 56
 ESPOSITO Robert, 215n
 EVANS Richard, 126n
 EXTER Alexandra, 83n
 FABBRI Véronique, 180, 180n
 FABRE Jan, 169n
 FARBER Viola, 231n
 FATTOUMI Hela , 250n
 FEBVRE Michèle, 139n, 362, 362n
 FEINIGER Lyonel, 62n, 63n, 97n
 FEINMAN Jana, 23n
 FELDENKREIS Moshe, 143, 202
 FERLINGHETTI Lawrence, 158n
 FEUILLET Raoul Auger, 288
 FISHER Betsy, 300, 300n
 FLOCON Albert, 107
 FOIX Alain, 24n, 97n, 149, 149n, 198n, 203, 203n, 205n, 208, 208n, 231n, 255n, 262n, 362, 362n
 FOKINE Michel, 166n
 FONTAINE Geisha, 287, 287n
 FORTI Simone, 190n
 FOSSEN Maïté, 15n, 133n
 FOSTER Susan Leigh, 171, 185, 185n, 187, 187n, 203
 FOUCAULT Michel, 171, 203
 FRALEIGH Sondra Horton, 200, 200n
 FRANKO Mark, 99n
 FRAZER James (Sir), 336n
 FRETARD Dominique, 96n
 FREUD Sigmund, 31, 32, 98, 152n, 171, 189n, 281, 292
 FULLER Loïe, 29n, 100, 108, 118n, 126n, 146, 176n, 216
 GALILEE (Galileo Galilei), 367

GARRARD Mimi, 301n
 GAUTIER Théophile, 193
 GEORGI Yvonne, 291n
 GENTRY Eve, 155n
 GERARD Christine, 15n, 133n, 270
 GERT Valeska, 146, 217
 GETTINGS Fred, 93n
 GIACOMETTI Alberto, 349
 GIL José, 139n
 GILMORE Bob, 20n
 GINDLER Elsa, 144n
 GINOT Isabelle, 97, 352n
 GINSBERG Allen, 158n
 GIROUX Alphonse, 73n
 GITELMAN Claudia, 7, 9n, 30n, 73n, 85n, 96, 111n, 189n, 238, 278n, 309n, 331, 331n, 354n
 357, 368, 368n, 378, 378n, 381n
 GLASS Philip (dit Phil), 322, 353
 GODARD Hubert, 132n, 144n, 376, 376n
 GOETHE Johann Wolfgang, 29n, 148, 148n, 310, 325, 325n, 326, 335n, 340n
 GOLDBERG Roselee, 170, 170n
 GOODMAN Paul, 63n, 242n, 333, 334, 334n
 GOTTLIEB Adolph, 26n, 30, 55
 GRAHAM John, 30, 32
 GRAHAM Martha, 4n, 5, 17n, 18, 31, 31n, 32n, 35, 49, 56, 56n, 64, 65, 66n, 67, 72, 109,
 110n, 111n, 125, 138, 139, 139n, 140n, 144, 145, 147, 149n, 150, 151, 160, 166, 168n, 174n,
 180n, 181, 182n, 188, 189, 189n, 193, 200, 217, 223n, 235, 238, 257, 262, 277, 282, 282n,
 284n, 309, 310, 331, 336n, 358n, 360n, 371, 374
 GRAU Andrée, 38n
 GRAUERT Ruth, 74, 74n, 101, 101n, 107n, 229n, 237, 302, 302n, 333n, 338n, 381n
 GREEN Martin, 51n, 53n, 54
 GREENBERG Clement, 22n, 23n, 25n, 29, 29n, 30, 118, 118n, 135, 171n, 180n, 281n, 367n,
 GROPIUS Walter, 62n, 63n, 99n
 GROTOWKI Jerzy, 157n
 G.R.T.O.P. (groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris), 16n, 298, 298n, 317
 GUBERNATIS Raphaël de, 97n, 100n, 111n
 GUERBER-WALSH Nicole, 145n
 GUILBAUT Serge, 29n, 30n
 GUILLAUME Paul, 300n, 327n, 328n, 335, 335n, 351, 351n
 GURDIEFF George Ivanovitch, 54, 200
 HAECKEL Ernst, 53n
 HALPRIN Ann, 26n, 111n, 166n, 190n, 302n, 352, 353n
 HANTAI Simon, 230n
 HARRIS Lee, 267n
 HARTUNG Hans, 230n
 HAWKING Stephen, 322
 HAWKINS Erick, 3, 64n, 144, 145, 145n, 146, 166n, 182n, 217, 235
 HAYDN Joseph, 340n
 H'DOUBLER Margaret, 200n, 201, 202n
 HEFFERLINE Paul, 333
 HEIDEGGER Martin, 285, 285n, 316, 316n, 317

HENRY Pierre, 241, 278, 291n, 317n, 358
 HENRY STREET PLAYHOUSE (ou PLAYHOUSE), 8n, 15n, 27, 58, 97n, 99, 104, 106, 109n, 111n, 124, 151n, 184n, 276, 297, 301n, 324, 324n, 326n, 333n, 336, 345, 372
 HERBIN Auguste, 230n
 HERING Doris, 24n, 94n, 127n
 HILL Martha, 35n
 HITCHCOCK Alfred, 31
 HOFFMANN E.T.A., 102, 152n
 HOLM Hanya, 4, 4n, 9n, 14, 16n, 17n, 33n, 35, 36n, 44, 45n, 50, 50n, 51n, 53, 55, 65, 66n, 67, 78, 132n, 140n, 143n, 144n, 151, 154, 155n, 159, 160, 174n, 189, 201n, 204, 217, 221, 222, 224n, 226, 227, 228, 229, 270, 271n, 273n, 292n, 307, 309, 310, 311, 312, 324, 332, 357, 358n, 364, 369n, 372, 374
 HOMERE, 184, 200
 HORCKHEIMER Max, 124n
 HORST Louis, 5n, 24n, 32n, 35, 36, 36n, 37n, 65, 66, 66n, 67, 67n, 68, 69n, 70, 84, 150, 168, 168n, 212n, 277n, 282, 282n, 284n, 309, 311
 HORTON Lester, 31n, 151
 HOYER Dore, 137n
 HUMPHREY Doris, 4n, 5, 18, 35, 49, 64, 64n, 66n, 69n, 139, 140n, 151, 174n, 180n, 217, 226, 227, 267, 267n, 310, 311n, 371, 374
 HUOK Solomou (dit Sol), 49n, 308n
 HUSSERL Edmund, 124n, 316n, 327n
 HUTCHINSON-GUEST Ann, 155n
 HUYNH Emmanuelle, 250n
 IACUB Marcela, 122n
 IPIOTIS Celia, 3n
 ISO (compagnie), 267n
 JAMAÏN Claude, 81n, 83n, 84n
 JAMES William, 272n
 JAQUES-DALCROZE Emile (ou DALCROZE), 44, 44n, 45n, 78, 100n, 174n, 217, 289, 307, 364
 JASPERSE John, 336n
 JAUSS Hans Robert, 167n, 169, 169n
 JAWLENSKY Alexei von, 62n
 JOFFREY BALLET, 241
 JOHNS Jasper, 123n, 322
 JOHNSON Lyndon, 24n
 JOOSS Kurt, 45, 163n, 217
 JOWITT Deborah, 76n, 85, 86n, 100, 100n, 111, 111n, 283, 283n
 JOYCE James, 367n
 JUDD Donald, 322
 JUDSON DANCE THEATER, 13, 146n, 309
 JULLIEN François, 80n
 JUNG Carl Gustav, 29n, 32, 32n, 33, 33n, 44, 56n, 125, 126, 126n, 149, 258, 297, 336n, 377
 JURKOWSKI H., 84n
 KAFKA Franz, 367n
 KANDINSKY Wassily, 5n, 17n, 22n, 23n, 62n, 83n, 114, 114n, 123n, 367, 368n, 369n
 KANT Emmanuel, 18n, 220n, 272n, 285, 293n
 KANTOR Tadeusz, 157n
 KAPROW Alan, 124n

KARDEC Allan, 248
 KASCHMANN Truda, 57, 65, 65n, 175, 222, 309n, 366
 KAUFMANN Nicholas, 78n
 KEATON Buster, 174n
 KEATS John, 346
 KELEALIINOHOMOKU Joann Wheeler, 37, 38, 38n
 KELLY Gene, 77n
 KENNEDY John Fitzgerald, 24n
 KIRBY E.T., 112n
 KLEE Paul, 62n, 283, 283n, 325n, 332
 KLEIST Heinrich von, 82, 82n, 102
 KLINE Franz, 32
 KLOEPPER Louise, 201n
 KODALY Zoltan, 282
 KOFFKA Kurt, 327, 327n, 335
 KOHLER Wolfgang, 327, 327n, 328, 328n, 335, 336, 350
 KOOL Japp, 291, 291n
 KOWAL Rebekah, 110n, 378n
 KRAUSS Rosalind, 182n, 349, 349n
 KRESNIK Johann, 163n
 KREUTZBERG Harald, 49, 155n, 201n
 KRIEGSMAN Sali Ann, 35n, 36n, 174n, 310n, 369n, 374n
 KUBRICK Stanley, 143
 KUHN Joachim, 299
 KUYPERS Patricia, 144n
 LABAN Rudolf, 2, 4(n5), 37n, 44, 45, 48, 51, 51n, 52, 52n, 53, 54, 54n, 57, 69n, 75n, 78, 95, 116n, 135, 137n, 144n, 155n, 163n, 197n, 201n, 203, 204, 204n, 209, 209n, 216, 221, 221n, 222, 223, 224, 225, 226, 226n, 227, 229, 241, 246, 248n, 249, 264, 273, 273n, 289n, 307, 308, 310, 310n, 357, 358, 364, 364n
 LABARTHE André, 206n, 316n
 LABKINE (compagnie), 75n
 LACAN Jacques, 33, 152n
 LAMB Warren, 155n
 LAMHUT Phyllis, 140n, 276n, 381n
 LAMOUREUX Eric, 250n
 LANGER Suzanne K., 37, 37n, 86, 124n, 125, 125n, 234
 LARRIEU Daniel, 15n
 LAUNAY Isabelle, 116n, 135, 135n, 250n, 308n
 LAUTERER Arch, 174, 174n
 LAWTON Marc, 15n, 223n
 LAYSON June, 111n
 LEADBEATER Charles W., 227n
 LEE Vernon, 185
 LEGER Fernand, 41n
 LEIGH Robert D., 35n
 LEOTARD Jules, 77n
 LESAGE Benoît, 224n
 LEVINE Lynn, 186, 215n, 365
 LEVY-BRUHL Lucien, 41n
 LEVY-STRAUSS Claude, 124n, 368n

LE WITT Sol, 322
 LICHINE David, 166n
 LIEBERMANN Rolf, 241, 241n, 317n
 LIFAR Serge, 187
 LIGHTMAN Alan, 299n
 LIMON José, 3, 64, 69n, 111n, 138, 139, 145, 151, 166, 180n, 223n, 227, 231n, 235
 LINKE Susanne, 221n
 LISTA Giovanni, 108, 108n, 118n, 176n
 LITZ Katherine, 173n
 LLOYD Margaret, 127n
 LOCKE Linda, 174n
 LOMAX Alan, 58, 144n
 LOUIS Murray, 4, 8, 8n, 10, 11, 12n, 15n, 19, 19n, 34n, 38n, 46n, 71n, 84n, 89, 92, 93, 116, 116n, 118n, 122, 122n, 132n, 143n, 154n, 165n, 175n, 180n, 182n, 186, 189n, 195, 196, 197n, 198, 198n, 204, 205, 205n, 206n, 210, 210n, 212n, 213, 222, 225, 230, 242, 242n, 245, 245n, 249n, 250, 250n, 251, 253n, 254n, 256, 257, 257n, 259, 264n, 268, 269, 270, 271, 271n, 275, 276n, 284n, 287, 287n, 300, 312, 313, 314, 314n, 318n, 319n, 320, 320n, 321, 322, 322n, 326, 326n, 335n, 341n, 342, 348, 365, 365n, 367, 367n, 368, 368n, 370, 370n, 381n
 LOUPPE Laurence, 7n, 62n, 63n, 64, 74n, 97, 104, 104n, 112n, 132n, 147, 148n, 149n, 162n, 198, 199n, 223, 223n, 224, 230, 230n, 271n, 332, 332n, 342, 342n, 344, 352n, 368n
 LUENING Otto, 301n
 MACCANDLESS Stanley, 156
 MACDOWELL Edward, 27n
 MACH Ernst, 326, 326n
 MACKAYLE Donald, 152n
 MACKE August, 52n
 MAETERLINCK Maurice, 112n
 MAINDRON Ernest, 81n
 MALETIC Vera, 202n, 221n, 226n, 273n, 308, 308n, 353n
 MALEVITCH Kasimir, 43
 MALINA Judith, 334n
 MALON Ray, 174n
 MANCHESTER Phyllis, 24n, 94n, 138n, 284n
 MANNING Susan, 358n
 MANSFIELD-SOARES Janet, 67n
 MARC Franz, 52n
 MARCADE Caroline, 298n
 MARCADE Jean-Claude, 182n
 MARCEAU Marcel, 8n
 MARCUSE Herbert, 150
 MARGUERITE Paul, 81n
 MARIN Maguy, 230n
 MARTIN John, 4n, 7, 13n, 17n, 24, 46, 46n, 48, 48n, 55n, 99, 121n, 125n, 127n, 133n, 136, 136n, 137, 137n, 150, 159n, 174, 180n, 184, 184n, 185, 185n, 187n, 197n, 240, 251n, 284n
 MARTIN Louise, 30n
 MARTIN Randy, 7, 10, 354n, 368, 368n, 377, 377n
 MAREY Etienne -Jules, 117, 117n
 MAUGARLONE François-Georges, 345, 345n
 MAUSS Marcel, 171
 MAYEN Gérard, 13n

MAZO Joseph, 183, 183n
 MC CALL Debra, 99n
 MC DONAGH Don, 95n, 261n
 MC LUHAN Marschall, 124n, 126n, 213, 213n, 214
 MEKAS Jonas, 14n
 MENOTTI Giancarlo, 280
 MERLEAU-PONTY Maurice, 124n, 200, 202, 202n, 345, 345n
 MERLEN Fabrice, 217n
 METZINGER Jean, 230n
 MEYER Catherine, 133n
 MICHAUD Eric, 83n, 332, 332n, 333
 MICHEL Marcelle, 97
 MICHENER James, 36, 36n
 MIDAL Fabrice, 33n
 MIES VAN DER ROHE Ludwig, 62n
 MINKUS Ludwig Aloisius (dit Léon), 288
 MIRO Joan, 41n
 MOHOLY-NAGY Lazlo, 33n, 62n, 63n, 98n, 101n
 MOLNAR Farkas Ferenc, 101n
 MOMIX (compagnie), 267n
 MONDRAIN Piet, 89n, 277n
 MONET Claude, 367n
 MONK Meredith, 124, 336n
 MONTAGUE Allison, 333n
 MOOG Robert, 290n, 302n, 359
 MOORE Henry, 33, 277
 MORANDIERE Françoise de la, 67n
 MOREAU Gustave, 54n
 MORENO Jacob Lévy, 121n
 MORIN Peter, 298n
 MORRIS Gay, 7, 9, 9n, 10, 110n, 166n, 170, 173n, 180n, 203
 MORRIS Robert, 349n
 MOTHERWELL Robert, 26n, 32, 63n, 201n
 MOUSSORGSKY Modeste, 83n
 MOZART Wolfgang Amadeus, 240n
 MULLER Friedrich Max, 53n
 MUMMENSCHANZ (compagnie Les), 100
 MINCHIN Jules, 77n
 MYERS Martha, 122n
 NADJ Josef, 172n
 NANCARROW Conlon, 157n
 NEEDLE Lynn, 371n
 NELSON Lisa, 190n, 202
 NEMOURS Aurélie, 230n
 NEWMAN Barnett, 26n, 30, 32, 56, 201n, 281n
 NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH, 17n, 124n
 NEWTON Isaac, 293n
 NICKOLICH Barbara, 74n, 295, 295n
 NIETZSCHE Friedrich, 53n, 272n
 NIJINSKY Vaslav, 45n, 77n, 79, 147, 217n, 224, 314

NIKOLAIS AND MURRAY LOUIS DANCE , 126n
 NIKOLAIS DANCE COMPANY (ou ALWIN NIKOLAIS DANCE COMPANY), 60, 343
 NIKOLAIS DANCE THEATRE , 12n, 16n 59, 60, 138n, 206n 214n, 234, 298, 306, 317, 371n
 NIKOLAIS-LOUIS (école), 42n, 313, 371n
 NIKOLAIS-LOUIS FOUNDATION FOR DANCE, 5n, 151n
 NOGUCHI Isamu , 125, 150
 NOLAND Kenneth, 63n
 NORMAN Sally Jane, 329n, 350, 350n, 352
 NOUREEV Rudolf, 8n, 284, 284n
 OBADIA Régis, 163n
 OLSON Harry F ., 301n
 ORTEGA Y GASSET José, 24n, 182n, 284, 284n , 285n
 OTTE Gérald, 140n, 215n, 237, 237n
 OTTO Rudolf, 104n
 OURAMDANE Rachid, 250n
 OVERY Paul, 368n
 PAALEN Wolfgang, 30, 56
 PALMIER Jean-Michel, 62n
 PALUCCA Gret, 49, 155n
 PARTCH Harry, 157n
 PARTSCH-BERGSOHN Isa, 225n
 PASTORI Jean- Claude, 78n, 155n
 PAVIS Patrice, 173n, 176n, 177n, 188n
 PAVLOV Ivan Petrovitch, 185
 PAXTON Steve, 144, 146n, 202
 PENDLETON Moses, 267n
 PENN Arthur, 63n
 PERLS Frederick (dit Fritz), 242n, 328n, 333, 334n, 337, 353
 PERLS Laura, 328n
 PERRIN Julie, 77n
 PERROTTET Suzanne, 52
 PETIPA Marius, 166n, 288n
 PETIT Dominique, 133n, 298n
 PETTON Luc, 221n
 PEVSNER Nicolas, 277
 PIAGET Jean, 330n, 335, 340, 344n, 346
 PICARD Marcel, 93n
 PICASSO Pablo, 32n, 33n, 43
 PICQUEMAL Jean-Marc, 75n
 PIETTRE Bernard, 316n
 PILATES Joseph, 50, 50n, 132n, 143n
 PILOBOLUS (compagnie), 100, 267
 PISCATOR Erwin, 125, 134n
 PLAGNE Alain, 28n
 PLASSARD Didier, 82n, 104n
 PLATON, 184, 184n
 PLEynet Marcellin, 33n
 POLCARI Stephen, 32, 32n
 POLLOCK Jackson, 25n, 26n, 29n, 30, 32, 33n, 56, 367n

PONTBRIAND Chantal, 170, 170n, 172, 172n, 173
PORTAL Michel, 299
PORTE Alain, 197n
PRAGER Wilhelm, 78n
PREGER Marianne, 283n
PRELJOCAJ Angelin, 138n
PRESTON-DUNLOP Valerie, 54, 54n, 221n
PRIASSO Philippe, 15n
PRICE Janey, 155n
PRIEST-ROGERS Helen, 155n
PRIMUS Pearl, 37n, 152n, 166n
PUCCI Emilio, 14n
RAINER Yvonne, 182, 353n
RAMBERT Marie, 45n
RANDALL Tresa, 50n, 51n
RAUSCHENBERG Robert, 63n, 123n, 181n
RAVEL Maurice, 288n
READ Herbert, 41n
REICH Steve, 341n, 353
REINHARDT Ad, 26n
REINHARDT Max, 45n
REINER Chris, 12n
REYNAUD Anne-Marie, 133n, 298n
RHODES Colin, 42, 42n, 43n
RIBADEAU François-Marie, 28n
RICE John Andrew, 63n
RICOEUR Paul, 200
RILKE Rainer Maria, 316n
RIZZO Christian, 250n
RIEGGER Wallingford, 51n
RIRIE Shirley, 209, 211n, 222, 252, 253, 253n, 266n, 272, 339, 339n
RIRIE-WOODBURY Dance Company, 12, 14n, 59, 75n
ROBBINS Jerome, 166n
ROBERT Manuèle, 133n
ROBINSON Jacqueline, 230, 333n
ROGOSIN Elinor, 73n, 234n, 283n, 360n
ROLLAND Romain, 340n
ROOSEVELT Franklin Delano, 22n
ROQUE Georges, 26, 26n
RORSCHACH Hermann (et test de), 28n, 184, 187, 187n, 191, 267, 347
ROSENBERG Harold, 22n, 25n, 26n, 214
ROSENTHAL Victor, 329n
ROSS Janice, 202n
ROSSEL Lucile, 103n
ROTHKO Mark, 26n, 30, 281n
ROTHSCHILD Bethsabée de, 139n
ROUGET Gilbert, 58
ROUILLIER Quentin, 133n, 298n, 367
ROUQUET Odile, 144n
ROUSSEAU Jean-Jacques, 41n

RUBIN William, 41n
 RUDKO Doris, 284n
 RUDNER Sara, 336n
 RUSHING Jackson W., 31n
 RUSSELL Carroll, 35n, 36n, 67n
 SACHS Curt, 37, 37n, 38, 38n
 SAKHAROFF Alexandre, 289
 SAKHAROFF Clothilde, 316n
 SALZMANN Alexandre de, 45n
 SANASARDO Paul, 182n
 SARTRE Jean-Paul, 124n
 SAYRE Jessica, 215n
 SCARPETTA Guy, 32, 33, 33n, 123, 124n
 SCHAPIRO Meyer, 29, 29n, 42n, 43, 43n, 114, 114n
 SCHAWINSKY Xanti (Alexandre, dit), 63n, 83n, 155
 SCHLEE Alfred, 291n
 SCHLEMMER Oskar, 12n, 19, 25, 25n, 62, 62n, 63, 63n, 65, 65n, 75n, 83, 83n, 95, 96, 97, 97n, 98, 98n, 99, 99n, 100, 100n, 101, 101n, 102, 103n, 104, 104n, 106, 107n, 108, 134, 134n, 149, 155, 160, 178, 178n, 181n, 194, 217, 229, 265, 280, 332, 332n
 SCHMIDT Kurt, 83n, 152n
 SCHNEIZHOEFFER Jean Madeleine Marie, 288
 SCHOFFER Nicolas, 241, 241n, 317n
 SCHONBERG Arnold, 123n, 321, 341n, 358
 SCHONBERG Bessie, 336
 SCHREYER Lothar, 83n
 SCHUMACHER Gretchen, 75n
 SCHUMAN William, 149n
 SEAWRIGHT James, 301, 301n
 SERS Philippe, 369
 SESSIONS Roger, 301n
 SHAKESPEARE William, 139
 SHAWN Ted, 3, 31, 145, 151, 216
 SHEARER Sybil, 173n
 SHELLY Mary Josephine, 35n
 SIEGEL Marcia, 10, 24n, 97, 100, 104n, 208n, 260n, 282n
 SIMONET Noëlle, 75n
 SINATRA Frank, 77n
 SKINNER Joan, 126n, 143, 202
 SLOMINKA J., 84
 SNYDER Gary, 158n
 SOCRATE, 184
 SOKOLOW Anna, 24n, 166n
 SORELL Walter, 6n, 87n, 94n, 126n, 168, 168n, 311n
 SOULAGES Pierre, 230n
 SPENCER Herbert, 53n
 STANISLASVSKI Constantin, 45n, 136n, 157n
 ST. DENIS Ruth, 35, 151, 216
 STEINER Rudolf, 54, 54n
 STILL Clyfford, 26n, 281n
 STOCKAUSEN Karlheinz, 157n

STRASBERG Lee, 157n
STRAVINSKY Igor, 288n
STUMPF Carl, 327, 327n, 328
SUQUET Annie, 288n, 289n, 290n, 292n
SUSAN BUIRGE PROJET, 15
SVOBODA Josef, 125, 157n
SCHWARTZ-REMY Elisabeth, 273n
SUBOTNICK Morton, 302n
SWEIGARD Lulu, 143, 144n
TAL-COAT Pierre, 230n
TAMIRIS Helen, 151
TANGUY Yves, 306
TAYLOR Paul, 182n
TCHAIKOVSKY Piotr Illitch, 288, 288n
TERRY Walter, 126n
TESSENOW Heinrich, 45n
TETLEY Glen, 227n, 284n
THUAN Trin Xuan, 367n
TITCHENER Edward, 185
TODD Mabel, 143, 235
TODOROV Tzvetan, 325n
TOEPFER Karl, 69n, 78n, 100, 100n, 106, 106n, 107n, 290n, 291n
TOUZE Loïc, 250n
TUDOR Antony, 166n
TURNER Margery, 72n
TYLOR Edward Burnett, 53n
UOTINEN Jorma, 298n
USSACHEVSKY Vladimir, 301n
VALLIER Dora, 348, 348n, 349, 349n
VAN VEEN Marie-Louise, 221n
VARESE Edgar, 51n
VAUGHN Robert, 26n
VINCENT Geneviève, 145n
VINCENT Marc, 15n, 133n
VISCHER Robert, 185
VISETTI Yves-Marie, 329n
VISLOCKY Dorothy, 117n
VOLKONSKY Prince Serge, 45n
VULPIUS Christiane, 325n
WAEHNER Karin, 230
WAGNER Richard, 158n, 249, 288
WALKEN Jonathan, 267n
WARBURG Aby, 55, 55n
WARHOL Andy, 123n
WATERS Elisabeth, 174n
WEBER Max, 9n
WEBERN Anton, 321
WEHN-DAMISH Teri, 349n
WEIDMAN Charles, 3, 66n, 140n, 145, 226, 235
WENSINGER Arthur, 101n

WERTHEIMER Max, 327, 327n, 328n, 329, 336
WHITEHEAD Albert, 63n, 201n, 242n
WIERRE-GORE Georgiana, 38n
WIGMAN Mary, 4n, 5, 5n, 14, 19n, 24n, 35, 37n, 44, 45, 45n, 46, 46n, 48, 48n, 49, 49n, 50, 52, 52n, 54, 55, 57, 64, 69n, 95, 116n, 130, 135, 144n, 147, 155n, 163n, 167, 174, 182n, 189, 201n, 216, 222, 224, 225, 226, 229, 255, 273n, 289, 291n, 307, 308n, 311, 311n, 312, 324, 333, 333n, 352, 352n, 358n 364, 366, 372
WILDE Oscar, 134n, 188
WILLIAMS Tennessee, 157n
WILSON Robert (did Bob), 124, 181n, 306, 321
WINKELMANN Johann Joachim, 146
WINTER Marian Hannah, 176n, 192, 192n, 193, 193n
WINNICOTT Donald Woods, 142
WOODBURY Joan, 7n, 200n,209, 211n, 222, 252, 253, 253n, 266n, 272, 299, 300n, 315, 336n, 338n, 339, 339n, 381n
WUNDT Wilhelm, 327n, 328n
YEATS William Butler, 215, 215n
YOUNG Betty, 27n
YOUNGERMAN Suzanne, 37, 38, 38n