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 UNIQE
Pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs

Marc LAWTON

A N N E X E S

THESE DE DOCTORAT
Discipline : ARTS
2012

LISTE DES ANNEXES

Sommaire…… 1

1. Biographie de Nikolais…… 4

2. Contexte politique, économique et social américain au tournant des années 1950……..…… 25

3. Hanya Holm……..…… 33

4. Chronologie des oeuvres d'Alwin Nikolais……..……..…. 39

5. Deux oeuvres d'Alwin Nikolais : *Vortex* et *Prism*……..... 42

6. Laban mystique…… 46

7. Trois œuvres chorégraphiques d'inspiration primitiviste……. 50

8. Monte Verità……. 54

9. L'exportation de la danse américaine : le cas Nikolais……. 57

10. « Why do I go through the torture of New York ? » (article d'Alwin Nikolais traduit)..... 59

11. Extrait de « No man from Mars » (trad. L.Louppe)…… 60

12. Cursus au C.N.D.C. d'Angers : stage de première année…..... 65

13. Grille des qualités de mouvement……. 69

BIOGRAPHIE DE NIKOLAIS

Antécédents et enfance - Premiers emplois - Débuts en danse et marionnettes – Bennington - Enseignement et débuts en chorégraphie - La guerre - Installation à New York - Le Playhouse – *Noumenon* - Période de transition – Abstraction – Notoriété - Travail sur l'image et dernières années.

Antécédents et enfance

Nikolais naît le 25 décembre 1910 dans un milieu modeste, ne connaîtra pas son père russe, mort peu de temps avant qu'il atteigne l'âge de deux ans, et ne saura que peu de choses sur lui[1]. C'est donc auprès de sa mère qu'il grandit. Celle-ci, d'origine allemande née Martha Heinrich et issue d'une famille de tisserands, émigra de Glauchau (au sud de Leipzig) à l'âge de 14 ans. Matriarche, elle tient seule la boulangerie familiale, installée dans la petite ville de Southington, Connecticut, où l'enfance du petit Alwin sera marquée par des sons. Il y a ceux de type domestique comme le pétrin mécanique à l'arrière de la maison et le cliquetis de la pâte que l'on coupe en cadence pour en faire des rouleaux ; sont aussi prégnants les bruits industriels à l'extérieur, provenant des nombreuses usines disséminées à des kilomètres les unes des autres, toutes des manufactures d'outils concurrentes avec leurs grandes roues et leurs marteaux-pilons, et enfin les sons du piano, car Mme Nikolais exige que tous ses enfants (trois fils et deux filles, Alwin étant le cadet) pratiquent un instrument. A cette époque où radio et télévision n'existaient pas, la famille adorait la musique et ses sœurs, très bonnes chanteuses, attiraient le voisinage lors de leurs « soirées musicales ». Mais malgré sa personnalité aimante et sans préjugés, Mme Nikolais se concentrait sur ses fils. L'éducation de ses filles, comme elle l'avait appris de sa propre éducation européenne, ne réclamait que peu d'attention et leur scolarité ne dépassa pas le collège.

Les souvenirs que Nikolais conserve de l'industrie lourde, raison d'être de la ville, sont précis, montrant qu'il était fasciné par le travail des forges et par la main d'œuvre très nombreuse qui y entrait et en sortait, faisant halte à la boulangerie et qu'il fallait fournir en

[1] Peu intéressé par la généalogie, Nikolais recevra par surprise et tard dans sa vie des bribes d'histoire familiale qui semblent invérifiables : deux lettres de sa famille éloignée, reçues en 1980 et 1985, lui racontent que son père, né en 1865, et ses deux tantes auraient été placés dans des familles d'adoption après que leurs parents, d'origine aristocratique, aient été assassinés dans un château à Bialystok (aujourd'hui en Pologne). Ils émigrèrent aux Etats-Unis l'un après l'autre, se fixant dans le Massachussetts et en Californie. Avant de quitter la Russie, son père aurait été officier au service du tsar, recevant des présents de la famille royale (comme ces boutons de manchette en argent avec inscriptions, seuls objets qu'il possédait de son passé). Autres mystères non élucidés : son véritable nom, car Nikolais ne serait pas le vrai, et la raison qui le fit devenir boulanger. Un constat : beaucoup de famille venait en visite du côté de sa mère (donc allemande), mais de Russes, point.

casse-croûtes. Mais Nikolais relate d'autres réminiscences, plus négatives, reflétant l'impression laissée par la rivalité entre communautés, surtout anglaise, italienne, polonaise, irlandaise et allemande. Les familles riches propriétaires des usines, raconte-t-il, se construisaient de belles maisons, mais dépensaient peu pour l'embellissement de leur ville, d'où la laideur de ces agglomérations, heureusement compensée par la beauté de la nature alentour : lacs, rivières, falaises, marais, marécages... Les églises étaient nombreuses, reflétant le christianisme dans toute sa diversité (pas moins de six congrégations pour cette population). L'éducation religieuse avait lieu en allemand dans une chapelle luthérienne au service d'une famille propriétaire de l'une des forges, toute proche de la boulangerie. Un prêtre venait d'une ville voisine pour donner un sermon tous les quinze jours.

Plus tard, Nikolais aimait à raconter la formule du critique John Martin lors de leur première interview (probablement en 1956) : apprenant ses antécédents, Martin aurait lancé : « Ah, c'est bien : les Allemands sont méticuleux et analytiques, tandis que les Russes disent : « Fiche tout ça en l'air ! ». Voilà qui constitue une bonne combinaison[2] ! ». Nikolais récapitule : « Mon côté allemand me donne le désir d'analyse et d'ordre, mon côté russe explique ma facette mystique et colorée[3] ».

En 1920, sa mère vend la boulangerie et la famille déménage dans un quartier résidentiel de style victorien, bâti par la famille possédant la plus grosse usine de la ville. La nouvelle demeure, voisine de la colline où vit un grand propriétaire, comporte grange, potager, grand cerisier, petite pinède, jouxtant un large terrain du voisin et une source. Enfant, Nikolais grandit entouré de camarades de son âge, établissant ses terrains de jeux dans le parc proche et les nombreux arbres du voisinage, été comme hiver. Les lieux renfermaient leur lot de grenouilles et de serpents. Son grand frère John étant parti pour une école préparatoire dans le Massachussetts[4], le jeune Alwin joue surtout avec son fère Walter. Chaque samedi, sa mère et une amie prennent le train pour New Haven faire des courses et les emmènent tous deux, les déposant au passage au théâtre Hypérion, à deux pas de l'université de Yale, où l'on donnait des matinées de répertoire et parfois des divertissements « burlesques[5] ». C'est là que Nikolais se prit de passion pour le théâtre, cette « boîte architecturale faite d'émerveillement et

[2] Alwin Nikolais, *Autobiographie*, *op.cit*., chapitre 2 « The German side ».
[3] *Ibid*, chapitre 11 « Résumé de mon enfance ».
[4] Il fit ensuite des études au Pratt Institute à New York (célèbre école supérieure d'architecture et de design).
[5] Aux Etats-Unis, le mot burlesque a un autre sens qu'en France : c'est un genre apparenté au music-hall et au cabaret, mais comportant une forte proportion d'artistes femmes peu habillées exécutant leurs numéros, donc jugé souvent comme empreint de vulgarité. Le film récent de Mathieu Amalric *Tournée*, primé à Cannes en 2010 et axé sur une compagnie américaine, le *Cabaret New Burlesque*, présente un échantillon d'une version moderne et valorisante de ce type de spectacle.

d'enchantement » où tout était acceptable à ses yeux, « que ce soit Ben-Hur ou les fesses nues des filles[6] ».

Il exerce son imagination, créant en particulier avec l'aide de son frère un théâtre de marionnettes dans leur grenier pour leur propre plaisir et celui des invités, confectionnant décors et poupées en inventant des histoires pour des spectacles présentés lors de réunions familiales et de fêtes. Il expérimente déjà avec la lumière, raconte-t-on, en se servant de boîtes de conserve en guise de projecteurs et d'emballages colorés de sucettes comme gélatines.

Son éducation inclut aussi des cours de danse de salon : fox-trot, tango, valse, mazurka, quadrille… qu'il suit avec son frère, apprenant en grande tenue le rituel des saluts et invitations faites aux dames. Ses progrès pianistiques sont dus en partie à l'arrivée dans la maison d'un piano mécanique : en le ralentissant, Nikolais peut étudier comment étaient joués les airs à la mode, surtout du charleston ou du « black bottom ».

Pendant son adolescence, la situation économique se durcit en Nouvelle Angleterre, amenant du chômage et chez les Nikolais, une situation financière très tendue qui empêche toute perspective d'études supérieures pour Alwin. Sa mère n'a d'yeux que pour son frère Walter, doué dans beaucoup de domaines (musique, mécanique, radio…), mais touche-à-tout et incapable de suivre des études normales. Après un premier accident de moto qui le laisse légèrement handicapé, sa fin sera tragique. Tout en finissant son lycée où il obtient un diplôme de jardinier, Nikolais progresse en piano et gagne déjà sa vie en interprétant ragtimes et airs de charleston. Il joue avec un ami accordéoniste dans des soirées amateurs, et leur duo attire l'attention d'un tourneur qui leur trouve diverses opportunités pour se produire dans des cabarets de vaudeville et des bastringues.

Premiers emplois

L'année de son bac, Nikolais prend des cours d'orgue dispensés par l'organiste du cinéma local (les films muets de l'époque étaient toujours accompagnés) et son bon niveau lui permet de remplacer ponctuellement son professeur. En 1927, son baccalauréat en poche, sans projets et après une annonce sans suite, il est contacté pour une audition pour un poste d'organiste,

[6] Alwin Nikolais, *ibid*, chapitre 17 « Mrs Trotsel ». Nikolais précise que sa mère fut épouvantée quand elle apprit dans le journal que le théâtre programmait des *burlesque shows*, mais le mal était fait. Cependant, Nikolais pense avoir été trop jeune pour apprécier les sous-entendus, l'obscénité en jeu et le « danger moral » de tels spectacles, et ne se rappelle pas de déshabillage : « Mon éducation puritaine m'y aurait fait réagir ». Il ne regrette pas l'expérience. Mieux, il la recommande !

fait bonne impression et obtient un travail dans le principal cinéma de New Haven, puis celui de Westport. Les « partitions » fournies pour accompagner les films lui donnent des suggestions avec repères dans le film concerné (longueurs des scènes, propositions de compositions et de mélodies), mais comme beaucoup d'autres musiciens dans sa situation, il s'en sort en improvisant beaucoup, se servant d'effets spéciaux (tambours, carillons, sifflets, etc) et adaptant sa musique à l'action se déroulant sur l'écran. Ces compétences, cette « expérience sans prix », où il jouait trois à cinq heures par jour (parfois plus) lui seront précieuses plus tard pour la danse. Un de ses grands regrets est d'avoir perdu ces pages de musique annotées, disparues pendant son absence en tant que soldat, lorsque la maison familiale fut vendue.

Westport est son premier contact avec une communauté artistique sophistiquée, il y rencontre d'autres jeunes artistes et commence à prendre des cours de peinture. L'année suivante, le succès du film *Sonny Boy* avec le chanteur Al Jolson confirme la fin progressive du muet et toutes les salles s'équipent bientôt pour passer des films parlants, sonnant le glas de l'orgue Wurlitzer dans les cinémas. En 1929, Nikolais revient à New Haven dans une salle prestigieuse où il joue pour les quelques films muets encore projetés et pendant les entractes, mais son contrat prend fin.

La crise économique est là et, de retour à Southington, Nikolais reprend un travail dans de petits orchestres de jazz et commence aussi à donner des cours de piano. Il prend aussi des cours de théâtre, mais trouve surtout un poste d'accompagnateur de cours de danse dans l'école de Gloria Stanley, professeur qui enseigne aussi bien le classique que le jazz et les claquettes.

L'été suivant, en 1930, son frère Walter, devenu handicapé dans un accident de motocyclette, périt dans un accident automobile et ce drame affecte toute sa famille.

Continuant ses divers emplois, Nikolais trouve un cadre chaleureux auprès d'un pasteur local, chez qui se réunit une douzaine de jeunes gens. Il accompagne aussi le culte sur le vieil orgue de l'église et y dirige des spectacles de commande pour lesquels il écrit la trame et crée les décors et costumes. Un bref emploi d'agent artistique auprès d'une « princesse syrienne » dansant dans les églises capote vite, mais lui donne sa première expérience professionnelle dans le monde du spectacle.

Débuts en danse et marionnettes

Michael Adrian, personnage haut en couleurs[7], débarque un jour d'Hollywood en visite à Southington, s'y installe et souhaite démarrer un groupe de théâtre. Les deux jeunes hommes s'entendent et produisent diverses pièces, trouvant rapidement leur propre lieu loué au centre ville, le *Drama Center* (« Centre dramatique »), installé dans un ancien cinéma à trois sous qui avait brûlé et qu'ils durent entièrement remettre en état. Tout en travaillant à ces productions (dont l'une utilisait des marionnettes de trois mètres de haut), Nikolais va en auto-stop jusqu'à New Haven pour étudier à l'Université libre scénographie, histoire du théâtre et composition musicale, en plus des sujets académiques habituels tels l'anglais et la psychologie. Il prend aussi des cours d'élocution et se remet au piano, découvrant avec bonheur la « grande » musique (Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Scriabine, Debussy, Prokofiev…) et développant ainsi un sens esthétique plus aiguisé.

C'est à New Haven en 1932 que Gloria Stanley emmène Nikolais voir la danseuse soliste Mary Wigman, alors en tournée dans tous les Etats-Unis. Nikolais n'en avait jamais entendu parler, mais ce spectacle est pour lui un choc et le pousse à en savoir plus sur ce qu'il y a découvert. Or Stanley emmène souvent Nikolais et Adrian à Hartford, capitale du Connecticut, pour assister à des soirées artistiques de poésie et de musique dans un magnifique studio. C'est là qu'il voit danser Truda Kaschmann[8], émigrée allemande

[7] De son vrai nom complet Jose Victor Arturo Echevarria y Rodriguez, d'origine espagnole (sa famille d'origine aristocratique avait émigré à Porto Rico), Adrian était un Latin homosexuel au port altier, à la voix douce et aux manières élégantes, que Nikolais surnommait « Vic » et qui fut pour beaucoup dans sa vocation théâtrale, malgré un penchant certain pour l'alcool et les fêtes. Après des études de scénographie à New York, il avait travaillé pour un fakir et été assistant réalisateur sur le film « Le Cheik » avec Rudolph Valentino à Hollywood. Sans y trouver le succès escompté, il revint sur New York (dans le même autocar que le chorégraphe Jose Limon) et arriva à Southington pour rendre visite à une prétendue « Tante Elm », en fait la mère d'un camarade d'école qui l'entretenait. Leur rencontre était inévitable, puisque dans cette petite ville, « Il n'y avait que trois personnes passionnées de théâtre, et j'étais l'une d'elles », raconte Nikolais. En tournée des décennies plus tard, il le retrouva à Barcelone dans les coulisses du théâtre où dansait sa compagnie : toujours superbe dans son habillement, il avait hérité et s'était installé en Espagne.

[8] Truda Kaschmann : ancienne élève de Wigman (formée à Dresde et Berlin), diplômée de l'école Laban de Hambourg en 1924, danseuse chez Yvonne Georgi, cette danseuse née à Kassel en 1906 émigra d'Allemagne vers les Etats-Unis. L'article d'octobre 1978 du *Hartford Courant* (signé Dorothy Horwitz) « Modern dance matriarch looks back on lifetime that nurtured new art » (Une matriarche de la danse moderne revient sur sa vie et comment une nouvelle forme d'art en sortit) nous donne quelques précisions sur cette artiste peu connue: née Fackenheim, Truda Kaschmann et son mari médecin doivent fuir l'Allemagne dès 1933 pour échapper aux persécutions nazies contre les Juifs. Avec leur fille née en 1931, ils s'installent d'abord à Boston, puis l'année suivante à Hartford. Nikolais la rencontre en 1934 ou 1935, étudie la danse avec elle à partir de 1936 et va avec elle en 1937 et 1938 au stage d'été du Bennington College et devient son partenaire, notamment pour la commande chorégraphique qu'ils co-signent en 1939, *Eight column line* (Huit colonnes à la une). Ce sera la première création de Nikolais (hormis les études qu'il avait réalisées à Bennington). Installée à Hartford, Kaschmann y fréquente le Wadsworth Atheneum, complexe abritant le musée Avery, réputé pour renfermer une remarquable collection d'art moderne et flanqué d'un bel auditorium. Le comité d'honneur comporte des personnalités prestigieuses, telles Lincoln Kirstein, Léonide Massine et Salvador Dali. Son directeur A.Averett Austin, amateur d'art éclairé et dont la femme venait d'une des plus riches familles locales, lui passe donc commande d'un « ballet » anti-nazi, soutenu par son association des « Amis et ennemis de la musique moderne » (regroupant plus de quinze mécènes). Kaschmann, dans l'article cité *supra*, affirme avoir été, en tant

récemment arrivée d'Europe et ancienne élève et danseuse de Wigman et de Laban. Il se rapproche d'elle et devient son élève (elle enseigne au YWCA[9]), tant en musique (percussions) qu'en danse, domaine dans lequel il commence donc à l'âge de 23 ans.

Nikolais jeune homme s'implique dans l'univers du théâtre sous toutes ses formes (y compris la comédie musicale), écumant son Connecticut natal et le Massachussetts voisin. En 1934, il possède son propre théâtre de marionnettes tout en continuant à co-diriger le *Drama Center* (la dernière production qu'il y met en scène est la *Farce de Maître Patelin*), et l'année suivante, rencontre un responsable théâtral du département des parcs et espaces verts de Hartford qui cherche un metteur en scène. Avec l'audace qui le caractérise, Nikolais obtient à nouveau le poste et déménage pour devenir directeur du théâtre de marionnettes des parcs de New Haven, puis de Hartford et également enseigner cette discipline. Deux ans passés dans ces fonctions[10], de 1935 à 1937, lui permettent de gagner son premier vrai salaire, d'obtenir des louanges de la presse locale et de se frotter professionnellement à la mise en scène et à la gestion d'une équipe. Il a sous ses ordres cinq acteurs professionnels, quatre machinistes, un charpentier, un accessoiriste et une couturière. Avec ce groupe et un théâtre ambulant, Nikolais se produit en hiver dans toutes les écoles de la ville et en été dans les parcs et les foires, souvent devant des foules de plusieurs milliers de spectateurs.

Progressant dans ses compétences de danseur, Nikolais fait ses débuts sur scène dans une production dirigée par Kaschmann, à qui l'on a passé commande pour le tricentenaire de la fondation de l'état du Connecticut[11]. Adrian, actif au sein d'un projet soutenu par

---

qu'allemande, personnellement concernée par le thème, à savoir celui de la montée d'une dictature et son effet sur un petit groupe de personnes. Sauf erreur, il n'existe hélas que des photos de cette œuvre.

[9] YWCA : Young Women Christian Association.

[10] La ville de Hartford le prend à son service grâce à un soutien de la WPA (Works Progress Administration, vaste dispositif mis en place par Roosevelt pour lutter contre la crise économique) et son programme « théâtre dans les parcs ». Se déplaçant aussi dans les grandes foires, Nikolais touche ainsi un nombreux public (12.000 personnes pendant le printemps 1936, 9.000 enfants et adultes en une semaine en juillet…) tout en donnant des conférences et en écrivant divers essais. Il améliore l'équipement technique de son théâtre ambulant (amplification des voix, console pour contrôler les effets lumineux, gélatines de couleurs…) et modèle lui-même les têtes de ses figures. Ses sujets d'inspiration sont le cirque (éléphants, lion, clowns, écuyère…) ou l'univers de la musique (personnage de pianiste triste très apprécié du public), et la presse se fait l'écho de ses réalisations, admirant ses petits personnages hauts de trente centimètres, « plus vrais que nature ». Nikolais garda un attrait pour les fils, comme l'attestent dans les années 1950 sa pièce *Tensile involvement*, des sections de *Kaleidoscope* (« Straps »), d'*Allegory* (« Lyra ») ou *Totem* (« Reliquary ») et on peut émettre avec Claudia Gitelman l'avis que les marionnettes avaient à voir avec ces choix. Elle voit dans l'approche du théâtre comme « boîte magique », telle que la mit au point Nikolais, un agrandissement de ce théâtre ambulant de sa jeunesse. Il y avait en effet expérimenté avec le son, la couleur et la lumière et y faisait tout lui-même. Deux pièces plus tardives prirent la marionnette comme sujet principal : *Guignol* (1977) et *Schema* (1980). Voir dans notre première partie « L'Abstraction », sous « Marionnettes ».

[11] Dans son autobiographie, Nikolais raconte non sans humour qu'habillé de métal, il symbolisait avec deux autres danseurs l'industrie émergeant de la rivière Connecticut, celle-ci étant représentée par un grand chœur de jeunes femmes, palpitant dans des alignements de voile bleu.

l'administration Roosevelt[12], propose à deux reprises à Nikolais de s'essayer à la chorégraphie, qui crée ses deux premières pièces[13].

Bennington, enseignement et débuts en chorégraphie

Poussé par Kaschmann et grâce à un congé octroyé par le département des parcs, Nikolais peut participer trois étés de suite aux stages du Bennington College[14] en 1937, 1938 et 1939. C'est là, en 1937, qu'il étudie pour la première fois avec les grandes figures de la *modern dance* qui en ont fait une nouvelle danse américaine: Hanya Holm, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Louis Horst, John Martin et d'autres personnalités comme la danseuse Bessie Schönberg, le scénographe Arch Lauterer et l'ethnomusicologue Francisco Boas. Accueillies sur place en résidence, les compagnies de ces chorégraphes proposent des spectacles: Graham, dansant son solo *Frontier* (1935,) et la création *Trend* de Holm marquent profondément le jeune Nikolais. José Limon, boursier cette année-là, le choisit pour faire partie du spectacle donné par son petit groupe, qui se produit également à New York quelques mois plus tard.

A son retour à Hartford cette même année, Nikolais devient le partenaire de Kaschmann pour ses récitals. Fort du bagage emmagasiné à Bennington, il ouvre en 1938 sa propre école dans un loft où, à la demande du professeur local d'art dramatique, il enseigne le mouvement à des comédiens et chorégraphie pour des soirées poétiques, liant l'action au discours parlé. L'année suivante, une personnalité de Hartford, A. Everett Austin, actif au sein de son association des « Amis et ennemis de la musique moderne », passe commande d'une création dansée à Kaschmann et au compositeur Ernst Krenek, issu de l'école de Schönberg. Nikolais, dont c'est la première commande professionnelle, co-signe la pièce avec sa partenaire, et ils l'intitulent *Eight column line* (Huit colonnes à la une). Austin anime aussi la vie culturelle du musée Avery et la création a lieu dans l'auditorium du complexe du Wadsworth Atheneum. Dans son autobiographie, Nikolais n'évoque pas la chorégraphie, mais parle de la difficulté qu'il éprouva avec cette musique dodécaphonique difficile pour lui (mais qu'il apprit à apprécier), et qu'il découvrait chemin faisant dans une version pour piano, au fur et à mesure que Krenek lui en envoyait des extraits. Accompagnée par un orchestre de dix musiciens jouant une nouvelle composition dodécaphonique d'Ernst Krenek venu de Californie la

[12] Il s'agit du Connecticut Negro Federal Project. Rappelons que pour lutter contre le chômage et les effets de la crise économique, Roosevelt mit en place la Works Project Administration (WPA), responsable entre autres d'un vaste programme de théâtre à l'échelle nationale (Federal Theater).
[13] Il s'agit de *Sabine Women* (1936), d'après Andreiev, et *The Insect Comedy* (*The World we live in*), d'après Carel Kapek (1937).
[14] Voir note explicative de notre première partie, dans « La source ».

diriger, cette pièce en trois parties voit s'affronter dans une communauté paisible (représentée par huit danseuses) un personnage « démocratique » (Kaschmann) et un despote (Nikolais). La critique fut très positive, reconnaissant à Nikolais son talent de danseur, en particulier dans son rôle de ce tyran mégalomane.

Toujours en 1939, Nikolais part pour un voyage au Mexique, malgré l'annulation d'un stage de danse d'été qui devait se dérouler à Mexico City. En surveillant ses dépenses, il prend le bateau pour Vera Cruz et chemine ici et là, absorbant les nouvelles coutumes et paysages, impressionné par sa découverte d'une population étrangère. Il remonte ensuite par la côté ouest et parvient jusqu'à Los Angeles, où il suit pendant trois semaines un stage de danse à Mills College à Oakland (où s'est installé pour un été le stage du Bennington College). Ces trois étés de stages intensifs lui font une profonde impression et décident de sa vocation.

De retour à Hartford, il reprend ses activités d'enseignant, y ajoutant des cours à l'école de musique Julius Hartt en tant que professeur invité. C'est dans ce cadre qu'il travaille pour l'opéra, chorégraphiant des danses et divers moments de groupes. Il met sur pied une petite compagnie, répétant au Wadsworth Atheneum où il réussit à convaincre la direction de co-produire des spectacles et des concerts, invitant ainsi les compagnies Humphrey-Weidman, Martha Graham, Anna Sokolow et des compositeurs comme Louis Horst et Henry Cowell. Trop occupé par ses engagements sur place, il doit refuser une proposition de danser dans la compagnie de Doris Humphrey à New York.

Au printemps 1940, sur la proposition d'Elisabeth Waters, danseuse chez Hanya Holm, il rejoint les *Dancers en route*, s'intégrant à un quatuor qui va sillonner les Etats-Unis, donnant des spectacles dans des lieux les plus divers : petits opéras et théâtres, granges, locaux pour fanfares, écoles de campagne, jusqu'à la Foire de San Francisco pour laquelle le groupe crée des décors. Le programme consiste en solos et un quatuor chorégraphié par Waters et cette première tournée, riche en expériences, permet à Nikolais de découvrir l'Arizona et les territoires indiens (américains natifs).

La guerre

De retour à l'est, Nikolais reprend ses activités, mais fin 1941, les Etats-Unis entrent dans la deuxième guerre mondiale. Il devient président d'une association regroupant des artistes professionnels du Connecticut pour participer à l'effort de guerre, continue ses créations à Hartford (notamment une pièce pour une série intitulée *War themes* (thèmes de guerre) en mai 1942), mais peu de temps après est appelé sous les drapeaux. Sa formation militaire se passe en Alabama, mais par un concours de circonstances (notamment un capitaine porté sur la

bouteille), il se retrouve affecté avec le grade de sergent comme agent au service de la CID (*Criminal Investigation Division*, division d'enquête criminelle), poste pour le moins incongru pour un danseur-chorégraphe. C'est pendant cette période qu'il perd sa mère.

Envoyé un an en Angleterre à Bristol, Nikolais y est formé pour sa nouvelle mission tout en fréquentant l'université d'Oxford et les théâtres (il verra à Bristol notamment le Ballet Rambert et les Ballets Jooss). A part un cas d'émeute opposant des soldats noirs et blancs dans le nord du pays, il se charge d'une tâche bien plus plaisante : servir de guide à ses camarades dans les paysages de l'Angleterre et du Pays de Galles. Cette vie semi-idyllique est brutalement interrompue lorsqu'on l'amène sur la côte sud pour traverser la Manche: peu de temps après le jour J (8 juin 1944), il débarque en Normandie. C'est là une des expériences les plus intenses de sa vie, et Nikolais la décrit ultérieurement comme « une des visions multi-médias les plus dévastatrices de tous les temps, où beauté et mort étaient inséparables ».

Après un rapide passage par la France et notamment par Paris qui vient d'être libéré, Nikolais passe une longue période en Belgique à Liège et à Verviers, villes bombardées quotidiennement par les V-1 et les V-2. Son travail consiste à enquêter et documenter toute affaire criminelle impliquant des soldats (américains ou non) et des civils, de façon à les amener devant un tribunal militaire pour être jugés. Il est mis en contact avec la face sordide de l'homme, les crimes allant de fusillades (bagarres, balles perdues, morts violentes) à des détournements de fonds, de vols à activités de marché noir et affaires de viols avec souvent comme cadre des maisons closes. Les ruines, les morts, les populations meurtries et les dérèglements liés à ces situations lui laisseront une impression indélébile. Il finit la guerre en Allemagne, et, démobilisé, revient aux Etats-Unis par bateau en partant d'Anvers, débarquant à New York en novembre 1946. Il restera toute sa vie profondément marqué par la guerre[15].

[15] Dans on autobiographie, Nikolais consacre plus de 60 pages à ses expériences militaires. De par son grade de sergent et son choix rapide (et visiblement peu réfléchi) d'être affecté dans le secteur de l'investigation policière, il découvre un monde qui lui est inconnu, celui du crime, avec l'instruction des dossiers de plaintes et l'encadrement des prévenus (d'abord aux Etats-Unis, puis en territoire libéré en Europe : Belgique, Allemagne) impliquant des *GI*s, dans un contexte de villes bombardées et dévastées, de populations réfugiées, de chaos généralisé. Il raconte de manière saisissante des moments qui l'ont fortement marqué, tels l'arrivée sur les côtes normandes (« vision phénoménale d'explosions d'obus, de balles traçantes, de milliers de fusées éclairant mer et ciel, cacophonie son et lumière, holocauste multimédia, enfer sur terre fait par l'homme, Armageddon de deux jours et deux nuits… »), le déluge de bombes volantes V-1 sur la ville de Liège où il était stationné (« la vie était un cauchemar à faire craquer les nerfs, avec la possibilité d'être réduit en menus morceaux se présentant trois fois par heure, dormir était impossible, presque tout le monde avait une diarrhée insoutenable… : aucune autre expérience du danger en temps de guerre ne m'a laissé de souvenirs aussi marquants que la régularité de ces bombardements »). Sont aussi décrites les chutes de V-2 sur Verviers (« ils faisaient un énorme arc avant de tomber directement à la vitesse du son, sans que nous ayons les moyens de les anticiper »), les villes de Caen ou de Cologne en ruines, la force de vie de certaines prostituées, les colonnes de réfugiés (« semblables à une parade pathétique de clochards, poussant devant eux bicyclettes, poussettes, chevaux, vaches, et tout ce qu'eux-mêmes ou leurs bêtes pouvaient charrier »), mais aussi l'année passée en Angleterre basé à Bristol (où il put se distraire, aller au théâtre et explorer le pays), la visite guidée de Paris pour 500 de ses camarades juste après la

Installation à New York

Plus de trois années se sont écoulées, passées loin de la danse, à l'exception de son travail ininterrompu sur son système de notation, le « choroscript[16] ». N'ayant pas entrepris d'études supérieures, insatisfait de ses diverses tentatives de trouver du travail avant-guerre dans une Amérique fragilisée par les effets de la crise économique de 1929, Nikolais se sent motivé par l'attrait de la grande ville. Bien qu'ayant fait ses débuts sur scène en 1939, ce sont ses compétences de pianiste-accompagnateur de cours de danse et celles de chorégraphe-metteur en scène (notamment pour la Hartt School de Hartford et lors de ses collaborations avec la compositrice d'opéras Frida Miller) qui lui ont permis de gagner sa vie jusque là. Même s'il est soulagé de quitter le Connecticut, Nikolais doit aussi soutenir sa mère et ses sœurs.

Les efforts qu'il avait fournis pour démarrer une troupe de théâtre, puis de danse, dans le Connecticut pendant la décennie 1932-42 sont restés de petite envergure et n'ont rencontré qu'un succès d'estime. Le *G.I. Bill*[17] lui assure dorénavant, en tant que vétéran de l'US Army,

---

Libération, un moment quasi-paradisiaque à Friedrikshafen (« accueilli dans un manoir richement meublé, avec chef cuisinier, deux sous-chefs, boulanger et son assistant, trois bonnes et un couple de domestiques, piano à queue, court de tennis, jardinier… »), ou encore le retour vers New York sur un bateau militaire, parti d'Anvers à l'automne 1946, avec la vision d'un cimetière de navires dans la Manche et de vagues gigantesques pendant la traversée… Appelé à s'enrôler en 1942, il faut noter qu'au conseil de révision, Nikolais aurait pu être réformé pour souffle au cœur : « Pourquoi je fis ce choix, je ne le saurai jamais, mais je décidai de relever ce défi de virilité plutôt que de retourner à mes projets du type « A bas Hitler » avec mes danseurs. Dans mon souvenir, jamais je l'ai regretté » (*Autobiographie*, *op.cit*, chapitre 43 « Recrutement à Hartford - Mon entrée dans l'US Army et au CID »).

[16] Choroscript : système de notation du mouvement élaboré par Nikolais entre 1942 et 1944, non publié et enseigné par ses soins. Il reprend la portée verticale de la cinétographie de Laban, la dédoublant en deux portées de cinq lignes où figurent à gauche l'appui podal, les bras et les jambes, au centre la tête et à droite le bassin, la cage thoracique 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 présenta son système au Dance Notation Bureau, mais, sous l'influence de John Martin, partisan de ne conserver qu'un seul système (celui de Laban), le choroscript resta méconnu et cessa peu à peu d'être enseigné au début des années 1960 dans l'école de New York. Pendant sa formation militaire, Nikolais avait emporté avec lui son système de notation sur lequel il travaillait. La petite histoire (mais il n'en parle pas dans son autobiographie) dit qu'il avait beaucoup avancé sur son projet (le seul qui le relia à la danse pendant ses trois ans et demi dans l'armée) et l'avait sur lui avant de traverser la Manche. Une fois débarqué en France, posséder un tel document, en cas de capture par l'ennemi, aurait pu l'amener devant un peloton d'exécution, ces « hiéroglyphes » pouvant être pris pour un code secret et Nikolais pour un espion (« Crainte justifiée. Peut-on impunément inventorier des contres-espaces, des contre-territoires, que ne marquent aucun repère de pouvoirs d'occupation, mais que parcourent des ondes labiles, enroulées, reliant en un mouvement toujours inversé le centre et la périphérie ? » (Laurence Louppe, « Les imperfections du papier », catalogue de l'exposition « Danses tracées », Dis Voir, 1991, p.32).
C'est pour présenter le choroscript que Nikolais écrivit son premier article en 1948 dans la revue Theatre Arts: « A new method of dance notation ». Voir image hors-texte n° XV pour avoir une idée de ce système.

[17] *G.I. bill* **:** loi de 1944, signée par le président Roosevelt le 22 juin, dont le nom exact est « Servicemen's readjustment Act » (G.I. Bill, loi pour les soldats - appelés General Issues ou G.I.s -, est son nom plus répandu). Jusqu'à son arrêt en 1956, cette loi permit à près de 6 millions de vétérans de toucher une allocation d'un an pour

une allocation suffisante pour changer de cap, payer ses cours et son loyer, et c'est donc plein d'espoir qu'il arrive à New York. Deux autres motifs[18] l'ayant découragé de se réinstaller dans sa province d'origine, Nikolais trouve un petit appartement dans le quartier italien de Greenwich Village, proche des studios de danse de ses maîtres, auprès de qui il reprend des cours avec enthousiasme.

Mais cet enseignement hétérogène (qu'il nomme non sans humour *smorgasbord* ou « indigestion esthétique ») auprès de Graham, Humphrey-Weidman, Horst et Holm le lasse après quelques mois. Réalisant sa bêtise, il décide de se concentrer sur Hanya Holm. Auprès de ce maître qui n'a à l'époque qu'une demi-douzaine d'élèves, Nikolais se trouve dans un contact quasi-permanent et direct avec ce qui l'a amené à la danse, puisque Holm avait dirigé l'école Wigman de New York dès 1931[19]. Mais la compagnie de la chorégraphe allemande s'est dispersée et son école traverse alors un creux, d'où son dévouement à ces quelques élèves, les cours se prolongeant par d'ardentes conversations pendant les repas de midi et même du soir.

En parallèle, Nikolais enseigne le week-end à Hartford où il a renoué avec ses amis artistes et repris ses cours à l'école de musique Hartt (où il travailla à nouveau sur des opéras). Il commence à donner des cours à l'Université (Columbia à New York, Temple à Philadelphie) pour des professeurs d'éducation physique, souvent vétérans de guerre comme lui et bénéficiant comme lui de bourses dans le cadre du *G.I. bill*.

---

compenser leur chômage, de profiter de programmes de formation (universitaire notamment) ou d'éducation, et à plus de 2 millions de vétérans d'obtenir des prêts pour acheter un logement ou démarrer une entreprise.

[18] Il s'agit d'une part de la vente par ses sœurs de la maison familiale de Southington et d'autre part de l'impossibilité de poursuivre ses cours à Hartford suite au passage de la commission de sécurité. Celle-ci empêche en effet toute utilisation professionnelle de son loft par manque d'une deuxième issue de secours.

[19] Il s'agit de la Mary Wigman School of dance, sponsorisée par l'impresario Sol Hurok, celui-là même qui avait fait venir Wigman aux Etats-Unis. L'école fut ouverte dans la foulée de sa première tournée (1930-31) qui avait rencontré un grand succès et suscité un engouement pour cette nouvelle danse. Précisons que l'école Wigman de New York dut changer de nom en 1936, lorsque Martha Graham refusa de se rendre aux Jeux Olympiques de Berlin, à l'invitation que lui avait faite le ministre de la Culture et de la Propagande du Troisième Reich Joseph Goebbels. Aux Etats-Unis, on suivait la situation politique européenne et en particulier ce qui se passait en Allemagne, dont la politique antisémite indignait beaucoup d'Américains. Mary Wigman ayant au contraire accepté de participer à la cérémonie d'ouverture, conserver son nom mit Holm dans une situation délicate, l'associant à une collaboration avec le régime fasciste d'Hitler. D'un commun accord, les deux femmes mirent fin à leur contrat et acceptèrent de changer l'enseigne qui devint la Hanya Holm school of dance. Des années 1920 aux années 1960, Hurok, célèbre agent artistique influent, faisait aussi tourner d'autres grandes figures de la danse comme Anna Pavlova, Isadora Duncan, Uday Shankar, Vicente Escudero, la Argentinita, mais aussi les couples Danilova-Massine et Markova-Dolin (Ballets russes de Monte-Carlo), et après-guerre Rudolf Noureev et Margot Fonteyn, l'American Ballet Theatre, les ballets Moiessiev, Maïa Plissetskaya et le Bolchoï… Il s'occupa également de grands interprètes musiciens comme Chaliapine, Arthur Rubinstein, Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Andrès Segovia ou encore la chanteuse noire Marian Anderson.

Ayant été écartée du corps enseignant du Bennington College[20] de par ses origines allemandes, Hanya Holm a trouvé à l'Université du Colorado une base où enseigner l'été dès 1941. Nikolais rejoint à 36 ans le professeur qui l'avait le plus convaincu dans ses études de danse à Bennington, se met à danser dans ses pièces, à suivre ses cours, mais devient aussi son assistant, enseignant pour elle. Holm lui demande en effet de la relayer dans son cours intitulé *class lesson* (qui suit le cours technique et qu'il rebaptise *theory*[21]) et aussi d'enseigner son *choroscript.* A la demande de Holm, il crée à Colorado Springs *Fable of the donkey* (La fable de l'âne, d'après Esope) et débute une collaboration durable avec la compositrice Freda Miller. Ce n'est pas chose aisée de devenir le bras droit d'une aussi forte personnalité que Holm, dont la cote se met à remonter après-guerre, en particulier dans le milieu des danseurs classiques new-yorkais qui apprécient son enseignement. Mais poursuivant la logique de sa notation[22], Nikolais travaille dur et embrasse de façon complète et pertinente la technique de danse allemande. Sa fonction est confirmée dorénavant tant à New York qu'en été dans le Colorado, où Nikolais retourne en 1947 et 1948, y chorégraphiant en particulier une *Etude dramatique* pour 14 danseurs.

Le Playhouse

1948 représente une année pivot pour Nikolais comme pour Holm. Cette dernière, chassée de son studio, doit dorénavant louer des studios de danse à l'heure dans le quartier des théâtres de Broadway. A « Michael's studios », c'était un empilage de cours techniques sans continuité, avec un va-et-vient incessant de danseurs de toutes disciplines venant s'entraîner, restant souvent maquillés entre deux spectacles (comme les Rockettes du Radio City Music Hall voisin), le tout dans le vacarme de la 8^{e} avenue. « On y trouvait occasionnellement un étudiant sérieux venu prendre un cours de danse moderne, résume Nikolais, mais c'en était fini d'une école avec un cursus complet[23] ». On approche alors Holm pour chorégraphier des

[20] La formule des stages d'été, interrompue en 1942, trouvera une suite à l'American dance festival au Connecticut College dès 1948.

[21] *Theory class* : voir note 3 dans l'annexe sur Hanya Holm. Dans ce cours, on explore le mouvement, on expérimente et on improvise. Dans la plaquette de son école, ce cours est défini comme suit : « La *Dance theory* est à la base une technique pour créer. A travers l'improvisation et un effort créatif direct, les facteurs soulignés en cours technique sont élargis et explorés individuellement par l'étudiant. Ce cours prolonge et enrichit son expérience personnelle, ainsi que sa connaissance des éléments de la danse et leurs fonctions » (Brochure « Henry Street Playhouse », 1953-54, n.p.).

[22] « Pendant tout ce temps passé à l'armée, j'avais travaillé sur ma notation et avais en quelque sorte redécouvert la technique allemande. La notation chorégraphique exigeait une analyse de l'espace et de sa mise en relation avec le corps. En explorant tout cela, j'avais une compréhension intellectuelle de la technique de Laban-Wigman, qui s'appuyait sur la même analyse pour la danse » (Nikolais, *Autobiographie*, *op.cit*., chapitre 54 « Carmine Street »).

[23] Alwin Nikolais, *Hanya Holm* , *Choreography and dance* , Vol.2, part 2, 1992, p.60.

scènes pour une comédie musicale, la « Légende de Davy Crockett ». Hésitante, elle franchit le pas lorsque Nikolais se propose pour reprendre ses cours. C'est un succès et une porte d'entrée vers un genre nouveau pour elle. Amorçant une deuxième carrière, elle excelle dans les danses de *Kiss me Kate* la même année et de *My fair lady* en 1956. Parallèlement, elle forme une compagnie locale composée de danseurs classiques auxquels elle rajoute les danseurs modernes qu'elle a formés, parmi lesquels Nikolais.

Au même moment, Holm se voit proposer la direction du département théâtral du Henry Street Settlement[24], sorte de centre socio-culturel situé dans le Lower East Side de Manhattan. Accaparée par la préparation de la comédie musicale *Kiss me Kate*, ne pouvant assumer cette responsabilité supplémentaire, elle y renonce et la propose à Nikolais, qui se présente et devient directeur l'année suivante. Dans ce quartier défavorisé et peu recommandable de Manhattan, proche du Bowery[25], les lieux sont encombrés de vieux décors et guère dans un état brillant et les environs résonnent encore des générations d'immigrants qui s'entassaient au tournant du vingtième siècle dans les *tenement houses* (immeubles pour locataires) voisins, avec un mélange incroyable de nationalités et de coutumes. Le théâtre, le *Henry Street Playhouse* construit en 1915, a un passé glorieux : les sœurs Lewisohn, filles d'un riche philanthrope allemand de la fin du dix-neuvième siècle[26], en ont fait, jusqu'en 1927, un haut lieu du théâtre populaire, mais de grandes artistes comme Isadora Duncan, Martha Graham et l'actrice Eleonora Duse s'y sont aussi produites. Son théâtre à jauge moyenne (350 places) et ses annexes (comprenant notamment un studio de danse), vont être la base de Nikolais pendant 20 ans[27]. Un cahier des charges lui est bien sûr imposé, mais gérer cet espace

[24] Les *settlements* étaient des ensembles immobiliers construits par les philanthropes au XIXe siècle visant à faciliter l'accueil et l'insertion des populations d'immigrés qui arrivaient en masse à New York ou dans d'autres ports de la côte est. L'apprentissage de l'anglais, l'orientation vers un métier, un quartier ou une autre ville, ainsi que la familiarisation aux coutumes américaines y avaient une large place. Celui de Henry Street avait été fondé en 1893 par Lilian D. Wald, qui dédia sa vie à améliorer la vie dans le quartier, dans New York et dans le pays.

[25] Bowery : grande artère du quartier du Lower East Side de Manhattan, tristement célèbre après-guerre pour son spectacle quotidien de violence et de misère humaine (taudis, SDF, alcooliques, chômeurs…). Le film de Lionel Rogosin *On the Bowery* (1956), mélange de documentaire et de fiction tourné sur place, en donne un tableau qui n'a rien perdu de sa force aujourd'hui.

[26] Léonard Lewisohn, industriel allemand juif né en 1847 et arrivé à New York en 1865, fit fortune dans le commerce du cuivre avec son frère Adolph (mécène de son côté : il offrit à la ville de New York le Lewisohn Stadium, où des spectacles étaient offerts l'été, et où se produisit notamment la compagnie Denishawn). Dans les années 1890, il incarne la fin de l' « âge d'or » de la philanthropie, confrontée à une urbanisation galopante et des troubles sociaux. Une remise en question du sens de la charité et du bénévolat émergea, accompagnée d'un rejet de l'élitisme institutionnalisé des donateurs. Voir John P. Harrington, *The Life of the Neighborhood Playhouse on Grand Street*, Syracuse University Press, Syracuse, 2007.

[27] « Le Playhouse avait un prestige historique dans la danse et le théâtre qui l'élevait au-dessus des contingences de (lieu de) divertissement et de jeux. Les sœurs Lewisohn l'avaient construit pour permettre aux immigrants d'avoir un lieu autant pour prendre plaisir dans leur héritage esthétique du Vieux Continent que pour embrasser la pensée contemporaine » (Alwin Nikolais, *Autobiographie*, *op.cit.*, chapitre « 1949 »).

d'expérimentation et de représentation[28], qu'il peut utiliser à sa guise, est un privilège rare et quasiment unique à New York à cette époque : « C'était une situation idéale : non commerciale, sans contrainte ni pression. On me laissait seul avec mon travail de création et je pouvais réfléchir à la danse en tant qu'art[29] ».

Tout en continuant encore quelques activités à Hartford, notamment en collaborant à divers opéras, Nikolais va en 1949 enseigner pour la dernière fois dans le Colorado, les deux premières semaines du stage se déroulant en l'absence de Holm, retenue à New York. C'est pendant cet été-là qu'arrive de San Francisco un jeune homme de 23 ans, Murray Louis, tout juste libéré de ses obligations militaires dans la Marine. Il a tâté un peu de danse, interprète un numéro dans un night-club et, se rendant à New York où vivent ses sœurs, s'est arrêté à Colorado Springs. Nikolais remarque ses dons exceptionnels et l'encourage à le rejoindre au Playhouse. C'est ce que fait Louis, devenant l'un des moteurs essentiels dans le nouveau groupe.

Au Playhouse, Nikolais a fort à faire pour rénover le lieu, mais peut rapidement commencer à y enseigner, attirant de jeunes étudiants qui forment bientôt un noyau fidèle. Il doit entre autres contraintes enseigner aux enfants du quartier et aussi ouvrir des cours pour adultes amateurs. Pour s'acquitter de cette tâche, il va devoir s'entourer et s'appuie sur une co-directrice, Betty Young, et certains de ses danseurs. On y trouve donc Murray Louis, qui deviendra son associé et compagnon pour la vie, Phyllis Lamhut[30], que vont rejoindre peu de temps après Beverly Schmidt-Blossom, Gladys Bailin, Coral Martindale, Bill Frank et d'autres, sans oublier la régisseuse Ruth Grauert et David Berlin, technicien son et photographe.

Un article illustré de photos dans *Dance Magazine* datant de 1950[31] donne un éclairage intéressant sur le théâtre bourdonnant d'activité et sur les spectacles de la *Playhouse Dance Company*, qui se spécialise à ses débuts (1949-54) dans des spectacles jeune public (*children theatre*). Nikolais va en créer ainsi une demi-douzaine, sur des thèmes connus ou familiers (*Alice au Pays des Merveilles*, contes comme *La Bergère et le ramoneur*, légendes, etc),

[28] Nikolais ne sera pas le seul utilisateur du lieu, le partageant avec d'autres chorégraphes de New York, comme Charles Weidman (reconstruction de *Lynchtown* en 1953) et Paul Taylor.

[29] Cité par Harold Schönberg dans son article « Choreography, music, costumes, sets, etc, etc, by Alwin Nikolais » (*New York Times Magazine*, 6 décembre 1970, p.174).

[30] Phyllis Lamhut: danseuse née en 1933 et formée par Nikolais qu'elle rencontra très jeune en 1948. Elle danse pour lui pendant vingt ans, ainsi que pour Murray Louis, avant de fonder sa propre compagnie en 1970. Créatrice prolifique acclamée aux Etats-Unis mais méconnue en France, son œuvre est éclectique et empreinte d'humour, pouvant parfois introduire un contexte politique et social. Souvent invitée par d'autres compagnies à chorégraphier ou à enseigner, elle assure aujourd'hui un cursus à la NYU (New York University, Tisch School of the Arts). Toujours fidèle à son premier maître, elle est, avec Louis, l'héritière la plus réputée de ce courant.

[31] « Dances for young people and where/how they were made », *Dance Magazine*, février 1950, pp.17-21, 38-41.

visant à fournir à sa compagnie une expérience de scène. Des tournées l'amènent à parcourir le New Jersey et la Pennsylvanie en tous sens, en plus de New York. Cette activité rentable rencontre un grand succès dans le quartier qui motive les danseurs.

Ceux-ci sont bénévoles, gagnant leur vie par ailleurs ou poursuivant leurs études en tant qu'étudiants, et gardent tous un souvenir ébloui de ces premières années, remarquables par l'esprit d'engagement et la soif d'apprendre de cette jeune équipe. Ils évoquent un Nikolais dynamique, charismatique et très clair dans ce qu'il enseigne[32], également merveilleux accompagnateur au piano pendant les cours qu'il leur dispense. Une particularité de ces débuts, concomitante avec l'apparition de l'enregistreur sur bande, consiste à faire de ces étudiants-danseurs des apprentis-musiciens, jouant sur divers instruments, surtout des percussions. Tout objet peut devenir instrument, notamment un réservoir d'essence de Ford T à la résonance étonnante[33], que Nikolais affectionnait.

Le chorégraphe, toujours influencé par la formation qu'il a reçue, entre à cette époque dans une période d'expérimentation, créant des pièces comme *Extrados* en 1949 et *Heritage of Cain*, *The Committee* et *Vortex* en 1951. Il appellera plus tard ce moment sa période « psychodramatique[34] », très marquée en termes « expressifs » (ou *expressional* pour reprendre le terme utilisé par John Martin[35]) ou encore liée à un contenu narratif et des

[32] Le programme de 1953-54 donne la liste suivante : technique de danse (4 niveaux, 3 présences hebdomadaires exigées), « théorie » (4 niveaux, 2 présences hebdomadaires exigées), notation chorégraphique (3 niveaux, 1 présence hebdomadaire exigée), composition chorégraphique (3 niveaux, sur audition, un cours par semaine), percussion (1 seul niveau, sur audition, un cours par semaine), pédagogie (ouvert seulement à ceux préparant le certificat), danse pour amateurs (un cours par semaine). Au niveau chorégraphique, deux structures y co-habitent : l'atelier danse, permettant aux étudiants qui sont techniquement prêts de s'essayer à la scène, et la compagnie professionnelle. La description de chacune de ces entrées est remarquable dans son contenu condensé. La formation en danse s'articule à celle en théâtre (technique de jeu dramatique, voix et diction) avec un cursus dirigé par un professeur spécifique. Le programme permet aux jeunes qui le souhaitent de poursuivre une fois arrivés à l'âge adulte. On peut inscrire les enfants dès 4 ans, le véritable cursus démarrant à l'âge de huit ans et se poursuivant jusqu'au lycée. On peut suivre une formation en danse, en théâtre ou dans les deux disciplines. Un équilibre est recherché entre technique et créativité, et les étudiants (une fois admis dans les « unités de production ») réalisent eux-mêmes leurs scénarios ou leurs chorégraphies. Les études se déroulent de mi-septembre à fin mai. Il existe aussi un cours de claquettes, proposé sur une base d'intégration et de plaisir à danser (dès 8 ans).

[33] Pour cacher la provenance indigne de cet objet (probablement une casse automobile), Nikolais le présentait comme une cloche particulière rapportée du sud-est asiatique !

[34] Ce terme est à distinguer du psychodrame de Jacob-Lévy Moreno, « science qui explore la vérité par des méthodes dramatiques », développé à partir de 1925 aux Etats-Unis. C'est une technique d'investigation psychologique et psychanalytique qui cherche à analyser les conflits intérieurs en faisant jouer à quelques protagonistes un scénario improvisé à partir de quelques consignes (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit*., p.276, entrée « psychodrame »).

[35] John Martin : critique de danse et théoricien (1893-1985) pour le New York Times de 1927 à sa retraite en 1962. Non danseur, il a l'ambition de donner à un public dérouté par des spectacles dans lesquels musique et intrigue ne prédominent plus comme dans le ballet classique ou la comédie musicale, les clefs d'un nouvel art où la danse est souveraine. Il joue un rôle déterminant aux Etats-Unis dans l'élaboration et l'évolution de la danse moderne. Ses livres comprennent entre autres *The Modern Dance* (1933), *Introduction to the dance* (1939), *The Dance* (1946). C'est Martin qui proposa le terme *expressional* pour définir cet art en train d'émerger.

personnages[36]. Au Playhouse, mais aussi dans d'autres lieux comme la Cooper Union for the advancement of science and art, des spectacles en soirée partagée réunissent tous les étudiants et Nikolais, qui met en forme leurs productions et y contribue également sous son nom. Chacun danse pour les autres, Nikolais réussissant à insuffler à la jeune équipe qui l'entoure une réelle motivation, et les résultats obtenus, très stimulants, renforcent ses convictions.

Période de transition

La période 1948-53 est l'époque où Nikolais découvre la musique concrète. Les recherches de Pierre Schaeffer et ses premières réalisations avec Pierre Henry suscitèrent un intérêt immédiat outre-Atlantique. Nikolais s'applique immédiatement à explorer ce nouveau territoire en utilisant les ressources de l'enregistrement sonore, du filtrage et du montage sur bande. Simultanément, il écoute beaucoup de compositeurs dont il utilisera des extraits d'œuvres sur le nouveau support qu'est le disque 33 tours microsillon, mis au point en 1946 par la firme Columbia et commercialisé en 1948. On trouve dans ses œuvres de 1953-56 des références comme Chavez, Hovanhess ou, bien moins connu, Brandt. On peut lire son cheminement musical comme parallèle à celui spécifique au mouvement dansé, allant également vers un son plus « abstrait »[37]. Il généralisera ce parti-pris dès 1962, ne créant plus que sur synthétiseur[38].

Mis à part son article sur son système de notation, cité plus haut où il valorise la continuité de la danse allemande à travers les figures de Laban, Wigman et Holm, Nikolais écrit peu. Mises à part deux interviewes accordées en 1950 à des magazines spécialisés, il faudra attendre 1957 pour voir un article signé à nouveau de sa main, cette fois-ci dans le *New York Times*. En effet, il ne fait pas de ces contributions pour divers journaux ou revues une priorité,

[36] Dans une interview de 1950, à la question de définir un « sujet » ou un « contenu » en composition chorégraphique, il signale que le sujet est une étiquette, un titre, mais généralement abstrait, tandis que le contenu est spécifique. Et il s'appuie alors sur un exemple biblique : « la femme de Lot » (« On the teaching of choreography », *Dance Observer*, interview par Martha Coleman, décembre 1950).

[37] Georges Roque, dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'art abstrait ?* (Gallimard, 2003), s'interroge sur ce qui a poussé les pionniers de l'art abstrait en arts plastiques à « imaginer, projeter et concevoir quelque chose comme des formes abstraites qui n'existaient pas encore ». A la question des modèles sur lesquels ils purent s'appuyer, il répond : la musique et la poésie. En danse, sachant que Nikolais était d'abord un musicien, on peut penser que sa démarche fut similaire dans les années 1950, et que sa découverte de la musique concrète à cette époque, et plus tard de la musique synthétique, l'aida sûrement à affirmer son parti-pris cette nouvelle danse qu'il souhaitait voir advenir. Voir aussi la note sur un article de Betty Young, collaboratrice de Nikolais, sur la musique sur bande (dans notre première partie, « Contingences historiques de l'abstraction »), où, d'après elle, « une sorte de stérilité sensorielle semble avoir infecté l'art sonore ». Un autre article de 1968 signale que Nikolais « préfère les sons sans ressemblance avec des instruments, voix ou bruits réels, des sons purs qui n'interfèreront en aucune manière avec la danse et le plaisir qu'elle procure » (« How to expand your tape horizons », *Tape recorder annual*, 1968, n.s.).

[38] D'abord celui du Columbia-Princeton Lab, puis le Moog, portatif, dont il sera un des premiers acheteurs. Voir dans notre troisième partie « Temps quotidien et temps surréel ».

car c'est l'activité d'enseignement et surtout de création qui l'occupe le plus à l'époque. Mais si l'on exclut les pièces pour le jeune public, il ne reste que quelques rares photos de ses productions des premières années au Playhouse. Il n'en parle jamais dans ses nombreux textes et interviewes ultérieurs si ce n'est de façon rapide, préférant faire partir son œuvre de 1953.

Après la rupture qu'il opère avec *Noumenon Mobilis*[39], le chorégraphe va s'inscrire dès lors notamment contre Graham et ses symboles, la caricaturant à l'emporte pièce : pour lui, elle se cantonne dans le « fertile, le fœtal et le phallique »[40]. Il revendique néanmoins au début des années 1950 l'appellation d' « expressionniste abstrait », terme affecté généralement aux arts plastiques, en particulier aux peintres de la génération de Pollock. Très curieux et cultivé, Nikolais, même s'il ne fréquentait pas directement les milieux de la peinture de l'époque, ne pouvait ignorer ces représentants de cette nouvelle « école de New York » qu'il découvre en ville ou à Long Island[41]. Nous examinerons plus loin ce terme et essaierons de voir s'il est justifié.

Abstraction

Dans la soirée partagée de 1953, Nikolais présente deux courtes pièces résolument abstraites : *Noumenon*, déjà citée, et *Web*. D'œuvres « dramatiques[42] » (*Extrados*, *Vortex*), voire mythologiques (*Sabine women*, *Heritage of Cain*) influencées par Holm, il est passé en cinq ans à l'abstraction, avec sa pièce emblématique *Noumenon*. Nous en avons proposé une

[39] La pièce sera remaniée plusieurs fois, changeant de titre, de musique et de nombre d'interprètes et le titre qui reste aujourd'hui est *Noumenon*. *Noumenon Mobilis*, en référence sans doute à Calder, est le titre de 1953. La pièce est intégrée dans un ensemble (soirée partagée) intitulé *Etudes II : masks, props and mobiles* (masques, accessoires et mobiles). Nikolais partage l'affiche ses danseurs qui signent leurs propres chorégraphies. Il ne prolongera guère cette initiative au-delà de 1955, et signera dorénavant seul ses soirées.

[40] Nikolais utilise cette allitération dans son article de 1957 « Dance : semantics – New abstract conceptions qualify and vitalize modern art forms » (Sémantique de la danse – De nouvelles conceptions abstraites qualifient et vitalisent l'art moderne) » du *New York Times* : « Les yeux du cénacle étaient formatés pour interpréter chaque forme et chaque mouvement comme symboles phalliques, fœtaux ou fertiles ».

[41] Depuis le début du dix-neuvième siècle, les plages de l'est de l'île de Long Island ont séduit et abrité une communauté d'artistes et d'écrivains. Surnommée *Hamptons bohemia* (regroupant les bourgs de Westhampton, Southampton, Bridgehampton et East Hampton), la moitié est de l'île voit au fil des décennies s'y installer des célébrités comme les écrivains James F. Cooper ou H. Melville, le poète W. Whitman, les romanciers F. Scott Fitzgerald et K. Vonnegut, les peintres abstraits J. Pollock et L. Krasner, R. Motherwell, W.de Kooning et J. Schnabel, le dramaturge E. Albee ou encore plus récemment R. Wilson et son centre Water Mill. La proximité de New York et la beauté des paysages continue aujourd'hui d'attirer (notamment dans le milieu du cinéma), mais les prix sont devenus inabordables. Nikolais y achètera avec Murray Louis une vielle ferme à la fin des années 1950 qu'il rénovera et qui deviendra son « ballon d'oxygène » pour fuir New York et sa pression, ou pour récupérer des longues tournées avec sa compagnie. Il y retrouve la ruralité de sa jeunesse, se faisant de nombreux amis alentours.

[42] Phyllis Lamhut signale que dans *Extrados* (1949), Nikolais demandait à ses danseurs agenouillés d'avoir la même sensation que les « santos » mexicains, fidèles se déplaçant à genoux jusqu'à l'autel. Il avait été témoin de ces manifestations de foi dans les églises de Guadalupe et ce spectacle l'avait fortement impressionné. Agée de 15 ans à l'époque, Lamhut ne comprit que bien plus tard, à la faveur d'un voyage au Mexique, ce qu'entendait Nikolais (Interview par Claudia Gitelman, inédit, 21 janvier 2000).

analyse dans notre introduction. Plus tard[43], pour expliquer cette nouvelle direction prise à l'époque, Nikolais dira avoir été influencé par Darwin, Einstein et Freud, trois grands innovateurs qui ont déstabilisé l'homme et ses certitudes, et aussi marqué par son expérience de la guerre en Europe. Il qualifie Hiroshima de « point de non-retour », rendant étriquées les danses traitant d' « amourettes » (*boy meets girl*) et réclame un art de la scène plus ambitieux, plus universel et dont l'homme n'est pas le centre. Il prône un relâchement de la tension dans le corps dansant et va explorer ce qui deviendra une de ses notions-clés, le décentrement. Observateur des pratiques contemporaines de la *modern dance* et insatisfait de ses modalités concernant la mise en danse du corps, intéressé en particulier par la notion de source, il va chercher une nouvelle définition de la danse.

Notoriété

Nikolais arrête de danser vers 1952[44]. Son collaborateur Murray Louis va l'aider à plusieurs niveaux. Non content d'être un danseur hors pair, il va véritablement « incarner » les recherches de son mentor et l'encourager dans cette remise à plat de la syntaxe du mouvement dansé. Ce sera lui qui, en 1956, ira chercher le critique du New York Times John Martin pour qu'il découvre, dans ce quartier peu recommandable, les recherches et les œuvres de Nikolais. Le travail du chorégraphe va être dorénavant être régulièrement suivi par la critique et en 1956, il est programmé à l'American Dance Festival avec *Kaleidoscope*, sa première œuvre notoire. Nikolais entreprend à l'époque une démarche de recherche dans tous les arts du spectacle, explorant en particulier la lumière dont il va devenir un grand spécialiste, innovant et ouvrant la voie à une nouvelle forme de spectacle total.

Mais ses propositions sont souvent mal comprises, notamment son idée d'affubler ses danseurs de prothèses[45] ou d'appeler « théâtre » ses productions et non « danse ». Souhaitant

[43] En particulier dans son texte de 1980 intitulé « The Evolution of abstract theater », traduit en français l'année suivante et paru dans *Le Ballet*, ouvrage dirigé par les frères Alfred et Vladimir Hofmann (Bordas, 1981), sous le titre « Vers le Théâtre abstrait ». Nous ne pouvons à ce jour confirmer que ce texte, trouvé en tapuscrit (mais d'une longueur moindre) dans les archives de la Nikolais-Louis Foundation for dance, a fait l'objet d'une parution aux Etats-Unis.

[44] Dans un article de 1956, le critique John Martin signale que Nikolais ne danse pas lui-même, mais il est vraisemblable que le chorégraphe avait arrêté de danser bien avant, peut-être dès le début des années 1950, ses responsabilités au Henry Street Playhouse et la présence à ses côtés de Murray Louis l'ayant poussé à le faire. Il n'en fait hélas pas mention dans son autobiographie.

[45] L'objectif était que ces extensions du corps dans l'espace aident les danseurs à « se transcender », à dépasser les limites du corps humain et, pour arriver à une vision plus universelle et « archétypale », à « affaiblir leur egos ». Ces termes ont été approfondis dans notre première partie « Masques et rituels » et notre deuxième partie « Mouvement et *motion* : *Kaleidoscope* ». Nikolais, dans la lignée de John Martin, aspirait à une universalité de son art, comme en témoignent un passage du volume I de son *Geste unique* et une réponse dans une interview.

montrer le corps et ses articulations pour une meilleure perception du mouvement et du *motion*[46], il est, avec Cunningham, l'un des premiers à costumer ses danseurs de collants académiques moulants, abandonnant robes, pantalons et chemises qui caractérisent la *modern dance* de l'époque. Certains puristes (notamment son ancien professeur du Bennington College Louis Horst) rejettent ces propositions en affirmant que « ce n'est pas de la danse ». La mode, à l'époque où les Russes envoient dans l'espace le premier spoutnik, est à imaginer l'arrivée sur terre d'ovnis et de martiens. Nikolais se voit donc accusé d'être une sorte d'extra-terrestre et de « déshumaniser » la danse et les danseurs.

Nikolais tentera bien de formuler son analyse et sa démarche en 1957, dans le *New York Times*[47], mais il faudra attendre l'initiative de l'historienne Selma Jeanne Cohen en 1965, dans l'ouvrage collectif *The Modern Dance : Seven statements of belief* (La Danse moderne : Sept professions de foi)[48] pour que le chorégraphe règle ses comptes. Son article *No man from Mars* (« Pas un martien », mais traduisible aussi par « Je ne viens pas de la planète Mars[49] ») revendique une approche pluridisciplinaire du spectacle et relativise la prééminence du danseur sur le plateau, affirmant que la danse est un art autant visuel que cinétique. Ses créations plastiques, tant en termes de décors, de costumes, d'accessoires que de maquillages qui vont produire des chefs d'œuvre dans les années 1960 et sa collaboration avec le cinéaste expérimental Edmund Emshwiller[50] dès 1961 en sont une preuve éclatante. L'utilisation dans

[46] *Motion* : voir l'explication et la problématique de cette notion centrale chez Nikolais dans notre deuxième partie.
[47] Voir *supra* note 44.
[48] Les six autres textes étaient signés José Limon, Anna Sokolow, Erick Hawkins, Donald Mc Kayle, Pauline Koner et Paul Taylor.
[49] Ce titre peut faire sourire aujourd'hui, mais rappelons que la science-fiction, apparue dans les années 1930 en magazines, romans et bandes dessinées, trouva un public populaire grandissant après-guerre, suite aux débuts de la conquête spatiale qui opposa vite l'URSS aux Etats-Unis. La puissance nucléaire, les menaces d'invasion et de troisième guerre mondiale, la figure de l' « autre » (l'extra-terrestre, le monstre, mais aussi l'ennemi, le « rouge ») furent des thèmes que traita la science-fiction notamment au cinéma, imprégnant les mentalités. En littérature, des auteurs tels Ray Bradbury (*Chroniques martiennes*, 1950) et Fredric Brown (*Martiens, go home* !, 1957) remportèrent de beaux succès et l'on se souvient de la psychose qu'avait créé l'émission de radio d'Orson Welles en 1938 lorsqu'il adapta avec réalisme *La Guerre des mondes* d'H.G. Wells. Le langage populaire récupéra cette mode avec des qualificatifs du parler populaire comme « far out » (géant, mais littéralement « loin là-bas ») ou « out of sight » (littéralement « perdu de vue ») et cette attitude se retrouvait dans le milieu de la Pop music, où il était notoire que les vedettes consommaient des substances hallucinogènes. Lorsqu'un journaliste se présenta au célèbre guitariste Jimi Hendrix à la fin des années 1960 pour une interview en disant : « Bonjour, je suis du New York Times », il répondit : « Enchanté, je suis de la planète Mars ». La critique se servit aussi de ce registre, notamment Louis Horst, du *Dance Observer* et Clive Barnes, du *New York Times*. Nikolais se montrait agacé par ces caricatures, car son propos était ailleurs, ce qui ne l'empêcha pas, dans une collaboration avec le compositeur Giancarlo Menotti intitulée *Help help the Globolinks* (commande de l'Opéra de Hambourg) de « recycler » ses propres figures intitulée « Finials » (Cabochons) inventées pour *Allegory* dix ans plus tôt et d'en faire des « Globolinks », c'est-à-dire des « martiens » qui envahissent la terre. La pièce, au scénario simpliste, présentée à Noël 1969 à New York, partagea les journalistes.
[50] Emshwiller : voir note 28 de notre introduction.

les années 1970 de motifs géométriques (damiers, spirales) dans ses diapositives l'apparente à l'Op Art (art optique) et l'usage d'accessoires et de costumes colorés et souvent volumineux à Oskar Schlemmer[51] et son théâtre du Bauhaus. Auparavant, en 1962, Nikolais avait fait une première incursion en Italie, invité au festival de Spolète et également fait l'acquisition d'un instrument nouveau qu'il va tout de suite utiliser pour ses créations : le synthétiseur Moog.

En 1964 paraît *Understanding media* (Pour comprendre les médias), ouvrage-clé du sociologue canadien Marshall McLuhan. Une phrase va faire date, et Nikolais, y voyant la confirmation de ses recherches avec la danse, se l'approprie : *The Medium is the message* (Le message, c'est le medium). C'est là une légitimation de cette confiance qu'il donne au mouvement pour lui-même et à son intelligence, et qui participe de ce qu'il nomme abstraction.

Travail sur l'image et dernières années

Dans son exploration, Nikolais ne se limitera pas à la scène. L'apparition de la télévision, et une invitation dans le célèbre *Steve Allen variety show* avec sa compagnie en 1959 lui en fait découvrir le potentiel[52]. Pionnier dans ce domaine, il étonnera avec *Limbo* en 1968 (CBS) et *The relay* en 1970 (BBC en Angleterre). Approché par le cinéaste expérimental Edmund Emshwiller, il collaborera à quatre reprises avec lui, co-signant deux œuvres étonnantes : *Fusion* (1967 et *Chrysalis* (1972). Pour la captation télévisuelle de sa pièce *Tent* (1969), il supervisera en personne l'équipe de tournage de la ZDF en Allemagne, en publiant même le découpage dans la revue « Dance perspective » deux ans plus tard.

Au tournant des années 1970, après une première tournée européenne qui lui apporte la célébrité, sa compagnie, le Nikolais Dance Theatre, va s'imposer dans de nombreux pays et séduire public et critique, amenant (sous forme intégrale ou en extraits) les pièces maîtresses que sont *Imago*, *Sanctum*, *Vaudeville des Elements*, *Somniloquy*, *Tent*. Après le départ de ses danseurs vedettes que sont Murray Louis et Phyllis Lamhut arrivent Carolyn Carlson et peu après Jessica Sayre, Suzanne Mc Dermaid, Robert Esposito et Gerald Otte. C'est à ce moment-là que ses œuvres deviennent les plus complexes, notamment dans leur utilisation de la lumière (*Scenario*, *Crossfade*) suite à l'utilisation d'une nouvelle machine pour laquelle il

[51] Voir dans notre première partie le chapitre IV. « Nikolais et Oskar Schlemmer ».

[52] Débutant par des apparitions comme invité dans l'émission filmée au studio de la NBC à New York, le contrat exclusif qui le lia à ce programme courut pendant toute une année, lui permettant dans un deuxième temps (1960) de travailler à Hollywood avec sa compagnie et des techniciens et réalisateurs parmi les plus compétents de l'époque. C'était la première fois qu'une danse était créée spécifiquement pour le médium de la télévision. Nikolais passa sept fois à l'antenne, vu par des millions de téléspectateurs. La presse salua l'événement, lui consacrant par exemple un article avec photos en couleurs dans le *New York Times Magazine*.

va créer de nombreuses diapositives projetées sur la scène et sur ses danseurs : le *Kodak carousel*. Nikolais quitte le Playhouse pour s'installer en 1970 dans un complexe artistique, le « Space for innovated development » et va nommer sa nouvelle base le « Dance theatre lab ». La compagnie de Murray Louis ainsi que l'école qu'ils co-dirigent y sont également domiciliées, et le nombre d'étudiants triple en quelques années. Souhaitant mettre son enseignement à l'épreuve d'une autre culture[53], il accepte de diriger en France le CNDC pendant trois ans[54]. Malgré des commandes ponctuelles à l'étranger (*Kyldex 1* en 1973 à l'Opéra de Hambourg, *Schéma* en 1980 à l'Opéra de Paris), Nikolais ne transmet jamais son répertoire. Après les réussites de la fin des années 1970 que sont *Guignol* et *Gallery*, les années 1980 montrent un essoufflement, même si, après avoir été souvent décoré, il reçoit du président Reagan les Kennedy Honors à Washington en 1987. On peut en retenir *Mechanical Organ, Graph, Crucible, Blank on blank.* Il revisite sa première œuvre de toute une soirée de 1960 *Totem* en 1987 (rebaptisée *Liturgies*) et crée encore *The crystal and the sphere* et *Aurora* dans les années qui précèdent sa mort en 1993.

[53] Le Mexique et le Japon avaient aussi été envisagés.

[54] Ses principaux héritiers français en termes de théâtre sont Philippe Decouflé et Marcia Barcellos et, de façon moins directe, Christine Gérard et Daniel Dobbels. Mais de nombreux danseurs et chorégraphes ont traversé à un moment son enseignement et l'ont fait fructifier, chacun à sa manière, chacun avec son « geste unique ». Un événement les a réunis en 2004 au théâtre de la Ville à Paris : le *Prisme Nikolais*.

CONTEXTE POLITIQUE, ECONOMIQUE ET SOCIAL AMERICAIN AU TOURNANT DES ANNEES 1950

Nikolais grandit dans l'Amérique des années 1910, dans une petite ville industrielle de Nouvelle Angleterre où cohabitaient de nombreuses familles ouvrières issues de l'immigration de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième. Son enfance est sans histoires, à l'ombre de la boulangerie familiale et en compagnie de ses quatre frères et soeurs, avec comme seule ombre la mort de son père quand il est tout jeune. Son adolescence se termine avec l'arrivée de la crise économique, lui faisant découvrir le manque et l'obligeant à gagner sa vie pour soutenir sa famille.

Pianiste et organiste pour le cinéma, il réoriente ce métier au début des années 1930 vers des cours de danse et mène une vie de bohême tout en devenant metteur en scène. Le New Deal de Roosevelt, avec son programme W.P.A. (*Works Project Administration*) se déclinant dans un *Federal Theater Project* lui permet heureusement d'être recruté comme marionnettiste, basé à Hartford, capitale de Connecticut natal. Ses spectacles tournent dans les parcs et les foires de la région et lui permettent de diriger sa première équipe. A Hartford, il se crée un réseau, animera ensuite un théâtre et découvrira la danse, voyant en 1933 danser Mary Wigman. Très marqué par ce spectacle, il commence à pratiquer la danse moderne et les percussions, tout en gravitant dans le milieu artistique local, notamment autour du Wadsworth Atheneum. Dans ce musée s'expose l'art d'avant-garde européen et dans la salle de spectacle se donne en théâtre et en danse ce qui se fait de plus créatif à l'époque.

Les rencontres qu'il fait aux stages de Bennington pendant trois étés (1937-39) le convainquent que la danse sera son métier, il devient donc professeur de danse, continue à enseigner aussi le théâtre et à trouver des emplois divers pour survivre. Un voyage au Mexique à moindres frais lui fera découvrir d'autres paysages et lui donnera une vision plus ouverte des peuples et des pratiques religieuses. C'est à cette époque qu'il commence à danser professionnellement, co-dirigeant une pièce de commande en 1939. L'année suivante le voit mettre sur pied une petite compagnie, et en tournée avec celle-ci, il découvrira les tribus de sud-ouest des Etats-Unis.

La mobilisation suite à l'entrée en guerre des Etats-Unis contre le Japon en 1941 interrompra cette vie. Sa mère décède pendant son entraînement militaire et en 1943, il part pour l'Angleterre où il restera stationné un an à Bristol. Son affectation n'est pas très fatigante et il peut étudier, sortir et lire à loisir. Tout change en 1944 lorsqu'il est partie prenante du débarquement en Normandie. Il suit pendant un an l'*U.S. Army* qui libère la France, puis la

Belgique et l'Allemagne. Les épreuves et les paysages qu'il traverse, avec ses missions devenues bien plus exigeantes et le danger des bombes, le marquèrent de façon indélébile.

Démobilisé en 1946, il revient d'Allemagne[55] dans son pays natal, épargné par les malheurs et les destructions qu'ont connus les pays d'Europe. Les Etats-Unis sortent vainqueurs de la deuxième guerre mondiale, avec comme point d'orgue le choix de l'utilisation de la bombe atomique pour terminer la guerre contre le Japon. Hiroshima fait basculer le monde moderne dans l'ère nucléaire, faisant peser dorénavant sur le monde la menace d'armes dont la puissance, inconnue jusqu'alors, peut détruire la planète. Les Etats-Unis sont devenus la première puissance mondiale et Nikolais citera souvent cet événement comme ayant changé sa vision des choses et sa démarche d'artiste.

La conséquence directe de ce « point de non-retour » est, quelques années plus tard, le début de la guerre froide. L'image du « rideau de fer » symbolise l'influence de Staline et concrétise la division en deux blocs de l'Europe. En résultera une « peur du Rouge[56] » : le communisme, à peine le nazisme vaincu, devient le nouvel ennemi. Des nouveaux organismes apparaissent, tels l'O.N.U., succédant à la Société des Nations, l'O.T.A.N., créée en 1949 et la C.I.A. (*Central Investigation Agency*), fondée en 1947. C'est surtout cette dernière qui va aider le gouvernement américain à engager ce « combat ».

Avec en toile de fond la guerre de Corée (1950-53) et la hantise d'une troisième guerre mondiale, le communisme, ou tout lien présent ou passé avec cette idéologie, devient suspect en Amérique. Nous ne reviendrons pas sur la plus connue des dérives violentes que fut la « chasse aux sorcières » lancée au Congrès par le sénateur Mc Carthy et active par

[55] Il avait été enrôlé dans le Criminal Investigation Department (C.I.D.), division militaire de l'US Army s'occupant d'enquêter sur les vols, viols et meurtres commis par les soldats américains en territoire conquis ou libéré et d'amener les suspects devant un tribunal si nécessaire. Il raconte son expérience dans son autobiographie : on est loin de la bravoure du champ de bataille : Nikolais passe derrière les libérateurs et règle souvent à la va-vite crimes et affaires de mœurs. Voir *infra* dans sa biographie la section intitulée « La guerre ». Voir aussi note 118 dans notre deuxième partie III.4. « Réalisme ».

[56] Si l'exécution des époux Rosenberg en 1953 représente un des moments les plus dramatiques de cette époque, cette peur, perceptible en filigrane, prenait souvent un chemin indirect par le biais de la science-fiction, en littérature et au cinéma, le communiste étant remplacé par un extra-terrestre ou une « menace » extérieure. En danse, José Limon avait lui aussi traité indirectement du thème de la dénonciation dans *The Traitor*, pièce de 1954 s'appuyant sur le personnage biblique de Judas, mais reflétant les « nombreux traitres autour de nous, des deux côtés » (cité dans Barbara Pollack, Charles Humphrey Woolford, *Dance is a moment, a portrait of José Limon in words and pictures*, Princeton Book Company, Pennington, 1993, p.40). L'un de ceux-ci était le célèbre chorégraphe Jerome Robbins qui, comme le rappelle Gay Morris, dénonça entre autres Edna Ocko, critique pour divers revues de gauche. Nikolais, avec ses créations dé-personnalisées, sa musique inhabituelle et son univers théâtral particulier, représentait-il lui aussi une « menace » ? On le taxa en tout cas d'être un « extra-terrestre » et le titre de sa profession de foi de 1965 est à ce titre parlante, puisqu'elle s'intitule *No man from Mars* (« Pas un martien »).

l'intermédiaire de la commission H.U.A.C.[57]. Un climat morose s'installe au début des années 1950, résultat de ces tensions politiques nationales et internationales.

Pour contrer le nouvel ennemi, à savoir le communisme, tous les moyens sont bons. Et le pouvoir américain va tout faire pour définir ses valeurs, les imposer sur son sol et les exporter : *American way of life*, *sex appeal*, « star-system » présent dans le cinéma américain, publicité, les Etats-Unis imposent leurs modèles dans le monde entier[58]. Nikolais, comme Cunningham, fut considéré comme trop avant-gardiste pour être tout de suite « exportable » au tournant des années 1960. L'U.S.I.A.[59] le soutint par contre dix ans plus tard pour un film documentaire sur son travail et sa compagnie, intitulé *Nik, an adventure in sight and sound* (Nik, une aventure pour le son et la vue, 1973).

Mais la société américaine est aussi marquée par les découvertes de la psychanalyse, apparue dans les années 1930. Les théories de Freud et de Jung remportèrent un succès croissant et la pratique de l'analyse va se populariser après-guerre, réservée d'abord aux classes sociales les plus favorisées. Nikolais en constatera la prégnance dans les pièces de Martha Graham et son interprétation chez les critiques et une grande partie de ses efforts pour donner à la danse une nouvelle définition se fera en réaction à cette norme.

Il faut souligner ici la manne que représenta, dès 1933, l'exil vers l'Amérique de nombreuses personnalités qui fuyaient l'Europe, victimes des persécutions politiques et surtout raciales. Les juifs en particulier, ne furent plus à l'abri dans les pays des puissances de l'axe après la déclaration de guerre et affluèrent aux Etats-Unis, s'ils avaient eu la chance

[57] HUAC: House Un-American Activities Committee (comité des activités anti-américaines de la Chambre). Ce comité de triste mémoire contribua à « épurer » le pays, notamment les milieux du théâtre, de la musique et du cinéma et ses audiences obligèrent de nombreuses personnalités à témoigner sous serment et à dénoncer leurs collègues. Suite à l'établissement d'une « liste noire », de nombreux artistes perdirent leur emploi et furent obligés de s'exiler ou de travailler sous des noms d'emprunt. Les films *The Front* (Martin Ritt, 1976) et plus récemment *Good night and good luck* (George Clooney, 2005) retraduisent bien, respectivement dans les milieux du cinéma et de la radio, la paranoïa de l'époque et la tension omniprésente. Nikolais n'évoque pratiquement pas cette atmosphère, peut-être « épargné » dans son théâtre du Lower East Side un peu « hors circuit » et sans doute trop absorbé par son travail. Conscient pendant toute sa carrière du combat constant qu'il doit mener pour maintenir à flot une compagnie de danse moderne et une école dans une ville et un milieu qui ne font pas de cadeaux, il n'eut cependant aucun engagement politique affiché, et même une attitude profondément anti-syndicale au tournant des années 1980, quand ses danseurs se rebiffèrent face à ses méthodes de travail patriarcales, refusant toute négociation salariale.

[58] Theodor Adorno et Max Horkheimer, en exil aux Etats-Unis, écrivent, dans *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques* (1944), ouvrage d'inspiration marxiste, un chapitre éclairant sur la société américaine, intitulé « La production industrielle de biens culturels » (ou plus simplement « L'industrie culturelle »). Y sont épinglées la rigidité du libéralisme, l'amusement, vu comme « prolongement du travail et antithèse de l'art », l'uniformisation du style, la frustration infligée au consommateur, pouvant aller jusqu'à brutalité et aliénation...

[59] United States Information Agency : voir annexe 9 « L'exportation de la danse américaine : le cas Nikolais ».

d'obtenir un visa et un appui favorisant leur exil[60]. Tous n'y parvinrent pas[61]. Nikolais fut ainsi amené à rencontrer et à subir l'influence d'un psychologue gestaltiste allemand émigré en 1940, Rudolf Arnheim[62].

La recherche scientifique a évidemment sa place dans un pays si dynamique et, si la physique a permis d'élaborer en secret la bombe en 1944-45, d'autres découvertes ou innovations technologiques vont se faire, certaines influençant directement Nikolais dans divers domaines: industrie textile (fibres synthétiques), musique enregistrée (apparition du microsillon et du magnétophone à bande), cinéma (technicolor, cinémascope, caméra portative)… Dans une nation fière de son capitalisme[63] et prônant l'ascension du *self- made man* (dont Nikolais est un brillant exemple), un inventeur sachant commercialiser son invention a toutes les chances de réussir. Un exemple: Buckminster Fuller[64] que Nikolais rencontrera vers le milieu des années 1950 et croisera souvent.

Une manifestation moins visible de cette vague anti-communiste est le « profil bas » que préfèrent adopter tous les homosexuels sur le sol américain. En effet, par un effet pervers, l'homosexualité, dont le rapport Kinsey[65] montra l'actualité, est souvent lue ou caricaturée à

[60] Des « artistes dégénérés » allemands aux opposants au nazisme, des professeurs d'universités aux savants, une grande partie de ce que l'Europe avait de meilleur en terme d'imagination, de spécialisation, de pensée et de force de travail prit le chemin de la traversée vers le Nouveau Monde, le plus célèbre étant Albert Einstein. La liste est longue, et comporte des émigrants de grande stature, notamment Adorno et Horkheimer (fondateurs de l'école de Francfort), Cassirer (phénoménologue, élève de Husserl), Schönberg (compositeur) et des professeurs du Bauhaus. Déjà le siège d'une vitalité et d'une autonomie exemplaires, les universités et leurs chercheurs se trouvèrent renforcés par l'arrivée de ces personnes-ressources qui exercèrent, chacune dans son champ respectif, une influence profonde sur la création et la pensée critique américaines.

[61] Murray Louis, orphelin, mais descendant d'une famille d'origine juive autrichienne portant le nom de Fuchs, perdit ainsi une grande partie de sa famille dans les camps nazis.

[62] Rudolf Arnheim : psychologue formé à Berlin par la *Gestalttheorie* (théorie de la Forme) et émigré aux Etats-Unis dans les années 1930 où il se spécialisa dans l'application de cette approche dans les arts visuels et enseigna à New York au Sarah Lawrence College. Il devînt un ami de Nikolais et ses écrits sur la perception visuelle de l'art influencèrent durablement le chorégraphe. Voir dans notre troisième partie « Nikolais et la gestalt ».

[63] On sait que la plupart des colons puritains arrivés en Amérique depuis les dix-septième siècle étaient protestants, et que cette religion, contrairement au catholicisme, encourage l'exercice d'une « profession-vocation », l'enrichissement et l' « action dans le monde » (Luther). C'est Max Weber qui l'a brillamment démontré dès 1905 dans son essai célèbre *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme.*

[64] Buckminster Fuller : constructeur, savant, philosophe et individualiste américain (1895-1983). Surtout intéressé par les problèmes techniques, il conçoit et réalise en 1927 la *Dymaxion house* (maison mobile, commercialisée en 1940), prototype d'un ensemble d'équipements strictement fonctionnels. Il poursuit ses recherches surtout dans le domaine des couvertures à grandes surfaces : voûtes hémisphériques appelées aussi dômes géodésiques (1954), constitués par l'assemblage d'éléments identiques autoportants, légers et transparents. On le surnomme à l'époque « le génie vivant le plus connu de l'Amérique » et il a résumé ses découvertes dans trois livres : S*ynergetics* ; *Ideas and integrities* ; *Synergetics 2*. Il mit aussi au point une voiture futuriste (1935) et enseigna au Black Mountain College en 1948.

[65] Le rapport Kinsey sur la sexualité des Américains fut publié en deux parties. La première parut en 1948 et s'intéressa aux hommes, révélant entre autres que 99% d'entre eux avouaient avoir eu un intérêt pour l'homosexualité au moins une fois dans leur vie, 37% avoir eu une activité ouvertement homosexuelle entre l'adolescence et la vieillesse et, parmi les hommes non mariés, 50% affirmant la même chose avant d'avoir atteint l'âge de 35 ans, et parmi les mariés, 10% disant de même entre l'âge de 16 à 25 ans. La deuxième, partie publiée en 1953, fit l'effet d'une bombe, car elle évoquait deux sujets tabous dans un pays resté fortement ancré

l'époque dans la presse comme une caractéristique du communisme. On se souvient de l'attitude de la Grande Bretagne sur le sujet, qui en fait un crime[66] et des destins tragiques en Angleterre d' Oscar Wilde ou Alan Turing[67]. La législation américaine est certes plus souple en la matière et on peut émettre l'hypothèse que la situation dans laquelle vivaient les chorégraphes homosexuels face à l'homophobie latente de l'époque les orienta peut-être vers l'abstraction en danse[68]. Nikolais avait découvert son orientation sexuelle adolescent, mais la lecture d'un manuel à deux sous lui fit « ouvrir une boîte de Pandore de honte et de désespoir[69] » et il se promit de cacher cet aspect de son identité. Mais dans le milieu du théâtre et de la danse où l'homosexualité masculine est notoire et acceptée[70], il trouva sa place et c'est sans problème apparent qu'il unit sa vie et sa carrière dès 1949 à celles de son

---

sur ses principes puritains : l'orgasme féminin et la masturbation. Il est admis que ce rapport, accompagné entre autre de la traduction des livres de Wilhelm Reich *La fonction de l'orgasme* (1927) et *La révolution sexuelle*, qui sortirent respectivement en 1942 (deuxième édition en 1948) et 1945, ouvrit la porte à la libération sexuelle des années 1960 qui, partant des Etats-Unis, changea définitivement les codes amoureux et le rapport au corps dans tout l'Occident.

[66] Selon la loi de 1885 (votée sous la reine Victoria), qui condamne ce cas d' « indécence grave et manifeste» à deux ans de prison ferme. Ce « crime » ne fut dépénalisé seulement qu'en 1967 (1980 en Ecosse et dans l'Ulster, 1981 en France).

[67] Alan Turing, qui perça le code secret « Enigma » des Nazis, fut un précurseur de l'ordinateur. Obligé d'avouer son homosexualité suite à un simple cambriolage, il fut condamné en 1952 à la castration chimique et se suicida deux ans plus tard à l'âge de 43 ans en croquant une pomme empoisonnée.

[68] Cette thèse est évoquée par la chercheuse Gay Morris dans son ouvrage *A game for dancers*, *op.cit*., p.33-36, chapitre « The trouble with modern dance » : « Dans les années d'après-guerre, on rattacha à un point extraordinaire l'homophobie à l'anti-communisme. Rien n'était plus facile dans ces années-là que d'établir quelque connexion entre politique et « perversion » sexuelle. La désinvolture avec laquelle communisme et homosexualité sont reliés est stupéfiante. Par exemple, le président Truman en 1946 tonnait en privé que « tous les artistes avec un grand A, les homos de salon, les hommes à la voix de soprano sont acoquinés… J'ai peur qu'ils ne constituent un front de saboteurs à la solde de l'Oncle Joe Staline (…). C'était habituel de rendre métaphoriquement un communiste équivalent à un efféminé, à un homosexuel, tandis que les homosexuels étaient vus comme une menace à la sécurité nationale et à la fibre morale du pays ». Signalons que le professeur et essayiste Roger Copeland s'insurge contre cette opinion, arguant que « seule une idéologue sexuelle/politique peut supposer que la principale raison de choisir une esthétique « objective » plutôt que « subjective » soit la tentative de dissimuler (ou de fuir) son orientation sexuelle ». L' « idéologue » visée ici est Susan Foster. Il ajoute que l'alternance entre subjectivité et objectivité est à l'œuvre depuis le Romantisme, et s'étonne : « Si Cunningham voulait cacher son homosexualité, pourquoi est-il devenu danseur ? Et pourquoi a-t-il vécu ouvertement avec Cage pendant plus de quarante ans ? Pourquoi ne pas faire un mariage bidon et travailler comme vendeur d'assurances ? Est-ce qu'un joueur invétéré tenterait de cacher sa passion en emménageant à Las Vegas ? » (Roger Copeland, *Merce Cunningham, the modernization of modern dance*, *op.cit*. p.259).

[69] Alwin Nikolais, *Autobiographie*, *op.cit*. (chapitre 16 « Summer street 2 »), Nikolais raconte que dans cette sorte d'almanach, à la lettre S, sous la rubrique « sexe », ce cas de « perversion sexuelle » (sic) était décrit comme « méprisable, à rejeter comme infect, immoral, criminel, respirant le mal et sous-entendant des agissements diaboliques, condamnable à pire que l'isolement, c'est-à-dire à être perdu aux yeux de Dieu et de la civilisation ». Seul, trop envahi de honte pour se confesser à qui que ce soit dans sa ville natale du Connecticut, Nikolais résolut de cacher son penchant, persuadé qu'il était « plus ignoble que la maladie la plus dégoûtante ».

[70] On pense aux couples célèbres Diaghilev-Nijinsky, Cocteau-Marais, Béjart-Donn, ou, plus récemment, Brumachon-Lamarche et certains plus affichés comme Bill T.Jones-Arnie Zane aux Etats-Unis. Dans ce pays, les ravages du Sida ont révélé l'homosexualité de chorégraphes célèbres comme Alvin Ailey ou Louis Falco, décédés dans les années 1990. D'autres danseurs ont moins mis ou mettent moins en avant leur homosexualité tels Serge Lifar, Roland Petit, Rudolf Noureyev, Frederick Ashton, Patrick Dupond… Il en va de même pour certains critiques de danse comme Walter Terry aux Etats-Unis.

principal danseur Murray Louis. Il fait cependant fait partie de ces artistes restés très discrets sur le sujet[71], tout comme un autre maître de la danse moderne qui lui est contemporain, Merce Cunningham[72]. Le parcours de celui-ci aux côtés de John Cage pendant plus de quarante ans, est un autre exemple de collaboration masculine s'étant affirmée dans l'ombre de l'anti-communisme.

Un autre élément pèse beaucoup sur l'Amérique bien-pensante de l'époque, et en particulier dans l'est où règne un esprit très « WASP[73] »: la situation de la population noire, condamnée à être « invisible » dans un pays encore fréquemment raciste, où le mouvement pour les droits civiques est inexistant au début des années 1950[74]. Nikolais qui, comme

[71] Nikolais ne fut que rarement interrogé sur ce thème. « Il faut relever que le préjugé contre l'homosexualité ne doit pas être sous-estimé », affirme-t-il, sans développer, dans une interview de 1980 (Jean-Pierre Pastori, *L'Homme et la danse*, Vilo, 1980, p.158). Une de ses plus anciennes danseuses, Phyllis Lamhut, interrogée sur le sujet, pense que la vie privée de Nikolais était son affaire et que son homosexualité ne vînt jamais interférer sur sa formation à elle (Claudia Gitelman, interview avec l'auteur, 21 janvier 2000).

[72] « Je ne crois pas avoir été surveillé au niveau de ma vie privée. Il est vrai que je n'en parlais guère, mais je ne voyais aucune raison pour en parler. John et moi étions ensemble. Nous travaillions ensemble. Nous voyagions ensemble. Qu'en dire d'autre ? » Cunningham cité par Roger Copeland dans *Merce Cunningham, the modernization of modern dance*, *op.cit*., p.259.

[73] W.A.S.P. : *White Anglo-Saxon Protestant* (protestant blanc anglo-saxon). Ce terme remonte au XVIIe siècle, au moment de l'arrivée des premiers colons d'Angleterre (notamment les *Pilgrim fathers* dans leur bateau le *Mayflower*), et désigne leurs caractéristiques puritaines. Ce mot veut aussi dire « guêpe » et s'applique de nos jours à une récupération du sigle désignant une tendance raciste liée au Ku Klux Klan, au racisme affiché : les *Whiterace Antisemite Puritains* (puritains antisémites de race blanche). Gay Morris souligne aussi que la renaissance religieuse qui parcourut le pays entre 1940 et 1959, avec un pourcentage de fidèles grimpant de 49 à 69%, est un autre facteur porteur d'homophobie. Nikolais rappelle qu' « être originaire de Nouvelle-Angleterre, impliquait plusieurs choses qui m'influencèrent grandement, comme la frugalité, non seulement d'argent, mais de temps (perdre son temps était un péché, comme l'était le gaspillage de nourriture). L'accent était aussi mis sur l'engagement, sur le prompt remboursement des dettes. On louait aussi fortement l'ambition. Cette éthique puritaine restait prégnante à mon époque. La danse n'était pas tenue en haute estime. En fait, on n'en pensait pas grand-chose et donc elle n'était même pas reconnue. En tant que métier, la possibilité (d'en faire une profession) ne traversa jamais mon esprit » (*Le Geste unique*, tome III, *op.cit*., essai 4). Ailleurs, il va plus loin en disant que la vision puritaine ancrée en Nouvelle-Angleterre faisait de la danse un péché.

[74] 40% de la population de l'Amérique de l'époque est noire : la question raciale se pose en filigrane, car les Noirs sont absents de la vie politique (même si beaucoup adhèrent au Parti communiste américain et à la N.A.A.C.P. – National Association for the Advancement of Colored People), souvent caricaturés au cinéma et au music-hall ou relégués à des rôles subalternes. La ségrégation est toujours active dans les Etats du Sud. Malgré leur rôle souvent héroïque pendant la seconde guerre mondiale, il faudra vingt ans (Civil Rights Act, 1964, Voting Rights Act, 1965) pour que les droits civiques soient reconnus à cette communauté. En attendant, dans les années d'après-guerre, on parle plutôt d'intégration que d'identité, malgré la campagne lancée pendant la guerre par la presse noire du « double V » (victoire sur le fascisme à l'étranger, victoire sur le racisme dans le pays). *Invisible man*, roman de l'époque qui nous intéresse (1952), signé Ralph Ellison, en donne un témoignage saisissant et l'exposition *Danses noires, blanche Amérique* au Centre National de la Danse en 2008, avec son excellent catalogue rédigé par la chercheuse Susan Manning, brosse un tableau général des liens entre peuple noir et danse au vingtième siècle. La question de la présence noire dans les compagnies n'y est hélas que peu abordée, mais lorsqu'on lit : « L'appellation 'black dance' est-elle valable pour les créations de Bill T. Jones, Ralph Lemon, Bebe Miller et d'autres expérimentateurs pour lesquels la forme prime sur le contenu et qui ne font aucune référence thématique au vaste vécu afro-américain ? » (catalogue de l'exposition, p.79), on pourrait inclure Nikolais à cette liste. Notons au passage que deux des noms pré-cités ont un lien avec lui : Bebe Miller fut élève au Playhouse dans les années 1950 et Ralph Lemon se forma auprès de Nancy Hauser, danseuse chez Hanya Holm.

Balanchine le faisait au New York City Ballet, embauche deux danseurs noirs[75] dans sa compagnie dès 1955, n'affiche aucun parti-pris sur la question et on peut en déduire que, pour lui, ce sont des interprètes comme les autres[76]. Mais l'abstraction peut ici aussi être lue comme solution à cette question, effaçant les identités autant raciales que sexuelles.

Au début des années 1970, la cause des Noirs se politisa fortement aux Etats-Unis, notamment à travers les actions et écrits des Black Panthers et d'Angela Davis. Dans une interview de l'époque, Nikolais explique qu'au Playhouse, structure fréquentée par beaucoup de Noirs, on tenta pour cette raison de lui imposer un « art noir », et que c'est là une des raisons qui lui fit quitter ce lieu : « Les Noirs avec qui nous travaillions s'en fichaient complètement. Beaucoup d'entre eux voulaient qu'on fasse porter des tutus à leurs enfants ! Ils ne voulaient pas de ces « danses de la jungle » et, à juste titre, se plaignaient de la situation, refusant qu'on leur impose (cette nouvelle donne). On ne devrait pas imposer ça, à qui que ce soit ! Nous obtiendrons les arts qui sont sociologiquement nécessaires pour l'époque considérée, même si d'autres définitions apparaissent[77] ».

Dans un texte antérieur, Nikolais avait déjà signalé le caractère pluri-ethnique de sa compagnie. A la question que lui posait Selma Jeanne Cohen sur la version chorégraphique qui serait la sienne si on lui passait commande d'une pièce sur le thème du Fils prodigue, Nikolais signalait qu'il n'y répondrait pas, car au-delà de son embarras personnel, il pressentait que ce thème occasionnerait des problèmes de distribution au sein de sa

[75] Il s'agit de Coral Martindale et William Frank. Trois autres danseurs noirs passèrent par le Nikolais Dance Theatre : Robert Solomon, Raymond Johnson et Clarence Brooks. Ce total de cinq n'est évidemment que peu significatif. Nikolais embaucha également par la suite et à plusieurs reprises des danseurs d'origines asiatique et hispanique.

[76] Ici encore (voir *supra* note 14), Roger Copeland se rebiffe contre la chercheuse universitaire Susan Foster, « fanatique race/classe/genre ». Quand elle parle de Cunningham et de sa « version particulière de danse chaste qui niait les inégalités raciales contenues dans la danse moderne et son environnement culturel » et du « placard » que ce chorégraphe s'est construit, il devient sarcastique : « Sur quelle différence raciale Foster veut-elle mettre l'accent ? Sous-entend elle que la « danse chaste » réprime la libido enragée de l'homme noir ? Ou que les changements d'appui imprévisibles de Cunningham travestissent le « rythme naturel » du danseur noir ? ». Il termine en lui demandant pourquoi elle n'utilise que deux des trois thèmes à la mode, à savoir genre et race, en omettant celui de classe (*Merce Cunningham, the modernization of modern dance*, *op.cit*., p.260). Cette polémique vise la lecture universitaire américaine des « cultural studies » (jugée ici comme envahissante ou même dictatoriale), axée sur les enjeux de pouvoir et d'identité. Elle pourrait s'appliquer à Nikolais.

[77] Alwin Nikolais, interview réalisé et transcrit par Marie-Christine Gheorghiu, New York, 12 mars 1973, inédit, n.p. Etudiante au Dance and Theater Lab de 1971 à 1973, Gheorghiu interviewa également Phyllis Lamhut et Suzanne Mc Dermaid. Elle aborda Nikolais sous trois angles: « To the teacher » (enseignement), « To the creator » (création), « To the philosopher » (philosophie). La question posée ici provient du troisième volet et Gheorghiu demandait à Nikolais de réagir à l'auteur James Roose-Evans qui, dans son livre *Experimental theatre* (1970), proposait de restituer le théâtre et la danse au peuple en l'enlevant des mains des professionnels. « Chaque maître, disait-il, doit enseigner et ne plus être un artiste solitaire, mais plutôt un guide s'adressant à tous ». Roose-Evans proposait une liste de personnalités conscientes de ce besoin : Y. Menuhin, M. Graham, Grotowski, Nikolais, P. Schuman. Malgré le flou du terme « art noir » et la côté réducteur du terme « danses de la jungle » (qui serait controversé aujourd'hui), nous avons pensé pertinent de citer cette opinion de Nikolais, jamais interrogé sur cette question à notre connaissance.

compagnie: « A moins d'intégrer la famille, mes danseurs noirs Bill Frank et Raymond Johnson n'auront pas de rôles (dans une telle pièce)[78] ».

[78] Alwin Nikolais, « No man from Mars », *op.cit.*, p.74-75.

HANYA HOLM

Personnalité essentielle de la danse moderne du vingtième siècle, Hanya Holm (1893-1992), de son vrai nom Johanna Kuntze (née Eckert) incarne le « pont », le chaînon entre l'Allemagne et les Etats-Unis, les deux pays fondateurs de la danse moderne.

D'origine allemande, formée chez Jaques-Dalcroze, puis chez Mary Wigman dont elle devient l'assistante (elle seconde en particulier la chorégraphe sur sa pièce controversée *Totenmal* - Le monument aux morts - en 1930), Holm prend en 1931 la direction de l'école Wigman de New York. Adaptant sa pédagogie aux valeurs américaines, elle fera toute sa carrière dans ce pays, dansant avec sa compagnie, chorégraphiant (*Trend*, 1937, *Tragic exodus*, 1939) et surtout enseignant. Elle formera, outre Nikolais, des chorégraphes comme Glen Tetley, Valerie Bettis et Don Redlich, qui seront marqués par son enseignement très complet, axé sur les fondamentaux de Laban et sur la triade technique-improvisation-composition. Après-guerre, elle se tourne vers la comédie musicale tout en continuant à créer pour ses stagiaires d'été à Colorado Springs (*Homage to Mahler*, 1976). A cette personne réservée, exilée, dont l'apport est souvent sous-estimé, voire méconnu, Nikolais confia jusqu'à un âge avancé un cours hebdomadaire dans son studio de New York.

Nikolais la rencontra aux stages du Bennington College, où elle était l'un des « Quatre grands » de la *modern dance*, avec Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman. Il la rejoignit à New York après la guerre, dansa pour elle et devint son assistant. C'est grâce à elle qu'il peut s'installer en 1948 au Henry Street Playhouse, car ayant dû refuser de prendre la direction du département de danse de ce lieu, elle en parla à Nikolais qui accepta.

Après avoir commencé la danse en 1936 chez une autre danseuse allemande installée dans le Connecticut, Truda Kaschamnn[79], Nikolais retrouve chez Holm cet enseignement qui s'appuie sur les principes de Laban, transmis à Holm par Mary Wigman. Les notions de poids, de flux d'énergie, d'espace et de temps sont à l'œuvre quotidiennement, déclinés en de nombreuses variantes par cette pédagogue qui, loin de systématiser sa pensée par une technique formelle comme l'est la technique Graham, proposait une danse évolutive et surtout pratiquait cette « triade » que Nikolais s'appropriera : technique, théorie[80] et composition. Ces

[79] Truda Kaschmann : voir note 8 de la biographie de Nikolais en annexe.

[80] Holm nommait *class lesson* le moment qui suivait le cours technique, d'une durée moyenne d'une heure. On y explorait le thème proposé (*premise*), seul ou en groupe, on expérimentait sur son propre corps, on improvisait. A partir des années 1950, Nikolais remplaça l'intitulé de ce cours par celui de *theory class,* car on y abordait le contenu théorique de l'enseignement, souligné par le discours verbal de l'enseignant. C'était aussi, comme le cours de composition qui suivait, un moment de formation du regard sur le corps dansant. On remplace

domaines ont bien sûr chacun un caractère spécifique, mais prennent surtout en compte la capacité créative et la singularité de chacun, porteur d'un *geste unique*. Il faut garder présent à l'esprit que cette approche, banalisée depuis en danse contemporaine, était très nouvelle à l'époque et que seule Holm l'enseignait.

Après sa mort en 1992, Nikolais écrit un long article sur Holm, où il souligne que la chorégraphe, à la différence des trois autres grandes figures de Bennington, ne fut pas une interprète « stellaire », ne se créait pas de grands rôles sur mesure et, quand elle se chorégraphiait des solos, n'en faisait pas une priorité dans sa danse. D'après lui, ce manque de *glamour* explique qu'elle soit méconnue. Il résume ainsi cet enseignement :

> « La technique Holm était une technique généraliste, et non pas une technique faite sur mesure pour une artiste et son aventure créative. La meilleure façon de décrire ses caractéristiques est de dire qu'elle était jungienne plutôt que freudienne[81]. L'idée recherchée était celle de la consonance classique et non de la dissonance du type « extase et agonie[82] ». On peut la comparer avec l'entraînement du chanteur qui recherche un registre sonore complet visant la résonance, une projection claire et un instrument riche et malléable[83] ».

Plus loin, il souligne l'insistance de Holm sur la perfection du geste, sur la discipline précise que doit suivre le corps, en accord avec la volonté de l'esprit. Sa précision verbale en termes d'espace était exceptionnelle. Combinaison de Wigman et de Laban, à laquelle il faut rajouter une influence probable de Dalcroze, le processus à l'œuvre est solide, visant l'illumination à

---

aujourd'hui le terme de *theory* par celui d'*improvisation*. Dans une interview de 1950, à la question de ce qui a le plus influencé sa chorégraphie et sa théorie de composition chorégraphique, Nikolais répond qu'au-delà de Louis Horst et d'Hanya Holm, c'est dans le fait d'expérimenter tout en enseignant la théorie (*dance theory*) que réside l'influence la plus forte (« On the teaching of choreography », *Dance Observer*, décembre 1950, interview de Nikolais par M. Coleman). Dans la plaquette de son école, ce cours est défini comme suit : « La *dance theory* est à la base une technique pour créer. A travers l'improvisation et un effort créatif direct, les facteurs soulignés en cours technique sont élargis et explorés individuellement par l'étudiant. Ce cours prolonge et enrichit son expérience personnelle, ainsi que sa connaissance des éléments de la danse et leurs fonctions ». (Brochure « Henry Street Playhouse », 1953-54, n.p.).

[81] Cette affirmation, dans un texte de Nikolais écrit un an avant sa mort, est essentielle et, à notre connaissance unique. Dans la mesure où il a hérité grandement de Holm et de son approche, on peut dire qu'il ne se sent pas étranger à ce courant de la psychanalyse. Jung nous donne en effet une clé de compréhension de la pensée de Nikolais et de son œuvre. Nous préciserons ce lien dans notre première partie.

[82] *The agony and the ecstasy* : expression anglo-saxonne utilisée communément pour parler d'extrêmes émotionnels.

[83] Alwin Nikolais, « Hanya Holm », *op.cit.*, p.55.

la fois des restrictions mentales et physiques en vue de réussir une action cinétique (*motional act*). L'objectif était le lyrisme[84] ».

Nikolais a un point de comparaison : l'enseignement de Kaschmann. Celle-ci enseignait les *Schwungs*, c'est-à-dire les balancements typiques des gammes de mouvements que Laban avait inventés à partir de son icosaèdre dans les années 1920. Holm avait abandonné cet enseignement (Nikolais dit « oublié »), faisant appel à Juana, la fille de Laban installée en Californie, pour l'aider, mais l'intérêt des étudiants à ce pan de l'enseignement allemand fut bref et sans lendemain. Il vécut aussi une expérience en Suisse, lorsque Wigman l'invita à la remplacer à un congrès de danse dans les années 1950. Nikolais y vit une démonstration des verbes d'action de Laban (presser, tirer, fendre, etc), mais accompagnées d'interprétations dramatiques appuyant les émotions, notamment une angoisse des plus quelconques. Il analyse : « Ce genre de démonstration peut prêter à confusion. Séparés de la main du maître, des éléments extérieurs peuvent se constituer en qualités, pas du tout prévues par le créateur. Hanya ne se servait ni de ces gestes, ni d'émotions épinglées brutalement sur des gestes inappropriés ». Il en conclut que Holm différait de l'enseignement européen de la technique Laban en termes de qualité, d'esprit et de contenu, l'essentiel étant de développer le « processus sémantique de la créativité, encourageant la découverte de soi et exprimant par la danse les significations ainsi découvertes[85] ». Si « geste unique » il y avait chez chacun de ces « quatre grands », seule Holm fournissait l'outillage nécessaire pour que chaque élève y accède.

Holm faisait aussi pratiquer souvent à ses élèves la giration[86], un peu à la façon des derviches tourneurs. Un des solos célèbres de Wigman s'intitulait *Drehmonotonie*[87]

---

[84] *Ibid*, pp.56-57. Ailleurs, il précise encore: « (Contrairement à Graham ou Humphrey-Weidman), une des spécificités de la technique de Hanya était qu'elle était faite pour tous les danseurs. Chez Hanya, on trouvait une science de l'esthétique et du mouvement à partir de laquelle je pus entreprendre. C'était une technique qui analysait le jeu entre le psychique et le physique de l'être humain, chacun satisfaisant l'autre » (cité dans Joseph H. Mazo, *Prime movers – The makers of modern dance in America* , New York, William Morrow and Co, 1977, p.237).

[85] *Ibid*, p.57.

[86] On peut voir Wigman faisant travailler à Berlin la giration pendant un cours et en donnant elle-même l'exemple dans le film *Mary Wigman in ihr Studio* (1960), réal. Tom Toelle. Un extrait de ce film, avec la séquence en question, a été utilisé dans le film *Karin Waehner, l'empreinte du sensible* (réal. Marc Lawton et Sylvia Ghibaudo, 2002).

[87] Wigman décrit la genèse de cette pièce dans son livre *Le Langage de la danse*, *op.cit*. Soulignant qu'elle trouve son origine dans le son d'un gong chinois, elle raconte: « Sous les grands pas et au-dessus des gestes rythmés et giratoires des bras, il y avait le grand cercle de l'espace, jeté comme un arc, se rétrécissant en spirale et se concentrant en un seul point qui se nommait, devenait et demeurait centre. Fixée au même point et tournant dans la monotonie de la rotation, je me perdais peu à peu, jusqu'à ce que les tours semblent se détacher de mon corps et que le monde extérieur commence à tournoyer. Ne pas tourner soi-même, mais être tourné, être le centre, être l'épicentre serein dans le tourbillon de la rotation. Arche et dôme, pas de ciel au-dessus de moi, - pas

(Monotonie tournante). Nikolais travailla ces tours avec Holm, signalant que l'accompagnement précis de son professeur et son insistance verbale et musicale revêtaient un caractère quasi-hypnotique. L'apprentissage de ces tours pouvait prendre un cours entier, jusqu'à ce que chacun en ressente la sensation centrale. Nikolais se souvient aussi de sauts en tournant dans le studio, où certains élèves continuaient sur leur lancée, exubérants, comme incontrôlables. Mais Holm « savait ralentir progressivement la pulsation de son tambour et ramener l'élève sur terre[88] ». On retrouve un état similaire de transe cinétique lorsque Nikolais faisait travailler dans ses propres cours certains aspects du *motion*, notamment les forces naturelles, ou reprenait de Holm son travail sur les courbes dans l'espace (*scallops*).

Nikolais garda toujours le contact avec son mentor. Celle-ci enseigna jusqu'à un âge avancé (elle décéda en 1992 à 99 ans), ce qui permit à de nombreux danseurs de faire l'expérience de cette grande dame qui, dans ses cours, prônait : « Pas d'yeux morts ou d'esprits paresseux ! ». « Quand vous quittiez le cours d'Hanya, disait encore Nikolais, vous sentiez que vous aviez appris quelque chose de tangible, de saisissable. C'était plus que l'analyse allemande, cela avait à voir avec le mouvement, et je pus m'y appuyer pour continuer, avec de nouvelles idées sur le temps et l'espace. Mais je n'eus jamais eu à oublier ce qu'Hanya m'avait enseigné. Tout ce que j'eus à faire fut de développer et de poursuivre[89] ».

Outre son exigence pour la lisibilité du mouvement, Holm légua également à son disciple une notion fréquente dans son enseignement, celle d'une « force, d'une puissance, (de) quelque chose d'inévitable dont on ne comprend ni la nature et ni la source[90] ». Nous

---

de direction, pas de but – un tendre bercement, les bras étendus, douloureux extatique, dans un crescendo de passion auto-destructrice, flux et reflux, plus haut, plus vite, encore plus vite, le tourbillon me saisissait – l'eau montait, le tourbillon m'attirait – plus bas, plus haut, plus vite, pourchassée, emportée, fouettée… cela ne s'arrêterait donc pas ? ». Elle conclut : « Dans cet état un seul désir : ne jamais avoir à en sortir, pouvoir rester là ainsi pour l'éternité » (pp.40-41).

[88] Alwin Nikolais, « Hanya Holm », *Choreography and dance*, vol. 2, part 2, 1992, Harwood Academic Publishers, p.56.

[89] Alwin Nikolais, « Alwin Nikolais, Bennington 1937-39 », dans Sali Ann Kriegsman, *Modern dance in America : the Bennington years*, *op.cit.*, p.255.

[90] Hanya Holm, cité par Walter Sorell dans *Hanya Holm – The biography of an artist*, Wesleyan University Press, Middletown, 1969, p.177. Elle rajoutait: « Je ne veux pas me hisser au-dessus de qui que ce soit, mais je ne suis pas un professeur dans le sens ordinaire du terme. Et cela m'importe. Il y a quelque chose là derrière, mais je ne sais si je pourrai jamais le clarifier et verbaliser dessus. C'est quelque chose qu'on ne peut classer ou mettre dans une catégorie ». De façon quelque peu emphatique, Sorell touche sans le nommer le « geste unique » en commentant : « Un stimulant toxique s'est emparé de l'étudiant, on ne peut nommer ou expliquer l'étincelle de la créativité qui a allumé en lui quelque chose. Cette chose inexplicable peut transpirer du danseur qui habite le professeur, mais plus encore du pouvoir intérieur en chacun de nous, que Hanya, le professeur, peut débrider et libérer de façon créative. Un sentiment quasi mystique émane de ce pouvoir qui est conscience, en partie conscience de l'espace (…). Les chanceux, ceux dotés de volonté et capables, saisiront sa vibration » (*Ibid*, p.176).

retrouvons cette dimension chez Nikolais créateur, qu'il intitula « primitivisme ». Lui non plus ne se considérait pas comme un professeur « dans le sens ordinaire du terme », et prolongea l'héritage reçu de Holm de façon exemplaire, nommant « abstraction » cet outillage et « pouvoir de métaphore » la capacité donnée au danseur de transcender ses limites pour créer des illusions.

Enfin, Holm mit au point avec le gymnaste Joseph Pilates[91] des exercices d'échauffement qui devinrent la base de l'entraînement dans tous les cours de Nikolais et de Murray Louis. Alberto del Saz, co-directeur artistique de la Nikolais-Louis foundation for dance, s'appuie encore sur ces séries quand il enseigne aujourd'hui.

[91] Joseph Pilates (1883-1967), sportif allemand né rachitique, a oeuvré dans la rééducation, inventant aux Etats-Unis où il émigre en 1923 des techniques et appareils spécifiques (le Cadillac, le chariot, la chaise), notamment pour rééduquer les danseurs. Son studio de New York était très fréquenté par des artistes pratiquant tous les genres, notamment Martha Graham et George Balanchine. Une danseuse de la compagnie de Hanya Holm, Eve Gentry, se forme auprès de Pilates et de sa femme en 1938 et restera proche du couple pendant trente ans. Il est probable que Holm rencontra Pilates à New York dans les années 1930-40 et trouva en son compatriote un collaborateur tout trouvé lorsqu'elle se mit à formaliser ses exercices pour enseigner. Pilates privilégiait lenteur, précision et respiration dans ses exercices, et l'on retrouve dans la « barre au sol » de Nikolais, des ressemblances évidentes avec le travail aux machines de Pilates. C'est le danseur américain Jerome Andrews qui introduisit son approche en France, la transmettant entre autres à Dominique Dupuy, qui la remit à l'honneur dans les années 2000. Une méthode de fitness (avec ou sans le recours aux machines) porte aujourd'hui le nom de Pilates, et reste liée à une approche « holistique » du corps.

CHRONOLOGIE DES ŒUVRES D'ALWIN NIKOLAIS

Mus. = musique ; perc. = percussions ; spect. = spectacle ; prod. = producteur
HSP = Henry Street Playhouse; sculpt. = sculpteur; pseudo = pseudonyme
Soirée veut dire que la pièce durait une soirée entière.

1936 ***Sabine Women*** d'après une pièce d'Andreyev

1937 ***The World We Live in*** d'après *La Comédie des Insectes* des frères Kapek

1939 ***Eight Column Line*** co-dirigé avec T. Kaschmann, mus. E. Krenek
Birthday of the Infanta d'après une pièce d'O. Wilde

1940 ***American Greetings*** solo, mus. L. Horst
The Jazzy '20s solo, mus. MacLoughlin

1941 ***Opening Dance*** mus.Turina
American Folk Themes mus. Guion
Pavanne mus.Williamson
Evocation mus. W. Reigger

1942 ***War Themes*** solo, mus. Prokofiev : « Rumor monger » – « Complacent one » – « Defeatist » – « Terrorist. »
Metamorphosis mus. A. Copland
Popular Theme mus. G. Gershwin

1945 ***Martha*** opéra, mus. F. Von Flotow

1946 ***Fable of the Donkey*** mus. F. Miller, spect. jeune public créé à Colorado Springs
The Barber of Seville opéra, mus. Paisiello
Ten Maidens and No Man opéra, mus. Van Suppe

1948 ***Romeo and Juliet*** opéra, mus. Gounod
The Princess and the Vagabond (opéra, mus. I. Freed
Dramatic Etude mus. M. Bialosky, créé à Colorado Springs

1949 ***Extrados*** mus. A. Pew/A. Brooks, créé au HSP: « Focus towards faith (anticipation and preparation) » – « Submission to faith (ceremony) » – « Focus toward self (release) »
The Lobster Quadrille mus. F. Miller, créé au HSP
The Sheperdess and the Chimneysweep créé au HSP

1950 ***Opening Suite*** ou ***Dance Suite*** mus. M. Waldren, créé au HSP
Sokar and the Crocodile mus. F. Miller, spect. jeune public
Starbeam Journey mus. F. Miller, spect. jeune public

1951 ***Heritage of Cain*** (mus. A. Nikolais, créé au HSP
Invulnerables (mus. M. Waldren, créé au Brooklyn Museum
Vortex créé au HSP
Committee mus. Prokofiev, créé au HSP
Romeo and Juliet opéra, mus. Gounod

1952 ***Indian Sun*** spect. jeune public
Merry-Go-Elsewhere mus. F. Miller, spect. jeune public

1953 ***Masks, Props and Mobiles*** soirée partagée au HSP
- *Tensile involvement* ou *Web* (mus. Nikolais, sous le pseudo de H. Brant)
- *Noumenon* ou *Noumenon mobiles* (mus. Nikolais, sous le pseudo de H. Brant)
- *Tournament*
- *Aqueouscape* mus. Sibelius

Forest of Three mus. Nikolais et perc.
Kaleidoscope mus. Nikolais

Farm Journal mus. D. Moore
The Devil and Daniel Webster opéra, mus. D. Moore

1954 ***St. George and the Dragon*** mus. F. Miller, spect. jeune public créé au HSP
Legend of the Winds mus. Chavez, spect. jeune public créé au HSP

1955 ***Village of Whispers*** créé au HSP
Three Kings mus. Nikolais, créé au HSP

1956 ***Kaleidoscope*** mus. Nikolais, Chavez, Cage, trad. japonaise, soirée au HSP : « Discs » – « Pole » – « Paddles » – « Skirts » – « Birds » – « Hoop » – « Straps » – « Capes » (= « Tournament »)
Prism mus. Nikolais et arrang., soirée au HSP : « Glymistry » – « Lythic » – « Paratint » – « Tridem » – « Prodomin » – « Viagrin » – « Glaasch »

1957 ***The Bewitched*** mus. H. Partch, créé à l'Univ. of Illinois
Runic Canto mus. P. Henry, P. Schaeffer, M. Philippot, A. Nikolais, créé à l'American Dance Festival, pour 22 danseurs
Cantos mus. Nikolais, soirée au HSP

1958 ***Mirrors*** mus. New Jazz et Nikolais, spect. improvisé, HSP

1959 ***Allegory*** mus. Nikolais, soirée au HSP

1960 ***Totem*** mus. Nikolais, soirée au HSP

1961 ***Stratus*** et ***Nimbus*** mus. Nikolais, créé au HSP
Illusions mus. Nikolais, créé à la Comédie Canadienne, Montréal

1963 ***Imago - The City curious*** mus. Nikolais, créé au Hartford Jewish Community Center, soirée) « Dignitaries » – « Clique » – « Mantis » – « Chrysalis » – « Fence » - « Kites » – « Nocturne » – « Artisan » – « Boulevard » – « Rooftop » – « Arcade »

1964 ***Sanctum*** mus. Nikolais, soirée au HSP

1965 ***Galaxy*** mus. Nikolais, soirée au HSP
Vaudeville of the elements mus. Nikolais, créé au Tyrone Guthrie Theatre à Minneapolis ; l'acte III, intitulé ***Tower***, fut souvent repris séparément

1967 ***Somniloquy*** mus. Nikolais, créé au Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Premiere mus. Nikolais, prod. Steve Allen, créé au George Abbott Theatre, New York
Triptych « Putti » – « Scrolls » – « Idols »

1968 ***Tent*** mus. Nikolais, créé à l'Univ. of South Florida, Tampa : « Prologue » – « Rituel de la terre » – « Genèse » – « La grotte » – « Le jardin » – « Descente aux enfers »

1969 ***Help! Help! the Globolinks*** opéra de Menotti , créé à l'Opéra de Hambourg
Echo mus. Nikolais, créé au City Center Theatre, New York

1970 ***Structures*** mus. Nikolais, créé au City Center Theatre, New York

1971 ***Scenario*** mus. Nikolais, créé à l'Anja Theater, New York

1972 ***Foreplay*** mus. Nikolais, créé à l'Opera House de la Brooklyn Academy of Music

1973 ***Grotto*** mus. Nikolais, créé à la Brooklyn Academy of Music
Kyldex I mus. P. Henry, sculpt. N. Schöffer, créé à l'Opéra de Hambourg

1974 ***Crossfade*** mus. Nikolais, créé au Lyceum Theatre, New York
Temple mus. Nikolais, créé au Teatro Zarzuela, Madrid

1975 ***Tribe*** mus. Nikolais, créé au Teatro Colon, Buenos Aires

1976 ***Styx*** mus. Nikolais, créé au Beacon Theatre, New York
Triad mus. Nikolais, créé au Beacon Theatre, New York

1977 ***Guignol*** *(Dummy dances)* mus. Nikolais, créé au Beacon Theatre, New York
Arporisms mus. Nikolais, créé au Beacon Theatre, New York

1978 ***Gallery*** mus. Nikolais, créé au Beacon Theatre, New York
Castings (« Stick figures ») mus. Nikolais, créé au Beacon Theatre, New York

***Aviary** (A Ceremony for Bird People)* mus. D. Harris, L. Thimmig et Nikolais, créé à l'Union Theatre de l'Univ. de Wisonsin, Madison

1979 ***Countdown*** mus. Nikolais, créé au Bellas Artes, Mexico

1980 ***Mechanical Organ I*** mus. D. Darling et Nikolais, créé au Spoleto Festival, Charleston, S. Carolina

Schema mus. D. Darling et Nikolais, créé à l'Opéra Garnier, Paris

1981 ***Five Masks*** (extraits de *Schema*) mus. D. Darling et Nikolais, créé au City Center, New York

Talisman mus. D. Darling et Nikolais, créé au City Center, New York

1982 ***Pond*** mus. Nikolais, Fondation Gulbenkian, Lisbonne

Mechanical Organ II mus.D. Darling et Nikolais, créé au Théâtre de la Ville, Paris :

1983 ***Liturgies*** mus. Nikolais, créé au Teatro Municipal, Caracas) « Ritual » – « Effigy » - « Reliquary » – « Celebrants » – « Sorcery » – « Shadow Totem »

Lenny and the Heartbreakers (comédie musicale, commande de J. Papp

1984 ***Persons and structures*** mus. D. Gregory, créé au City Center Theater, New York

Video Game mus.D.Gregory, créé à l'Olympics Arts Festival, Pasadena, California

Graph mus. D. Gregory, créé à l'American Dance Festival, Durham, N. Carolina

1985 ***Illusive Visions*** mus. Nikolais, créé au Wacoal Art Center, Tokyo

Crucible mus. Nikolais, créé à l'American Dance Festival, Durham, N. Carolina

L'Homme-Oiseau mus. Nikolais, Festival Danse à Aix, Aix-en-Provence

Contact mus. Nikolais, créé au Pavillon Vendôme, Aix-en-Provence

1986 ***Velocities*** mus. Nikolais, créé au Joyce Theater, New York

1987 ***Arc en Ciel*** (extraits de *Schema*), mus. Nikolais, créé à l'Opéra Garnier, Paris

Eruptions and Involvements (mus. Nikolais, créé au Joyce Theater, New York

Blank on Blank (mus. Nikolais, créé au Joyce Theater, New York

1988 ***Zones One-Two-Etcetera*** mus. Nikolais, créé au Midland Center for the Arts, Midland, Michigan

1989 ***Oracles*** mus. Nikolais, créé à l'Athens Festival, Ohio

Intrados mus. Nikolais, créé au Joyce Theater, New York

Seque avec Murray Louis, mus. Nikolais, créé au Joyce Theater, New York

Hollow Lady mus. Nikolais, commande de la Fondation Limon

The Crystal and the Sphere mus. Nikolais, spect. jeune public, créé au Kennedy Center, Washington

1992 ***Aurora*** mus. J. Scoville, créé au Joyce Theater, New York

DEUX ŒUVRES D'ALWIN NIKOLAIS

THE VORTEX (Le tourbillon)

L'argument était le suivant : « Dans *Vortex*, le sentiment de persécution qui caractérise le personnage neutre se réalise de façon cauchemardesque. *Vortex* n'est pas une danse au sens complet du terme, mais plutôt un drame de mouvement[92] ». La particularité de cette pièce, selon Nikolais, était d'utiliser pour la première fois l'élément temps (un des quatre fondamentaux du mouvement selon Laban) de façon apparemment non structurée. Pas de métrique musicale, pas de repères, mais une « improvisation dynamique plutôt qu'une chorégraphie spécifique ». Le temps devenait la sensation de mouvement la plus importante pour relier les danseurs entre eux, pour modeler l'espace et pour communiquer le propos au public. Le sous-titre de cette pièce de 1951 et créée au Henry Street Playhouse était : « Un drame de mouvement avec durée et développement dynamique improvisés ». La bande son était constituée de morceaux musicaux enregistrés.

PRISM

Présentation par Nikolais :

« Le jour où je présentai *Prism*, il m'arriva une aventure extraordinaire. J'avais installé trois panneaux noirs au centre de la scène. Devant chacun d'eux, j'avais réglé un projecteur muni d'un filtre éliminant l'éclat rémanent qui suit habituellement son extinction. Chaque projecteur était sous contrôle individuel suivant un programme très cadré dans le temps, que suivait également la chorégraphie. Au lever du rideau, j'éclairai une personne sur le panneau du milieu. Un noir suivait. Puis la lumière revenait, éclairant la même personne prenant la même pose. Encore un noir. Puis dans l'obscurité, la personne se précipitait vers un des panneaux latéraux, où la lumière la révélait encore dans la même pose. Noir à nouveau, et trois secondes plus tard, la lumière révélait un autre danseur dans la même pose que le premier, mais portant un collant d'une autre couleur.

[92] 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. Il s'agit du texte de la feuille de salle de l'époque. Nous résumons ensuite le récit de Feinman sur cette oeuvre.

Ce jeu d'apparitions/disparitions se poursuivait ainsi, avec remplacement des danseurs, en conservant leurs poses, mais en changeant leurs couleurs et finalement aussi leurs poses. Pour finir, je rajoutai des motifs de mouvement à ces apparitions et disparitions. Une critique, c'est intéressant de le noter, fit la remarque suivante : « Des huit parties de la pièce, c'est dans cette dernière seulement que la cinétique apparaît le mieux ». Ce dont cette dame n'avait pas conscience, c'est que dans la plus grande partie de cette section, on voyait rarement les danseurs bouger. 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 temps.

J'en parlai plus tard au psychologue Rudolph Arnheim, spécialiste de thérapie Gestalt (sic[93]). Il me raconta une expérience qu'il avait faite. A l'intérieur d'une pièce plongée dans l'obscurité, il avait placé trois personnes munies chacune d'une lampe dissimulée. Elles allumaient ces lumières alternativement à différents moments. On demanda leurs réactions aux spectateurs. Tous ils répondirent qu'en fait, il n'y avait eu qu'une seule lumière qui circulait à grande vitesse[94] »

Il n'existe hélas aucun film de *Prism* et les photos de la pièce sont en noir et blanc.

PRISM

Pièce chorégraphique pour six danseurs, chor., lum., cost. A. Nikolais, mus. A. Hovhaness, G. Antheil, A. Nikolais, déc. G. Constant. Créat. le 27 décembre 1956 au Henry St Playhouse, New York City, par la Playhouse Dance Company (M. Louis, P. Lamhut, B. Schmidt, G. Bailin, C. Martindale, B. Frank).

Description de la pièce.

Première pièce de Nikolais où la question des possibilités chorégraphiques de la lumière est centrale, *Prism* occupait une soirée complète. Pour tenter d'éviter à l'esprit des spectateurs de savoir à quoi s'attendre, les titres (ici francisés) des huit sections étaient de pure invention : « Glimistrie » ; « Lithique » ; « Parateinte » ; « Tridem ; « Prodomine » ; « Viagrine » ; « Primiare » ; « Glaasch » (finale).

[93] Rudolf Arnheim avait été formé à Berlin dans le cercle des psychologues ayant mis au point la théorie de la Forme (*Gestalttheorie*) et s'était spécialisé dans les rapports entre art et perception visuelle une fois émigré aux Etats-Unis. Il n'avait rien à voir avec la *Gestalt therapy*, même si celle-ci, fondée en 1951 par Fritz Perls, autre gestaltiste, lui était contemporaine. Nikolais fait donc ici une confusion. Notons aussi que l'orthographe de son prénom est passée du « f » allemand au « ph » américain.

[94] Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, *op.cit.*, chapitre XI « Le temps », p.66.

L'exploration du facteur lumière permit de découvrir de nouvelles illusions d'espace et de temps, surtout dans « Tridem » et « Finale ». L'idée de la forme en palimpseste est utilisée comme élément dramatique accumulatif encore plus que dans *Kaléidoscope*. Les scènes ici se tuilent.

Toute la bande-son de *Prism* est faite de musique concrète (surtout percussive) composée spécialement (première partition électronique – en 1956). Reconnue pour sa valeur musicale, cette musique électronique passa à la radio et fut jouée en concert par la suite.
Sans un éclairage préalablement construit et étudié, les danses de *Prism* n'auraient jamais pu être écrites et elles ne peuvent être représentées sans cela. A partir de *Prism*, l'intérêt de Nikolais pour la lumière (portée, illusion...) et la couleur s'affirme et les spectacles prennent le nom de « programmes de lumière, couleur, mouvement et son ».

Dans « Glimistrie », les parties du corps apparaissent et disparaissent, créant un sens d'illusion prismatique, tandis que de petites plaques de lumières (carrés, triangles, cercles) s'allument et s'éteignent, accompagnant le mouvement des danseurs ou s'en détachant. Une autre trouvaille consiste à utiliser une fente de lumière aveuglante qui non seulement isole les parties du corps en mouvement, mais laisse aussi une onde de mouvement qui se perpétue dans l'oeil du spectateur. Cet effet se produit quand la vitesse du mouvement et le contraste lumière-obscurité sont contrôlés. Glimistry = glimmers. Fragmentation.

Dans « Lithique », une première scène montre des portions de l'anatomie des danseurs accrochées par la lumière noire. Les bras papillonnent comme des vers luisants pris dans un courant. Les visages émergent comme si des fantômes sans corps se devinaient dans la pénombre. La deuxième scène présente quatre femmes coiffées de mitres « Néfertiti » et moulées dans des fourreaux élastiques généreusement éclaboussés de blocs de couleurs. Ces personnages, sautant sur place, font une danse formelle guindée, montrant leurs élégants profils comme sur une frise ancienne. Dans le mot « lythique » se trouve la racine grecque « pierre ». La pièce avait donc un caractère compact et minéral.

« Tridem »: dans un cercle de lumière apparaît un danseur dans une forme arrêtée, évoquant le profil d'un bas-relief de frise égyptienne. La lumière s'éteint, le danseur disparaît. Presque instantanément apparaît un deuxième cercle et le danseur réapparaît dans une autre forme sculpturale. Trois cercles de lumière sont ainsi clairement définis au lointain. La chorégraphie reliant lumière et mouvement est telle qu'une déformation de l'espace-temps s'installe petit à petit : le danseur semble changer sa forme sans modifier son mouvement et

voyager sans saut spatio-temporel. Les trois danseurs ont entre eux une relation totalement différente à chaque fois, pour terminer enfin de face comme trois sphynx avant d'être avalés par la pénombre.

A d'autres moments de cette section, des formes de petite envergure apparaissent, éclairées par des lampes de poche que portent les danseurs, et servent de liaison entre diverses parties.

« Prodomin »: interlude hilarant où six danseurs arrivent sur un air entraînant de musique à 2/4. Ils ne prétendent pas jouer d'un instrument ou en être un, ils deviennent la sensation d'un instrument en train de jouer.

« Parateinte »: délicat trio de filles aux jupes blanches en forme de cloches (arums) – à l'origine Gladys Bailin, Phyllis Lamhut et Beverly Schmidt - portant des parasols de cellophane transparent dont la couleur se projette sur le cyclorama. Petits pas, sur une musique de Hovhaness. Ancêtres japonais, balinais, aztèques ou élèves de Wigman. Les parasols seront repris, exagérés, dans *Imago.*

Il est fait mention d'un trio où les danseurs (Murray Louis, Bill Frank et Coral Martindale) s'échangent de grande plumes et queues de paille sur des percussions enregistrées (probablement « Primiare »).

« Glaasch », ou « Décollé du mur », la danse finale, prend la forme d'un palindrome. Le chorégraphe travaille à l'envers, de plus en plus vite : nous revoyons la frise égyptienne, les figures éclairées par les lampes de poche pour arriver aux formes colorées sautillantes du début. Elle culmine par la course des danseurs vers le mur du fond (cyclorama) bariolé de couleurs, contre lequel ils se retournent le corps parallèle au sol et s'élancent pêle-mêle vers le public ; au moment où ils atteignent la rampe, l'illumination d'une batterie de projecteurs placés en bord de scène aveugle le public, brisant les barrières de temps et d'espace avant le baisser du rideau. L'impact du mouvement dépend du placement et du minutage des appareils utilisés.

« Viagrine » : Murray Louis nous renseigne peu en qualifiant cette section de « ce qui se voit et ce qui ne se voit pas ». Il existe une photo de lui au sol dans une raie de lumière. Des mains pouvaient apparaître soudainement.

LABAN MYSTIQUE

Rose-Croix – Franc-maçonnerie – Cristaux – Rudolf Steiner

Rose-Croix

La rencontre de Laban avec l'ordre des Rose-Croix date de son séjour à Paris : il découvrit son culte de l'idéal, affiché dans leur Salon, sorte de nouveau Salon des Refusés initié par l'esthète Sar Péladan, où exposaient les peintres idéalistes. La vision était ici celle d'un art rassemblant les moyens d'exprimer la beauté, cette dernière étant considérée comme un équilibre parfait entre concept et processus. La recherche de l'harmonie, qui passait par le nombre d'Or du Moyen Age et par des sujets tels les mythes, les allégories, les rêves et le lyrisme des grands poètes, y était centrale et Laban se l'appropria.

L'idée des Rose-Croix de placer les centres d'énergie à la fois dans le corps et au-dehors trouve sa résonance dans les théories spatiales que Laban développa plus tard, notamment la kinésphère. Nikolais en est un héritier direct dans son travail de formation du danseur, qui s'appuie sur le décentrement, l'espace proche du corps et la projection de l'énergie dans l'espace lointain. La complémentarité entre le sens visuel de la vue et la vue intuitive est une autre caractéristique des Rose-Croix, avec une approche visant à rassembler les deux pôles de l'être, intérieur et extérieur[95].

Franc-maçonnerie

Laban devint franc-maçon en 1914, ayant rejoint la loge Vera Mystica de l'ordre du Temple Oriental (O.T.O.). Ce courant « irrégulier » de la franc-maçonnerie fut fondé en 1902 et dirigé par Theodor Reuss (1855-1924) dès 1905. Il était axé sur la magie sexuelle (yoga tantrique) et le satanisme, incarné par la célèbre figure de la magie noire Alesteir Crowley qui devint membre en 1912 et succéda à Reuss à la tête de l'ordre. Le célèbre *Sang an der Sonne* (1917) de Laban, hymne dansé en plein air sur les pentes du Monte Verità, se déroula alors que cette loge se réunissait pendant dix jours en congrès dans ce lieu mythique. Dans ce rituel qui débuta au crépuscule et se termina le lendemain à l'aube, le soleil était l'acteur principal.

[95] On retrouve également chez les danseurs de Nikolais un va-et-vient constant entre ces deux dimensions. Dans ses cours d'improvisation et de composition alterne une utilisation tantôt rationnelle d'outils analytiques, tantôt intuitive d'identification d'une totalité (qu'il nommera « gestalt »). Il y a là un paradoxe, qui nous examinons dans notre quatrième partie.

Laban, influencé sans doute par ses fréquentations d'avant guerre avec les théosophes, notamment Ludwig Klages, fonda sa propre loge la même année et en devint le grand maître. Elle s'intitulait « Loge Libertas et Fraternitas/Johannes des anciens francs-maçons des rites écossais de Memphis et Misraïm dans le district de Zürich ». Souffrant dès 1918 de l'épidémie de grippe qui ravageait l'Europe et l'obligeait à des séjours coûteux en sanatorium, Laban fut attaqué dans son rôle de maître et démissionna de la loge et de l'O.T.O. en 1919. Une de ses caractéristiques résidait en une « magie sexuelle ». L'expérimentation des « puissances occultes » passait en effet par des rites spécifiques, s'appuyant sur la mixité (la loge acceptait hommes et femmes) et des pratiques sexuelles libres. Des photos prises au bord du lac de Garde sont la preuve d'une évidente liberté, que ce soit dans l'appropriation de sites naturels (plages, pentes herbeuses, bois), dans la nudité ou dans la recherche du mouvement du corps dansant, notamment à travers l'improvisation. Les liens de Laban avec la franc-maçonnerie furent découverts plus tard par les autorités nazies, lorsque sa grande danse chorale prévue pour la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Berlin déplut à Goebbels en 1936 et qu'il commença à être surveillé. Les résultats de cette enquête précipitèrent son assignation à résidence et sa déchéance.

Cristaux

La fascination de Laban pour les cristaux affirme une autre dimension des liens entre mystique et abstraction. Sa démarche, mélange de philosophies grecque (Platon, Pythagore) et allemande (Goethe) réunit les notions d'harmonie et de polarités et il va imaginer des concepts dynamiques et des outils d'analyse forgés à partir de ses observations du vivant. A la lumière de l'héritage de Delsarte, des théories de Kandinsky et Klee, trouvant une voie entre science et art, il laisse ouvert un vaste champ d'exploration et si son œuvre de chorégraphe est aujourd'hui oubliée, sa pensée reste l'une des plus riches de la danse du vingtième siècle. Elisabeth Schwartz, dans sa récente traduction de textes de Laban jamais traduits ou inédits, affirme en préface : « Plaçant l'instable au cœur du mode opératoire des naissances des formes et des mouvements, Laban développe une pensée non de la perfection, mais de la plénitude mobile et oscillante (…). La multiplicité des points de vue, l'étalement de l'espace-temps sans hiérarchie que l'on observe dans l'esthétique de l'abstraction américaine est un exemple de dissémination plus ou moins souterraine des concepts de Laban et de ses pratiques (…). Ses catégories d'analyse de mouvement nourrissent directement celles d'Alwin

Nikolais[96] ». Son intérêt pour la géométrisation du mouvement débouchera entre autre sur l'utilisation pédagogique de l'icosaèdre, concrétisation de la kinésphère. Nikolais n'utilisera jamais cet outil ni les gammes (*Schwungskalen*) qui en constituaient le « solfège » en mouvement, mais s'appropriera en effet son approche catégorielle, en faisant sa Bible : les *big Four* ou grands Quatre (ou *principles*) : espace, forme, temps et *motion.*

Rudolf Steiner

A Paris et à Munich avant 1914, Laban avait assisté aux conférences de Rudolf Steiner (1861-1925), fondateur de l'anthroposophie (définie comme un « chemin de connaissance qui voudrait conduire le spirituel en l'être humain au spirituel en l'univers ») et s'était intéressé à l'Eurythmie (terme à ne pas confondre avec la rythmique Jaques-Dalcroze dont l'appellation anglaise *eurhythmics* peut prêter à confusion). Cette pratique, propagée par Marie Steiner von Sivers dès 1912, femme du maître spirituel, système simple basé sur le rythme du souffle et des mots et définie par Steiner comme une « parole visible », se révélait inappropriée pour Laban qui cherchait à renouveler l'expression du corps.

Avant de créer sa propre démarche, Steiner avait rompu en 1913 avec la Société théosophique qui diffusait les idées d'une autre grande figure de l'époque, celle d'Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), de renommée internationale. Celle-ci rayonna dans tout le monde occidental dès la fondation de sa Société en 1875 et la parution de ses livres *Isis dévoilée* en 1877 et *La Clef de la théosophie* en 1889 à Londres (1907 à Leipzig), affirmant le lien du corps avec le mysticisme dans une culture orientée vers le cosmos. Ce lien est également souligné par Kandinsky dans son célèbre livre *Du spirituel dans l'art*, paru en 1910, année où le peintre bascule dans l'abstraction. Kandinsky y évoque la « Société de théosophie » au chapitre III intitulé « Tournant spirituel », en soulignant qu'il s'agit là d'un puissant ferment, d'une « main secourable et d'un cri de délivrance aux cœurs désespérés en proie aux ténèbres et à la nuit[97] ». Un autre peintre essentiel de l'abstraction, Mondrian, et le compositeur russe Scriabine, furent également profondément influencés par la théosophie. Si Nikolais attribue à son ascendance russe sa propension à la fantaisie et à la grandiloquence, il

[96] Elisabeth Schwartz-Rémy, préface à *Espace dynamique* de Rudolf Laban, Nouvelles de danse, Bruxelles, 2003, p.17.
[97] Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, 1910, trad. P. Volboudt, 1969, Denoël, p.61.

est clair qu'il hérite aussi de ce pays connu pour ses icônes et ses chamanes son intérêt pour le mysticisme.

Blavatsky avait visité les Etats-Unis dans les années 1870 et y donna des conférences, mais il semble clair que l'influence de ses écrits faiblit après la guerre de 1914, ce conflit mondial agissant comme un « désenchantement » traumatique. De Blavatsky, Mircea Eliade dit : « Cette visionnaire extravagante offrit au monde moderne une révélation occultiste dans des termes qu'il pouvait comprendre. Le monde moderne croyait en l'évolution et, par conséquent, en un progrès infini. Mme Blavatsky présenta une théorie de l'évolution spirituelle infinie par la métempsycose et l'initiation progressive (…). Il s'agissait bien entendu d'une doctrine secrète optimiste, révélée de façon fort commode à une société optimiste sur le plan spirituel[98] ».

[98] Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, *op.cit.*, pp.89-90.

TROIS ŒUVRES CHOREGRAPHIQUES D'INSPIRATION PRIMITIVISTE

Même si Nikolais ne vit jamais ces pièces, leur caractère particulier, lié pour chacune d'elles au primordial et au rituel, nous semble digne d'être analysé ici.

Le Sacre du printemps

Le *Sacre du printemps* de Nijinsky, créé en 1913 et reconstruit en 1987 par le tandem de chercheurs Millicent Hodson - Kenneth Archer pour le Joffrey Ballet de Chicago, est devenu aujourd'hui une œuvre essentielle de la modernité en danse. Nijinsky, influencé par la danse d'expression alors naissante, après son radical *Après-midi d'un faune* (1912) où il proposait une lecture très personnelle de la Grèce antique, expérimente dans le *Sacre* divers éléments « primitifs », que ce soit dans le thème (« Adoration de la terre » et « Sacrifice de l'élue »), les personnages (vieillard, vierges, joute des villages rivaux, élue, chamanes), la musique (dissonances, succession de mesures différentes, percussions, prédominance du rythme), les décors (grande colline verte), les costumes (peaux de bêtes, longues tresses pour les femmes, vêtements de paysans) et sa chorégraphie (cercles, membres tournés en dedans, répétition).

Cette pièce, avec la musique de Stravinsky devenue emblématique (le scandale à la création au Théâtre des Champs-Elysées à Paris étant amplement documenté, nous ne détaillons pas) et les décors et costumes de Nicolas Roerich, s'appuie surtout sur un argument imaginé par ce dernier et par le compositeur, centré autour d'une Russie païenne mi-authentique, mi-inventée, comportant des rites d'un autre âge.

Au-delà des trouvailles sonores et visuelles, on se trouve ici face à des personnages « semblant être modelés par une imagination toute-puissante, indépendante de la nature et de toute donnée utilitaire, guidée par des émotions et des obsessions ». Ces caractéristiques sont typiques de l'engouement de l'époque pour le « primitif » et le succès de l'œuvre tient beaucoup au « flair » du producteur et imprésario Serge de Diaghilev. Les Ballets russes, connus pour l'esprit d'innovation pluridisciplinaire qui animait son directeur, ne se cantonnaient pas moins à une technique classique et néo-classique. Nijinsky est l'exception.

Nous renvoyons le lecteur aux précieuses contributions de Kenneth Archer[99] et de Dominique Jameux[100] dans l'ouvrage collectif *Le Sacre du printemps de Nijinsky*[101]. Cette œuvre célèbre est entrée depuis au répertoire du ballet de l'Opéra de Paris.

Signalons aussi que la chercheuse, notatrice et chorégraphe Dominique Brun a de son côté reconstitué des extraits de la pièce, respectant les lacunes existantes (contrairement à la version 1987 du Joffrey Ballet qui les a « comblées »). On a ainsi pu découvrir en 2011 sa proposition *S_F Sacre FAC Simile* pour les étudiants de l'école supérieure du C.N.D.C. d'Angers. Elle en avait également intégré des extraits dans le film *Coco Chanel et Igor Stravinsky*[102].

2013, année de l'anniversaire des cent ans de la création du *Sacre*, verra une recrudescence d'intérêt pour cette œuvre.

La Création du monde

La Création du monde, moins connue que le *Sacre*, fut créée par les Ballets suédois en 1923. Une reconstruction eut lieu en Suisse en 2000 à l'Opéra de Bâle (grâce au même tandem Hodson-Archer que pour le *Sacre du printemps*) et nous n'en avons vu qu'une version vidéo, diffusée pendant l'exposition « La création du monde – Fernand Léger et l'art africain des collections Barbier-Mueller[103] », où l'on pouvait aussi apprécier quantité d'objets tribaux du collectionneur suisse Josef Müller. En juin 2012, le chorégraphe congolais Faustin Linyékula en a redonné une version, dansée par le Ballet de Lorraine, à laquelle il a adossé une oeuvre personnelle, intitulant l'ensemble *La Création du monde 1923-2012.*

La Création du monde semble être la « réponse » de la troupe de Rolf de Maré à Diaghilev, et permit la collaboration entre Jean Börlin (chorégraphe), Blaise Cendrars (argument), Darius Milhaud (musique) et Fernand Léger (décors et costumes). On est ici dans une Afrique imaginaire, et le sujet, très « primitiviste », en est l'origine de l'homme. Le ballet commence sur le « tohu-bohu avant la création », un « tas confus de corps entremêlés », une « masse informe », qu'entoure la danse lente de trois déités, puis voit pousser un arbre qui laisse tomber des graines donnant naissance à d'autres arbres et à des animaux, et après moult agitation et bouillonnement, à l'homme et à la femme. Une danse du désir et de

[99] Intitulée « Nicolas Roerich et la genèse du Sacre » (pp.75-95).
[100] Intitulée « Modernité, archaïsme » (pp.24-33).
[101] Paru chez Cicero et Théâtre des Champs-Elysées en 1990.
[102] Film réalisé par Jan Kounen en 2009.
[103] Présentée au musée d'art et d'histoire à Genève, d'octobre 2000 à mars 2001.

l'accouplement suit, et « ce qui reste par terre d'être informes apparaît sournoisement et se mêle à la ronde qui l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige ».

D'après le compositeur, « Léger voulait interpréter l'art primitif nègre (sic) et peindre sur le rideau et sur le décor des divinités africaines qui exprimeraient la puissance et les ténèbres. Il ne trouvait jamais ses réalisations assez terrifiantes (…). La *Création du monde* m'offrit enfin l'occasion de me servir des éléments de jazz que j'avais si sérieusement étudiés ; je composai mon orchestre comme ceux de Harlem, de dix-sept musiciens solistes, et j'utilisai le style jazz sans réserve, le mêlant à un sentiment classique ». Il faut évidemment se garder de juger aujourd'hui cette association (jazz utilisé en tant qu'éléments de « musique primitive »), car l'arrivée du jazz en France fut « orchestrée » dans ce sens, avec force clichés imprégnés d'une posture reflétant le colonialisme de l'époque. Léger, qui refusa toujours le non-figuratif, affirmait : « Les personnages (danseurs), (seront) très transformés et habillés dans des carapaces qui font qu'il n'y aura pas de danseurs ayant la proportion humaine. Par ce fait, on obtiendra un ballet *grandiose*, *dramatique*, avec en plus des jeux de lumières qui permettront des intermittences de clair et d'obscur[104]».

Primitive mysteries

Primitive mysteries, pièce de 1931, est une des premières que Graham crée pour sa compagnie, uniquement féminine à l'époque. Elle s'appuie sur les observations que la chorégraphe avait faites au Nouveau Mexique, lorsque, poussée par Louis Horst, elle s'y était rendue pour étudier les Américains natifs convertis par les missionnaires. La religion de ceux-ci combine catholicisme et croyances anciennes plus élémentaires. Mais *Primitive mysteries* donne peu de références. Les images sont transformées, aiguisées, purgées de tout sentiment que fournirait la mémoire. La relation au groupe de la figure centrale (Graham, en blanc) est ambiguë : parfois elle semble conduire le rituel, parfois raconter une histoire, ou encore subir passivement son adoration. Malgré le protestantisme de Graham, la pièce semble être surtout une célébration de la vierge Marie. Créant ici dans sa première manière, Graham parle de gravité et d'espace en termes universels qui marquent les spectateurs de l'époque, que ceux-ci

[104] Les citations qui précèdent proviennent toutes de l'ouvrage de Bernt Häger, *Les Ballets Suédois*, Jacques Damase et Denoël, 1989 : p.190 pour Cendrars (extrait du programme) et p.191 pour Milhaud (extrait de son autobiographie *Ma vie heureuse*) et pour Léger (extrait du programme). Dans la dernière citation, les italiques sont de Léger.

soient conquis ou réticents. Voici ce qu'en dit la critique Marcia Siegel (nous citons *in extenso*) :

« Le langage de mouvement de *Primitive mysteries* n'est pas traduisible en termes de théâtre correspondant à ce que le public connaissait à cette époque. Il n'était pas narratif. Il n'y avait pas de système abstrait de pas qui pouvait être apprécié pour sa valeur esthétique. Il n'avait rien d'un abandon joyeux qu'on associe généralement aux danses folkloriques ou ethniques. Il n'était pas non plus expressionniste, paraissant venir directement des émotions des danseurs. Ce langage était austère, formel, contrôlé. On ne permettait pas à la ligne du corps du danseur de s'adoucir. Le visage restait vide, afin de ne pas trahir le message du corps (…). Graham ne veut pas que votre regard soit dirigé vers le corps, mais sur ce que le corps évoque. Les danseuses ne sont en fait pas des femmes, mais une race à part (…). Elles n'ont pas besoin de prêtres ou de maîtres à penser masculins pour canaliser leur adoration ou pour intercéder avec Dieu. Ce sont pourtant des *femmes*, capables de suivre une règle religieuse, et ceci est l'une des plus audacieuses des nombreuses réussites de *Primitive mysteries*[105] ».

La critique conclut que la pièce fut l'une des premières (et peut-être des dernières) danses à projeter un contenu dramatique d'une façon aussi abstraite et que rien dans la danse d'aujourd'hui n'approche en intensité ou en rigueur de la vision de *Primitive Mysteries* : « Le public ne le supporterait pas ».

[105] Marcia Siegel, *Shapes of changes*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979, pp.57-58.

MONTE VERITA

Considérée comme un des lieux où naquit la danse moderne allemande, la colonie de Monte Verità, fondée en 1900 sur une colline surplombant Ascona et le lac Majeur en Suisse italienne, tenta de concrétiser ce rêve de « retour à un état de grâce passé ». Elle n'était pas la seule en Europe, car un réseau de colonies végétariennes existait à l'époque, permettant de cheminer comme lors d'un pèlerinage, mais en évitant les grandes villes. D'abord fréquenté par l'anarchiste Bakounine dans les années 1870, la région abrita bientôt une communauté qui eut pour objectif de constituer une société basée sur des principes contraires à ceux en vigueur dans le monde contemporain. Ceux-ci consistaient en « la liberté la plus complète, la simplicité et la propriété en commun, de nouvelles valeurs religieuses, la pratique du nudisme, une symbiose avec la nature et un singulier type d'habitation (la maison air-lumière), une alimentation naturelle, en répudiant donc l'autoritarisme politique et familial, le capitalisme, le dogmatisme religieux, les tabous sexuels[106] ».

Ascona devint un refuge éloigné de la culture industrielle dominante et, proposant des cures comme le ferait un sanatorium, permit une déclinaison originale du projet allemand de *Lebensreform*[107] (réforme de la vie), en vogue à l'époque. Une des facettes les plus connues de ce mouvement est le développement de mouvements de « culture du corps » (*KörperKultur*), très actifs au début du vingtième siècle et pendant la république de Weimar, et « récupérés » peu après par l'idéologie nazie. Porteurs de modernité, ces mouvements (les participants incluaient nombre de danseurs, et aussi d'écrivains, de théoriciens, d'éducateurs, de photographes, de réalisateurs de films et surtout, des pratiquants amateurs comprenant enfants et jeunes) comportaient dans leurs programmes naturisme, danse nue, gymnastique

[106] Extrait de « Histoire du Monte Verità », présentation de Marina Fraccaroli, responsable du service de presse du Département de l'instruction et de la culture du canton du Tessin, dans la brochure du musée Casa Anatta, 1994. Ce musée a été édifié sur le site de la colonie.

[107] *Lebensreform* : ce mouvement, né à la fin du dix-neuvième siècle en Allemagne et en Suisse, prenait pour cible les normes alors en vigueur en termes de soins médicaux, recherchant la santé parfaite et la beauté à travers des solutions alternatives comme le végétarisme, les bains thérapeutiques, la psychothérapie, le naturisme et la lumière du soleil. « Les réformateurs de la vie croyaient que la civilisation moderne, l'urbanisation et l'industrialisation avaient aliéné les êtres humains en les coupant de leur conditions de vie « naturelles », les acheminant vers une dégénérescence progressive qu'on ne pouvait inverser qu'en vivant en accord avec la nature de l'homme et de la femme ». A la fois réalisation de soi et réaction aux conditions de vie malsaines, désordonnées et figées typiques des métropoles à industrialisation rapide, le mouvement de Réforme de la vie était né surtout en Allemagne, car ce pays avait devancé les autres pays d'Europe dans ce processus et en 1910, on y comptait autant de grandes villes que le reste du continent (Michael Hau, *The Cult of Health and Beauty in Germany*, cité par Tresa Randall, *Hanya Holm in America, 1931-36 – Dance, culture and community*, thèse de doctorat de philosophie, université Temple, août 2008, pp.72-73). Pour ce passage, nous nous inspirons librement d'une section de cette thèse intitulée « Historical foundations of body culture », dans le chapitre 3 « Cultural foundations of Hanya Holm's mission », pp.68-81.

rythmique, éducation par la danse, danse amateur, photographie de danse, danse sur scène (solos et groupes), chœur de mouvement… et voyaient en l'urbanisation une menace pour la santé physique et spirituelle.

De nombreux écrits documentaient ces démarches, avec en particulier des partitions de notation du *Schrifttanz* de Laban, et la concurrence entre elles était féroce. Au centre de cette mosaïque se trouvait un nouveau *Körpersinn* (sens du corps), notion prégnante à l'époque: « Quelque chose de neuf est apparu. On pourrait l'appeler un mouvement, une vague, une mode, une passion, une nouvelle sensation de la vie. Voici un fait qui a inondé, poursuivi, inspiré, réformé et influencé des millions de gens. De l'air pur, un esprit plus sûr de soi et responsable semble se répandre dans le pays. Nos attitudes ont changé : face à la vie, à la spiritualité et au corps, face à ce qui est décent et indécent, sensuel et abstrait, face à la religion et au sexe. Nous voyons le passé et l'histoire avec un regard nouveau. Et tout ce qui est nouveau, directement ou indirectement, se relie à cette nouvelle corporalité » (Wolfgang Gräser, *Körpersinn*, 1927)[108].

Au Monte Verità, le symbole taoïste du yin-yang figurant sur le bâtiment principal et sur les balustrades indiquait la référence à Lao-Tseu, et dès 1900, on y croisait des ascètes pacifistes à longues barbes en sandales menant une vie « tolstoïenne » et de nombreux intellectuels, activistes et responsables de mouvements occultes, qui s'y retrouvaient au fil des ans. Citons les plus célèbres : le fondateur belge Henri Oedenkoven, fils d'industriel et sa femme Ida Hofmann, pianiste (tous deux rachetèrent la colline à un théosophe), le psychanalyste Otto Gross, adepte d'émancipation sexuelle, l'anarchiste Erich Mühsam, qui finira assassiné par les nazis, l'anarchiste Pierre Kropotkine, l' « homme de la nature » Gusto Gräser, sorte de Gandhi occidental et surtout Rudolf Laban et son groupe de danseuses parmi lesquelles la jeune Mary Wigman. Entre 1900 et 1920, de nombreux visiteurs passèrent aussi par Ascona, incarnant la « rébellion spirituelle » de l'époque, tels les écrivains D.H. Lawrence, Hermann Hesse (qui y dansa main dans la main avec Emile Jaques-Dalcroze en 1901 et y débuta ses romans « orientaux »), André Gide, le psychanalyste Jung, Hugo Ball qui y lut ses premiers *Laudgedichte* (poèmes faits uniquement de sons), les peintres Hans Arp, Sophie Täuber, Kandinsky, Klee, El Lissitzky, Jawlensky et sa femme Marianne Werefkin… sans oublier Isadora Duncan, mise au courant de l'existence de ce lieu par son frère Raymond actif à Paris.

[108] Cité par Tresa Randall, *op.cit.*, p.71.

Dans sa communication « Monte Verità » au colloque « Etre ensemble » en 2002[109], le commissaire d'expositions Harald Szeemann, passionné par son sujet, donna en images une description saisissante de la *Casa Anatta* originale, où tout angle droit était exclu, ainsi que tout autre matériau que le bois, et précise que la colline fait partie de trois lieux seulement en Suisse où ont été constatées scientifiquement des anomalies magnétiques. Szeemann avait organisé en 1980 une exposition sur le Monte Verità à Ascona. Dans le catalogue, il comparait le site aux mamelles d'Artémis. En effet, vu de loin, deux collines plus hautes encadrent celle qui nous intéresse, *La Monescia*, surnommée Mont de Vénus et rebaptisée, une fois la colonie installée, *Monte Verità* (Montagne de la Vérité) en écho au projet de la colonie, mais aussi au *Monte Trinità*, ensemble de trois collines situés au-dessus de Locarno. Le lieu, d'une beauté naturelle qui a frappé tous ceux qui y passèrent, peut décevoir aujourd'hui, car il n'en reste que des fragments. Mais on peut suivre l'avis de Wolfgang Wackernagel lorsqu'il affirme : « Pas de théorie définitive, pas de temple, car en fait de temple, c'est le site lui-même qui est un temple[110] ».

Un ouvrage exhaustif complète cet éclairage, rédigé par Martin Green[111] et sorti en 1986 aux Etats-Unis, mais hélas non traduit. Son titre annonce qu'une « contre-culture », similaire à celle des années 1960 et du mouvement hippie, était déjà à l'œuvre au tournant du vingtième siècle. Signalons que la vision qu'on peut avoir de ce lieu pose problème depuis la diffusion à la télévision (initialement sur la chaîne Arte) d'un documentaire controversé d'Henry Colomer, *Monte Verità* (1997), qui s'appuie sur quatre portraits de figures passées par la colonie, parmi lesquelles Laban. S'appuyant sur une riche documentation, l'optique du réalisateur du film a été néanmoins de condamner cette expérience en caricaturant ces figures, n'en retenant que la dérive sectaire et fasciste, mettant en garde que l'histoire risque de se répéter dans la tendance *new age* de la fin du vingtième siècle. Visant le grand public, un ton plus neutre aurait à notre avis été plus adapté.

[109] Transcription dans *Etre ensemble*, Claire Rousier, dir., Centre National de la Danse, Pantin, 2002, pp.11-40.
[110] Wolfgang Kampernagel, *Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità*, actes du colloque « Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours », Alain Dierkens et Benoît Beyer, dir., Université de Bruxelles, Bruxelles 2005, p.8 de la version internet (http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel).
[111] Martin Green, *Mountain of truth - The counterculture begins - Ascona 1900-1920*, *op.cit.*.

L'EXPORTATION DE LA DANSE AMERICAINE : LE CAS NIKOLAIS

Suite à l'établissement du Fonds d'urgence par le président Eisenhower en 1954, les institutions responsables de l'exportation de la culture américaine, notamment l'U.S.I.A. (United States Information Agency), agence américaine pour l'information, fondée en 1953 et doté d'un budget d'un peu plus de $ 150.000 pour la culture) s'appuyèrent sur l'A.N.T.A. (American National Theater and Academy), structure autonome fondée en 1935 et dédiée à la diffusion de productions dramatiques. Celle-ci créa en 1955 divers comités, dont un pour la danse (*dance panel*). Ce comité, sur proposition de la critique Margaret Lloyd, eut à statuer en 1958 sur la possibilité d'envoyer Nikolais à l'étranger. La réponse fut négative : « Son utilisation du corps est inhumaine. Il s'en sert comme d'un « mobile », parfois complètement privé de mouvement. Pris séparément, il n'est pas représentatif de la danse en général. Si une affiche partagée pouvait permettre de comparer avec le travail de quelqu'un d'autre, la chose serait peut-être possible ». Martha Hill, ancienne directrice de la Bennington School of Dance (avec qui Nikolais avait étudié) et directrice du département danse à la Juilliard School, ajouta : « Ses programmes sont souvent trop longs ».

Suite à une nouvelle demande pour une tournée en Italie déposée en 1961, le comité fut plus ouvert : « Le groupe de Nikolais pourrait être intéressant à montrer en Europe, non pour représenter la danse américaine, mais à cause de l'approche de M. Nikolais, son usage de la scène, des décors et ses effets visuels (…) ». M. Hill encore : « Certaines de ses pièces sont stupéfiantes, la plupart sont trop longues ». Soutenu par le critique George Beiswanger qui, trouvant la compagnie « rythmiquement excitante », prédisait « beaucoup de discussion et de controverse, donc une attractivité pour le public européen », Nikolais reçut comme conclusion que « les effets scéniques et les lumières présentaient un réel intérêt, mais « qu'il en rajoutait » (sic). Donc ce travail pourrait convenir à un festival comme celui de Spoleto, la compagnie présentant un intérêt pour le public, mais dans un répertoire sélectionné et raccourci. Il représenterait ainsi un aspect de notre danse[112] ».

Signalons que l'U.S.I.A. était un « organisme gouvernemental chargé en Europe occidentale de promouvoir une meilleure compréhension de l'O.T.A.N. et d'autres mesures de défense collective (…), de dévoiler le mythe soviétique et de dévoiler son influence (…), de

[112] Citations extraites de l'ouvrage de Naima Prevots *Dance for export*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998, pp.59-60.

redonner à cette partie du monde très éduquée une image convaincante et positive de l'Amérique et de sa politique nationale et internationale[113] ».

Signalons que ce fut l'U.S.I.A. qui produisit le documentaire *Nik, an adventure in sight and sound* (Nik, une aventure pour le son et la vue) en 1973. Ce document, exclusivement réservé à l'exportation, a été retrouvé en version doublée français par l'auteur au C.N.D.C. d' Angers en 1999, mais ne figure ni à la Fondation Nikolais-Louis à New York, ni dans le fonds Nikolais and Murray Louis Papers à l'université d'Ohio. Naima Prevots, interrogée par l'auteur, affirme que ces films devaient rester inconnus du public américain.

Qui a apporté une copie de ce film en format U-Matic PAL (donc adaptée aux magnétoscopes européens) à Angers en 1978 ou 1979 ? Mystère…

[113] « Chronologie 46-59 », catalogue de l'exposition « Face à l'histoire – 1933-1996, l'artiste moderne devant l'événement historique », *op.cit.* p. 338.

« Why do I go through the torture of New York ? »

Article du *New York Times*, 1er août 1976.

« Présenter ma compagnie de dix danseurs à New York est devenu si cher que la Grosse pomme ressemble de plus en plus au fruit défendu. Il y a deux ans (1974) au théâtre Lyceum affichant complet, ma compagnie ainsi que celle de Murray Louis ont perdu en quatre semaines 75.000 dollars. Peu de temps après, la compagnie de Martha Graham souffrit encore plus sur Broadway, perdant 125.000 dollars en trois semaines (…).

En février dernier, ma compagnie était programmée à Broadway au théâtre L'Uris, mais nous avons dû annuler face aux exigences irréalistes du syndicat des musiciens. Je me sers de musique électronique, donc n'ai pas besoin de musiciens en direct. Pourtant, le syndicat insista, exigeant que je paie les 24 musiciens pour ne pas jouer. « Voilà une belle idée, me suis-je dit. Peut-être devrais-je payer une douzaine de danseurs pour ne pas danser ? (…)

Je me souviens de l'époque où je pouvais créer sans avoir besoin d'une bureaucratie pour encadrer tout ce que je faisais. Mais la donne a changé. Ma compagnie est à présent institutionnalisée en fondation non lucrative, ce qui fait que le besoin d'espace pour les bureaux et leurs personnels est supérieur à celui de mes studios et au nombre de mes danseurs. C'est comme un iceberg à l'envers. La raison en est que les Etats-Unis se soucient à présent beaucoup de l'artiste. Afin de satisfaire la bureaucratie concernée (les services fiscaux, le National Endowment for the Arts, le Conseil national pour les Arts) et pour inciter des personnes aisées de donner à l'artiste des sommes déductibles d'impôt, une compagnie comme la mienne a besoin d'un directeur adjoint pour gérer ce système, d'un secrétariat, d'une personne chargée de constituer une commission et d'une autre qui s'occupe de recherches de financements.

Le résultat fait que l'artiste doit changer complètement sa manière de vivre. Non seulement son temps dédié à la création diminue énormément, mais des obstacles freinent sa concentration et son énergie. Il doit apprendre quelles sont les fondations et agences qui peuvent financer et dans quel but. S'y ajoute un autre casse-tête : apprendre à rédiger des demandes ».

CENTRE NATIONAL DE DANSE CONTEMPORAINE D'ANGERS

CARTE BLANCHE AU CNDC D'ANGERS FESTIVAL D'AVIGNON 1990

Il m'est impossible d'être un puriste. Trop nombreuses sont mes amours. Je suis séduit par les choses très anciennes, je suis séduit par les choses très nouvelles, sans oublier pas mal de celles qui sont entre les deux. Par conséquent, je ne saurais me satisfaire d'être un chorégraphe. En tant que tel pourtant, 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 mouvement. Pas plus que je ne pourrais divorcer d'avec les sons, les couleurs, que j'adore. Alors j'occupe les territoires du peintre, du compositeur. Je ne suis pas un mari bien fidèle pour la danse. J'ai choisi d'épouser toutes mes amourettes en bloc, plutôt que de jurer fidélité à une seule... Je considère cette polygamie du mouvement, de la

forme, et du son comme le fondement de l'art du théâtre. Selon moi il y a deux choses bien distinctes : l'art dramatique, l'art théâtral. Ce dernier consiste en un panorama magique d'objets, de sons, de lumières, de couleurs qui se déroulent à nos yeux, à nos oreilles. Un seul art ne saurait combler ma quête. J'aime à mélanger mes magies.

Nous entrons dans une nouvelle ère de la danse moderne, qui est une ère de liberté nouvelle. Tous les arts, selon moi, entrent en contact direct et vital avec ce bouleversant transfert des éléments abstraits qui demeuraient sous-jacents à l'œuvre d'art. Non pas que les périodes précédentes aient ignoré cette substance profonde... Mais elles l'ont toujours formulée en regard d'une thématique... L'émancipation par rapport à l'autorité du concret est une manifestation logique de notre époque.

La libération par rapport à l'aspect anecdotique et superficiel de l'ego humain me semble être une des caractéristiques les plus frappantes de notre ère. L'artiste n'est plus tenu à véhiculer son objet à travers un cadre défini. Pas plus qu'il n'est tenu à déformer, expanser, réduire ou éliminer certains éléments pour faire transparaître le tissu profond. Qui plus est, il est libéré du support thématique exigé par l'assignement à un cadre référentiel.

Au début la "modern dance" a exploré la psyché. Ses concepts témoignaient de la joie et de l'angoisse de l'homme livré à la découverte de soi. L'idée en était traduite poétiquement, par un personnage dansant de qui émanait un "momentum" du drame psychique. Dans l'art d'aujourd'hui, le règne du personnage a pris fin. La figure de la nouvelle danse trouve son sens dans sa sensibilité instrumentale, son pouvoir à s'exprimer directement en terme de formes, de mouvement, d'espace et de temps. La nouvelle danse est la poétique de ces éléments, s'exprimant directement d'eux-mêmes, et de par leur interaction, et non pas par le truchement inévitable du personnage. Le personnage peut exister certes, mais en tant que contrepoids dans l'ensemble des opérations agglomérées.

Je préfère voir les choses en terme d'abstraction. L'abstraction n'a jamais éliminé l'émotion. Qu'il suffise de comparer une chanson populaire avec une fugue de Bach... Je considère d'un œil fort sceptique les jugements de froideur, de calcul et de déshumanisation portés sur mon œuvre ; voilà une vision bien pauvre de l'humain ! Une des plus grandes forces de l'homme est de pouvoir penser en termes abstraits, transcender le réel. C'est de là qu'il tire son pouvoir imaginaire. C'est ce qui le distingue des rangs inférieurs de l'animalité. Nous avons besoin certes de moments attendris et sentimentaux, mais il ne faut pas négliger pour autant le grand bout de la lorgnette.

On parle beaucoup aujourd'hui de la communication non-verbale. En gros, il s'agit du pouvoir de l'homme à produire un sens en de ça de l'apparence anecdotique et tangible. On peut donc saisir une signification à la fois dans le champ du sentimentalisme, comme dans celui du rapport dadaïste entre une machine à coudre et un parapluie. L'un et l'autre peuvent conduire à une réussite esthétique où à un "bide". Les voies de la communication sont en fait moins importantes que la sémiotique artistique de l'événement lui-même. (Dans un article récent de critique de danse, j'ai vu saluer comme la meilleure partie d'un programme, la pièce qui était précisément la plus faible. Tout simplement parce qu'elle était plus reconnaissable en tant que "danse" ; que voilà un critère misérable pour l'art chorégraphique !). De toute façon, je trouve cette soi-disante déshumanisation extrêmement chaleureuse. C'est à l'artiste, à l'époque d'en choisir la modalité.

J'ai une opinion personnelle sur l'approche différente du mâle et de la femelle en ce qui concerne l'abstraction, mais je sens que je devrais m'abstenir d'en faire état ici. Laissez moi juste suggérer que le mâle est davantage attiré par l'abstraction. Or le champ de la danse est, dans une part abusive, aux mains des femmes et du matriarcat. J'espère en un temps futur où la dynamique sociale rétablira le mâle dans une position plus équitable par rapport au monde de la danse.

Le chorégraphe des temps nouveaux doit intervenir dans la distribution logique et légitime des instances. Il a pour mission de chasser les démons errants dans l'air du temps, selon les exigences de son intime et profonde conviction.

TRADUCTION L. LOUPPE

L'ART ABSTRAIT EST UN HUMANISME

STAGE DE PREMIERE ANNEE

I. Introduction à la décentralisation

A. Egocentrisme
B. Présence dans l'espace
C. Présence dans le temps
D. Isolation et débuts de décentralisation
E. Dessiner des lignes dans l'espace (fait suite à l'isolation)
F. Projection linéaire dans l'espace

II. Les grands 4

A. FORME: notion de sculpter, sens de la chair; invention, volume intérieur; vision de la totalité de la forme; pas de projection dans l'espace.
   1. Commencer par les extrémités: se concentrer sur des parties du corps isolées ou sur des groupes de parties du corps avant d'essayer sur le corps entier.
   2. Prendre et tenir une forme - 8 formes différentes, sans transitions (shape hold)
   3. Formes en mouvement: le mouvement entre les formes est sous le contrôle de l'intensité sculpturale; peut se faire vite ou lentement.

B. ESPACE
   1. Point
   2. Distance
   3. Limite
      a. Plan
      b. Volume
   4. Utilisation libre

C. TEMPS
   1. Traditionnel: pulsation, mesure, vitesse
   2. Arythmique
   3. Libre (notion de durée)
   4. Autres dimensions: surréaliste, collage, succession

D. MOTION

1. Forces physiques gouvernant la motion
   (capacité du corps d'organiser ses tensions de manière à réagir différemment aux trois étapes de base de la motion)
   a. Nature de la motion
      i) Stasis (arrêt): passif ou actif
      ii) Perturbation
      iii) Mouvement
   b. Lois de la motion (forces naturelles)
      i) Gravité
      ii) Inertie (momentum)
      iii) Forces centrifuge et centripète
2. Qualifications de l'énergie (notion de qualité): le corps est un objet physique qui peut définir ses textures et tensions intérieures
   a. Percussif
   b. Soutenu (lyrique): créer l'illusion que les forces utilisées pour continuer à bouger n'affectent pas sa dynamique.
   c. Suspendu
3. Mécanique
   a. Périphérie
   b. Rotation
   c. Locomotion
4. La motion comme sujet libre

III. L'abstraction

Qualités simples (voir liste en dernière page) - notion d'abstraction: quelle forme, quel espace, quel temps, quelle motion produisent quelle qualité. Procéder par de courtes études qui n'englobent qu'une qualité à la fois.

IV. Sujet

A. Animal (général)

B. Animal (spécifique)

C. Personnage

D. Emotion

V. Etat d'espace

A. Carnaval

B. Maison hantée

C. Libre

VI. Gestalt

Définir un sujet par un contenu qui se justifie

VII. Poésie de la motion

L'idée est de renoncer complètement à un sujet: la motion est le message (cf. Marshall Mc Luhan: "The medium is the message.")

VIII. Combinaisons et permutations de divers problèmes d'abstraction donnés pour arriver à briser les interprétations simplistes de différentes qualités de mouvement, p.ex. consonance et dissonance. On pense habituellement que dissonance = tension: présenter à la place la tension en tant qu'image de consonance (la tension est consonante avec le sujet ou l'image montrée).

STAGE DE PREMIERE ANNEE - Bases techniques

I. Notion de dimension

A. Haut - en dessus et en dessous

B. Profond - en avant et en arrière

C. Large - d'un côté à l'autre

II. Définition de l'architecture spatiale - 12 dimensions

↑ en haut ↓ en bas autour (à droite et à gauche)

III. Technique de jambes

A. La marche (dans toutes les dimensions)

a. Niveaux

b. Technique de changement de niveau

c. Changer de niveau pour provoquer:

T.S.V.P.

i)) Overcurve
ii) Undercurve
iii) Combinaisons
iv) Doublés et triplés

B. Cercles - en avant et en arrière (utilise les forces centrifuge et centripète)
C. Tour sur place (rotation)
D. Cercles sur axe stationnaire

ABSTRACTION - Sujets

I. Espace

au dessus
au dessous

derrière
devant
à côté

II. Energie

pousser
tirer

crisper
relacher

suspendre
laisser tomber

fondre (s'enfoncer)
monter (s'élever)

dissonant
consonant

lourd
léger

III. Motion

vite et lent
onduler
soutenu
vibrer
accéléré et décéléré
gratter
frotter
toucher
frapper
transférer
soulever et baisser

IV. Architectural

mince et épais
grand et petit
courbé et angulaire
rond

V. Qualités

dur et mou
doux et âpre (coupant)

GRILLE DES QUALITÉS DE MOUVEMENT (in *Teaching dance improvisation*, par Joan Woddbury et Shirley Ririe, 1989)

QUALITE	PARTIES DU CORPS	ESPACE	TEMPS	ENERGIE	LIGNE
qui fait des bulles	isolation : de l'épaule, du coude, du poignet, de la tête, des hanches, des genoux, du talon, de l'orteil, des côtes , etc	Petite amplitude. Peu de déplacements. Vertical (vers le haut et vers le bas)	Rapide, irrégulier, rapsodique	Légère, avec aisance changeant constamment de formes	Courbe, indirecte, changeant constamment de formes
pousser	membres, tête, corps entier	Grande amplitude vers l'extérieur ou vers le haut de l'espace. Voyages emmenés par une partie du corps aussi loin que la poussée le permettra	Accentué, rapide,	Libération soudaine d'énergie, jaillissements avec continuation immédiate	Directe, ligne droite
tomber	Corps entier ou non, tête, haut du torse, bras, etc	Vers le bas, avec attraction gravitaire. Effondrement sur place. L'élan peut emmener la chute dans un Déplacement	En général, rapide. Le ralenti est possible. Chaque chute a son rythme	Libération soudaine et complète de l'énergie quand on s'effondre. Dans le cas des spirales ou de chutes plus complexes, on retient l'énergie en chemin ou on la relâche progressivement	Combinaison de rectiligne et de courbé
doux et lisse	Une utilisation séquentielle du corps, en coulant d'une partie du corps à une autre	Grande amplitude. Déplacements possibles.	Régulier, lent, Soutenu. Sans accents	Constante, relâchement régulier de l'énergie. Pour le doux, énergie légère	Surtout des courbes changeant constamment. Chemin linéaire continu

GRILLE DES QUALITÉS DE MOUVEMENT (suite)

QUALITE	PARTIES DU CORPS	ESPACE	TEMPS	ENERGIE	LIGNE
cassant	isolations séquence illogique	Petit déplacements avec des arrêts	Irrégulier Cassé	Une raideur causée par de l'énergie contenue. Relâchement d'énergie brutal, contrôlé, court, staccato	Droite, brisée aux angles
léger et tremblant	le tremblement implique spécialement un manque d'assurance dans les jambes. Isolations de parties du corps de façon séquentielle Interrompu, non coulant	Petit. Peut voyager	Irrégulier rapide sporadique	Léger, petit, accents inat-tendus	Courbée, cassée
balancé	Bras, jambes, torse, tête	Ample. Une courbe affectée par la gravité	Mesure à 3/4	Relâchement, chute dans la gravité et continuation	Courbe
chuté	Surtout les membres, tête, corps entier	Le sommet de la courbe vers l'extérieur. Ample	Sur le 3, ou, juste après. parfois avec rubato	Une continuation ressaisie et suspendue qui chevauche le sommet du balancé	Au sommet de la courbe, semble marquer un arrêt