



Danse en

15^e RENCONTRE NATIONALE

amateur

18 - 19 JUIN 2022

et répertoire

MAISON DE LA DANSE- LYON

Programme

SAMEDI 18 JUIN À 16H30

Cendrillon de Philippe Lafeuille
A Corps danse
[PAGE 08-09](#)

Tout autour de Rachid Ouramdane
De l'Air dans l'art
[PAGE 10-11](#)

Né d'entre les cuisses de la terre d'Ezio Schiavulli
Association Ardence
[PAGE 12-13](#)

Polonaise militaire, Chants russes d'Isadora Duncan
L'Aquilone
[PAGE 14-15](#)

Water Study d'Alwin Nikolais
Mita Mita
[PAGE 16-17](#)

Aringa Rossa d'Ambra Senatore
L'atelier de Clisson
[PAGE 18-19](#)

SAMEDI 18 JUIN À 20H30

Paquita de Joseph Mazilier, Marius Petipa, Pierre Lacotte
Les ateliers chorégraphiques du Château Coquelle
[PAGE 20-21](#)

Totentanz I de Mary Wigman
Le Terrain Vague II
[PAGE 22-23](#)

People de Sylvain Groud
Groupe de recherche EMD
[PAGE 24-25](#)

La Légèreté des tempêtes de Christian et François Ben Aïm
Groupe de création chorégraphique (GCC)
[PAGE 26-27](#)

Sous le signe de la Danse du temps de Régine Chopinot
Association Transverses
[PAGE 28-29](#)

Tragédie extended d'Oliver Dubois
Arna
[PAGE 30-31](#)

DIMANCHE 19 JUIN (réservé aux participants)

Die Welle (La Vague) d'Albrecht Knust
par les danseurs de la rencontre nationale
Danse en amateur et répertoire 2022
[PAGE 32](#)

Quatre textes pour aller plus loin

La Danse du temps par Annie Suquet
[PAGE 33-35](#)

Les danses engagées d'Isadora Duncan
par Élisabeth Schwartz
[PAGE 36-39](#)

Water Study par Marc Lawton
[PAGE 40-43](#)

Totentanz I de Mary Wigman par Christine Caradec
[PAGE 44-49](#)

Catherine Tsekenis

Directrice générale du CN D - Centre national de la danse

Accueillie à nouveau par la bien nommée Maison de la Danse, cette 15^e rencontre nationale *Danse en amateur et répertoire* est placée sous le double signe réjouissant des retrouvailles conviviales et de la curiosité chorégraphique.

1846-2014, c'est l'étendue de la séquence historique que les douze groupes lauréats nous invitent à traverser : de *Paquita*, dont l'homme de lettres et critique Théophile Gautier savourait la hardiesse et la vivacité éblouissante des sauts à cloche-pied sur la pointe de l'orteil, à la formule lancinante des douze pas d'une *Tragédie*, de l'expressionnisme allemand qui infuse jusqu'à *La Danse du temps*, aux jeux de répétitions et de reconfigurations incessantes d'actions empruntées aux gestes quotidiens, de motifs chorégraphiques hantés par un désir de révolution en danse résolue de déjouer la mort. Qu'ils et elles dansent les uns et les unes contre les autres, « côtes à côtes » ou en canon, ils et elles explorent la foule dansante qu'ils et elles forment et déforment, les uns et les unes porteurs d'une utopie, les autres en quête du grand bonheur, et toutes et tous exprimant la vivacité de leur goût.

Tenace et rayonnante, cette rencontre nationale se présente comme un moment inédit de découverte rare d'extraits d'œuvres chorégraphiques d'aujourd'hui et d'hier, dansées pour un public friand de culture chorégraphique, mais aussi comme un moment d'accordage des uns et des unes aux autres qui, de Dunkerque à Nice, d'Alès à Saint-Leu-la-Forêt, de Tournan-en-Brie à Bordeaux, de Fresnes à Nantes, d'Athis-Mons à Boussay, en passant par Paris, éprouveront l'unisson d'une écoute sensible, le temps d'un mouvement de vague qui propage leur désir de danse.

Depuis le plateau de la Maison de la Danse, ils et elles adressent à tous les publics leur conviction nourrie de leur passion pour la danse et de leur désir enjoué de partage : « Alors on danse ?! ».

Dominique Hervieu

Directrice de la Maison de la Danse

Dans le cadre de la programmation de ma dernière saison à la Maison de la Danse, je suis très heureuse que l'équipe du théâtre accueille *Danse en amateur et répertoire* pour la deuxième fois. C'est une façon concrète de rappeler que la Maison de la Danse est « la Maison des amateurs » et que notre ouverture à tous les publics s'adresse très largement à ceux qui pratiquent l'art chorégraphique. Il y a la danse « à vivre », celle des amateurs, il y a la danse « à voir », celle des spectateurs.

Mon plus grand souhait est que tous les pratiquants de danse deviennent des spectateurs avertis qui vivent leur art au travers du plaisir de danser et également grâce à la découverte des grandes œuvres chorégraphiques. *Danse en amateur et répertoire* propose aux amateurs de danser de grandes œuvres, c'est donc un double plaisir que les spectateurs de la Maison de la Danse sauront apprécier.

Merci au Centre national de la danse et aux équipes de la Maison de la Danse d'offrir aux Lyonnais cette deuxième édition encore une fois passionnante.

Danse en amateur et répertoire

Danse en amateur et répertoire est une aide accompagnant la pratique de la danse au-delà de la phase d'apprentissage technique et du cours. Elle permet à des groupes de danseurs qui ont une pratique assidue (depuis deux années au moins) de rencontrer et de travailler avec un professionnel du milieu chorégraphique – chorégraphe ou interprète de la pièce choisie, maître de ballet, notateur ou collecteur de danses.

Ouverte à tous les styles et à toutes les périodes, *Danse en amateur et répertoire* les invite à découvrir une œuvre significative de l'histoire de la danse ou des danses non reliées à la pratique scénique (danses traditionnelles, danses des régions de France, danses du monde...).

Le projet comporte un volet de connaissance approfondie de l'environnement culturel du répertoire choisi : le temps d'apprentissage est aussi l'occasion d'approfondir ses connaissances de la danse. Selon les possibilités ou les opportunités locales, le groupe peut être amené à s'intéresser au contexte historique et artistique de la création, au procédé chorégraphique, aux courants qui la traversent, à d'autres œuvres, à l'histoire du corpus de danses. Spectacles, expositions, conférences, films de danse, lectures, toutes les approches sont possibles.

Composé d'au minimum cinq danseurs, le groupe peut émaner d'associations de pratique en amateur, de cercles de danses traditionnelles, d'établissements socioculturels, de services universitaires, de compagnies d'enfants et/ou d'adultes (uniquement composées d'amateurs). Le projet se développe tout au long de l'année. L'intervention de la personne-ressource auprès du groupe, et de son responsable artistique, couvre un volume de quarante heures environ réparties en fonction des nécessités de travail et des disponibilités des partenaires.

Le groupe s'engage à présenter son travail en public deux fois au minimum, dont une lors d'une rencontre nationale, qui rassemble les différents groupes dont le projet a été retenu. Pour cette rencontre, le travail présenté ne peut dépasser quinze minutes.

Contact

Laurent Barré, responsable du service Recherche et Répertoires chorégraphiques, assisté d'Anne-Christine Waibel

CN D - Centre national de la danse

1 rue Victor-Hugo, 93500 Pantin

tél. 01 41 83 83 91

Email : danse-amateur-repertoire@cnd.fr

Rosita Boisseau, journaliste

Rosita Boisseau est journaliste au *Monde* et à *Télérama* et critique de danse ainsi que de cirque. Elle a publié des monographies sur Régine Chopinot, Philippe Decouflé, José Montalvo et Dominique Hervieu, mais aussi *Panorama de la danse contemporaine* (2006), *Ballets* (2010) aux éditions Textuel, *Danse et art contemporain* (Scala, 2011), *Photographier la danse* (Scala, 2013), *Danse contemporaine* (Scala, 2016), *Le Cirque contemporain et Danser Pina* (Textuel, 2018), *Pina Bausch* (Scala, 2019). Elle a également co-conçu l'exposition *Seconde Peau, Habiller la danse* (2005) et écrit le film *L'Homme qui danse* (2004).

Philippe Lafeuille

DANSE CONTEMPORAINE

Cendrillon

Création du 3 au 12 novembre 2011 à la Maison de la Danse

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour **Pascal Allio, Romain Arreghini, Arnaud Boursain, Anthony Couroyer, Vivien Letarnec, Alexis Ochin, Victor Virnot et Rodolphe Fouillot**

Musique **Serge Prokofiev (extraits du ballet Cendrillon), Ran Slavin, Värttinä, Godspeed You ! Black Emperor, Björk, Walt Disney**

Durée originale 1h15

A Corps danse

Coordinatrice **Claire Van Vlamertynghe**

Transmission **Philippe Lafeuille**

Avec **Priscilla Cluzel, Eve Coze, Myriam Fausnier, Valérie Launey, Léa Malarge, Mila Plaza, Corentin Quedillac, Valentine Simon**

Durée de l'extrait 15 min

Philippe Lafeuille

Personnalité extravagante de la scène contemporaine, Philippe Lafeuille, patron de la troupe masculine des fameux Chicco Mambo depuis le milieu des années 1990, bascule dans la danse après avoir vu un spectacle de Maurice Béjart. Il se forme au classique et devient interprète de Joseph Russillo et Peter Goss. Revendiqué « pluridisciplinaire et polymorphe », il aime assaisonner ses créations d'humour, de cocasserie et d'un subtil engagement pour la liberté des corps et des identités. Parmi ses gros succès, *Méli-Mélo* (1998), qui lance sa carrière de chorégraphe, et *Tutu* (2014), magique échappée d'une bande de joyeux trublions tout en tulle. Parallèlement à sa version de *Cendrillon* (2011), centré sur le thème de la métamorphose, il vient de mettre en scène *Car/Men* (2019), autour du mythe de l'éternel féminin. Parallèlement à ses créations, Philippe Lafeuille a collaboré à la mise en scène de spectacles du crew hip hop Wanted Posse et entraîne les amateurs dans des bals inoubliables.

A Corps danse – Saint-Leu-la-Forêt

Pour leur troisième participation au dispositif *Danse en amateur et répertoire*, le groupe créé en 2010 et constitué de 9 interprètes féminines confirmées âgées de 38 à 60 ans, a demandé au chorégraphe Philippe Lafeuille de lui confier les clés d'un extrait de son spectacle *Cendrillon* (2011), qu'il remonte par ailleurs pour sa compagnie les Chicco Mambo. Après s'être imprégné du geste poreux de Daniel Larrieu, en 2014, puis dans la fluidité nerveuse de Carolyn Carlson, en 2017, les danseuses s'immergent dans une nouvelle écriture solide et joueuse. Sous la houlette de Claire Van Vlamertynghe, professeure de danse, A Corps danse aime se confronter à différentes signatures pour mieux dilater un riche imaginaire du corps.

Le projet

Le récit de transformation, la quête de bonheur qu'est le parcours de *Cendrillon* revu par Lafeuille d'après le conte de Perrault, résonnent avec les trajectoires des danseuses. Passer de l'enfance à l'âge adulte, du rôle de souillon à celui de princesse, rencontrer l'amour, autant de motifs qui nourrissent la construction de l'identité féminine. L'aspect « recyclable » du spectacle mis en scène par le chorégraphe est aussi l'un des arguments qui a donné envie à la troupe de se l'approprier. Conçue pour des interprètes masculins, la pièce, dont les rôles ont été pensé « unisexes », est ici prise en mains par des femmes. Un challenge aussi pour le groupe que d'aborder une interprétation « ni féminine, ni masculine ». Sur une musique de Prokofiev, ainsi que des séquences de musique contemporaine, cette *Cendrillon* moderne se joue sur un plateau recouvert de sacs poubelles, de sachets plastiques et de gobelets.

Rachid Ouramdane

DANSE CONTEMPORAINE

Tout autour

Création le 22 février 2014 par le Ballet de l'Opéra de Lyon au Radiant Bellevue à Caluire-et-Cuire

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour Alexis Bourbeau, Julia Carnicer, Randy Castillo, Florian Danel, Dorothée Delabie, Simon Feltz, Amandine François, Aurélie Gaillard, Harris Gkekas, Tadayoshi Kokeguch, Juan Carlos Lainez, Franck Laizet, Coralie Levieux, Ruth Miro Salvador, Elsa Monguillot de Mirman, Julian Nicosia, Annabelle Peintre, Inês Pereira De Almeida, Mathieu Rouvière, Raul Serrano Nunez, Agalie Vandamme, Ashley Wright

Musique Jean-Baptiste Julien

Durée originale 22 min

De l'Air dans l'art

Coordinatrice Ghislaine Tétier

Transmission Agalie Vandamme

Avec Hugo Bernet, Sarah Besnainou, Éloïse Chamalet, Clément Despres, Elsa Duneigre, Laurianne Faure, Benoit Forgette, Gerald Forhan, Valérie Hilt, Manon Kolosa, Astrid Kerreueur, Fabien Monrose, Silvano Nogueira, Annaelle Toussaëre

Durée de l'extrait 20 min

Rachid Ouramdane

Directeur de Chaillot-Théâtre national de la danse depuis 2021, Rachid Ouramdane a commencé à chorégraphier ses premiers spectacles dans les années 2000. Passionné par l'histoire et la société, il ouvre une voie originale sur les scènes contemporaines. Il explore ainsi le thème de la mort chez les jeunes à l'ère d'Internet (*Les Morts pudiques*, en 2004), celui de la guerre d'Algérie (*Loin*, en 2008), des réfugiés climatiques (*Sfumato*, en 2012) ou encore le contexte policier (*Polices*, en 2013). D'abord interprète d'Odile Duboc et Hervé Robbe, sa démarche s'inscrit entre création et documentaire : il recueille souvent des témoignages sur les sujets qu'il aborde. Son esthétique, d'abord minimaliste, proche de dispositifs plastiques, retrouve depuis quelques années le sens du mouvement et du groupe. Pour preuve *Tenir le temps* (2015), production pour seize danseurs emportés par la partition martelante de Jean-Baptiste Julien, ou plus récemment *Corps extrêmes* (2021), pour des acrobates, des grimpeurs et le skyliner Nathan Paulin.

De l'Air dans l'art – Chilly-Mazarin

La compagnie a été créée en 2008 par Ghislaine Tétier, enseignante-chorégraphe, et un collectif d'étudiants de l'université Paris-Saclay. Depuis 2012, avec Philippe Chevalier, le groupe a remonté de nombreuses pièces du répertoire internationale, comme *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, d'Odile Duboc, *Jours étranges*, de Dominique Bagouet, 2^e mouvement de *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker mais aussi *Set and Reset/Reset* de Trisha Brown et *Frame(d)* de Sidi Larbi Cherkaoui. Des styles variés et exigeants que la troupe aime interpréter au plus près de l'œuvre. Parallèlement, Ghislaine Tétier chorégraphie des promenades chorégraphiques en danse escalade, cirque et danse contemporaine. Ses performances sont régulièrement présentées au festival international de Théâtre de Rue d'Aurillac. La compagnie De l'Air dans l'art participe pour la troisième fois au dispositif *Danse en amateur et répertoire*.

Le projet

La pièce de petit format *Tout autour*, créée en 2014 par Rachid Ouramdane pour les danseurs du Ballet de l'Opéra national de Lyon, explore la foule comme corps collectif. Sur les thèmes miroitants de l'émeute, du défilé, les danseurs marchent, tournent et courent jusqu'à saturation. Ce spectacle, sur la musique de Jean-Baptiste Julien, malaxe l'être ensemble de façon épurée. Moins minimaliste mais toujours abstrait tout en étant profondément charnel, le geste de Rachid Ouramdane plonge aux racines d'un corps commun. Et c'est l'un des enjeux pour le groupe que cette recherche sur une « danse plurielle, multiculturelle, politique et poétique ». En complicité avec Rachid Ouramdane la danseuse Agalie Vandamme, interprète du spectacle et assistante du chorégraphe sur *Tenir le temps* a transmis au groupe *Tout autour*, une pièce dont la musique met en branle les corps jusqu'à l'épuisement. Une danse hypnotique empreinte d'un sentiment d'appartenance où l'on relève celui qui tombe.

Laurianne Faure, danseuse, a noté *Tout autour* en 2022 dans le cadre de son diplôme de chorélogue Benesh au CNSMD de Paris.

Ezio Schiavulli

DANSE CONTEMPORAINE

Né d'entre les cuisses de la terre

Création le 20 avril 2007 au théâtre Le Jardin de verre à Cholet

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour **Geraldine Bouquet, Philippe Mesia et Ezio Schiavulli**

Musique **Michele Marrulli, Carmine Calia et Saverio Paternoster**

Durée originale **40 min**

Association Ardence

Coordinatrice **Nadine Meyer**

Transmission **Gabriele Montaruli, Ezio Schiavulli**

Avec **Martin Beck, Céline Choulet, Alexane Dusi, Marylène Laguinier, Elsa Letort, Céline Louvet, Chloé Maillard, Astrid Marie Catherine, Lola Pelletier**

Durée de l'extrait **10 min**

Ezio Schiavulli

Le chorégraphe italien, passé par l'Académie des arts scéniques de Milan, ainsi que par une formation auprès de la Fondazione Nazionale della Danza Aterballetto, commence à créer ses propres pièces en 2004. En dialogue complice avec l'auteur et plasticien Michele Ardito, il fonde sa compagnie trois ans plus tard. Parallèlement à ses projets spectaculaires, déjà au nombre d'une quinzaine, il est également pédagogue pour les professionnels et les amateurs. Il enseigne dans différentes troupes françaises et européennes. Depuis 2013, il soutient un circuit régional de formation pour enseignants de la danse, jeunes danseurs et sensibilisation du public, en Italie – le Network Internazionale Danza Puglia – et a pris la direction du Festival international Gravina Murgia Danza en 2015.

Association Ardence – Tournan-en-Brie

Basée à Tournan-en-Brie (Seine-et-Marne) depuis sa création en 2017, l'association est constituée de 9 danseurs qui se connaissent et dansent ensemble, pour la plupart, depuis plus de vingt ans. La diversité du groupe inspire des créations originales à Nadine Meyer, professeure de danse et chorégraphe, qui l'anime. Certaines ont été remarquées lors des Rencontres chorégraphiques nationales organisées par la Fédération française de danse, notamment en 2011, 2012 et 2015. Soucieux de rencontrer le public, le groupe participe à plusieurs festivals, spectacles et rencontres comme le festival *Les 48h du sel* à Sèvres, ou le festival international de Théâtre de Rue d'Aurillac. Curieux de toutes les expériences, les interprètes n'hésitent pas à se frotter à l'improvisation, aux performances avec des musiciens live, à se produire en plein air... C'est leur première participation à Danse en amateur et répertoire.

Le projet

Le groupe a d'abord rencontré le chorégraphe Ezio Schiavulli en 2009, lors d'une résidence triennale de territoire (département de la Seine-et-Marne et 3 villes partenaires) au conservatoire Couperin, à Tournan-en-Brie. Parallèlement, il a découvert trois spectacles de cet artiste italien présentés dans différents endroits de la ville. La pièce choisie *Né d'entre les cuisses de la terre*, créée en 2007, s'enracine dans une vision et une analyse de la société de l'Italie du sud où est né Ezio Schiavulli et dont il revisite en quelque sorte la mémoire à travers la danse. Sa « force et son authenticité ainsi que son explosivité » ont touché la troupe qui l'a choisi pour ces qualités. Conçu à l'origine pour 4 danseurs et 8 musiciens live, *Né d'entre les cuisses de la terre* est ici adapté par Ezio Schiavulli lui-même pour 9 interprètes. Le danseur Gabriele Montaruli, interprète de sa compagnie Ez3, était également interprète de cette même création et intervenant pour cette transmission.

Isadora Duncan

DANSE LIBRE

Polonaise militaire, Chants russes

POLONAISE MILITAIRE

Création circa 1915

DISTRIBUTION ORIGINALE

Musique *Polonaise militaire* n°1 Opus 40 de Frédéric Chopin

CHANTS RUSSES

Dubinushka / Warshavianka

Création le 27 septembre 1924 au Théâtre Kamerny à Moscou

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour Alexandra Aksenova, Elizaveta Belova, Maria Borisova, Valentina Boye, Lily Dikovskaya, Tamara Lobanovskaya, Maria Mysovskaya, Doda Ozhegova, Tamara Semenova, Elena Terentieva, Maria Toropchenova, Yulia Vashentseva

Warshavianka

Musique Gleb Krzhizhanovski

L'Aquilone

Coordinatrice Natalia Fontana

Reconstruction des danses Elisabeth Schwartz

Avec France Attigui, Tatiana Babski, Barbara Bracci, Marouchka Descamps, Cécile Galbiati, Tove Grimstad Bang, Mathilde Guitton, Debbie Jackson, Mona Kaabi, Jenifer Oiffer-Bomsel, Anne-Valérie Sanz

Durée de l'extrait 14 min

Isadora Duncan

La danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927) est une icône. Passée par les comédies musicales entre 1895 et 1900, à Chicago et New York, elle débarque en Europe et y donne vite ses premiers récitals. Parallèlement à l'élaboration de son écriture fluide, organique et sensuelle, elle écrit son manifeste intitulé *La Danse du futur*, en 1903. Férue de culture grecque, elle sculpte sur son propre corps cette gestuelle unique nourrie d'une vibration profonde, de lyrisme épidermique et d'engagement politique et féministe subtil. Elle séduit et galvanise nombre d'artistes dont les sculpteurs Auguste Rodin et Antoine Bourdelle, le photographe Edward Steichen, le poète russe Essenine avec lequel elle se maria en 1922. La beauté hautement singulière de sa silhouette aux pieds nus, sa liberté sans corset, éclatent dans un travail de spirale et d'ondulation. Celle qui affirmait « l'unité absolue de la forme et du fond » a transmis ses chorégraphies à nombre de danseuses dont ses deux filles adoptives, les « isadorables » Anna et Teresa Duncan qui ont fait perdurer son œuvre composée d'une trentaine de danses.

L'Aquilone - Paris

Installé à Paris, le groupe est né en 2008 suite aux cours et ateliers donnés par Natalia Fontana depuis 1997. Avec dix danseurs et danseuses de tous les âges et techniques, il pratique en priorité le contemporain. Il se produit régulièrement dans les festivals amateurs comme les Rencontres de danse du 13^e arrondissement et des manifestations telles le *Printemps des cimetières*, organisé par la Ville de Paris, au Père Lachaise. Suite à une rencontre avec Elisabeth Schwartz, experte dans la gestuelle et le répertoire d'Isadora Duncan, interprète par ailleurs de la conférence dansée *Isadora Duncan*, de Jérôme Bel, l'idée de s'immerger dans l'univers de Duncan s'est imposée.

Le projet

Le choix des danses engagées créées entre 1915 et 1924 par Isadora Duncan, est porté par l'envie de faire mieux connaître un pan moins repéré du répertoire de l'artiste. Qu'il s'agisse de la *Polonaise militaire* ou de celle des *Chants russes*, ces pièces courtes au ton offensif valorisent l'engagement politique de l'artiste. Plus terriennes que certains autres de ses solos, ourlées de citations de gestes héroïques, elles valorisent aussi le groupe alors même que Duncan s'est surtout fait connaître comme soliste. La collaboration avec Elisabeth Schwartz va permettre aux danseurs de saisir la texture si singulière de la gestuelle duncanienne, sa façon d'ouvrir le torse, sa fluidité charnelle, sa dynamique paradoxalement légère et enracinée.

Alwin Nikolais

DANSE CONTEMPORAINE

Water Study, extrait de Sanctum

Création le 20 février 1964 à la Henry Street Playhouse à New York

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour Murray Louis, Phyllis Lamhut, Bill Frank, Susan Buirge, Mimi Garrard, Raymond Broussard, Roger Rowell, Raymond Johnson, Olga Zampas, Ann Carlton

Musique Alwin Nikolais

Durée originale 74 min

Mita Mita

Coordination collective

Transmission Catherine Langlade

Avec Daphne Barbedette, Veronique Ciampini, Marion Colas, Marie G Delyon, Patricia Doucelance, Hélène Gaillard, Éliane Lagree, Eider Nunes, Sophie Roy

Durée de l'extrait 10 min

Alwin Nikolais

Le maître multimédia avant l'heure est le créateur de spectacles féeriques flirtant avec le théâtre total. Piège de lumières, de projections, de costumes sculpturaux surfant sur des vagues de musiques électroniques, chacune des créations de Nikolais (1910-1993), qui fabriquait par ailleurs tout lui-même, des diapositives aux bande-son avec son synthétiseur, est un bijou visuel. Métamorphosant le plateau en kaléidoscopes multicolores, « Nik l'enchanteur » flirte avec l'art optique en plongeant le danseur dans un bain de sensations mouvantes. Il le transforme en vivant porte-manteau par le biais de tissus extensibles, de vêtements flottants dans la lignée du plasticien allemand Oskar Schlemmer (1888-1943). De *Tensile Involvement* (1953), où 10 interprètes manipulent une toile d'immenses élastiques, à *Liturgies* (1983), et ses jeux d'ombres, les pièces de Nikolais restent des mines d'images et de sensations toujours grisantes.

Mita Mita – Athis Mons

Cette structure, créée en 2006, à Athis-Mons, rassemble en majorité des élèves du conservatoire des Portes de l'Essonne. À l'origine de sa fondation, le désir de mettre en place un festival de danse. Parallèlement, au gré de différentes collaborations avec des chorégraphes comme Catherine Langlade, Flavia Tapias, notamment, mais également des stages de théâtre et de clown, le groupe interprète des spectacles présentés au centre culturel Lino Ventura. C'est la première fois que Mita Mita décide de se confronter à l'apprentissage d'une œuvre, ici un extrait de *Waterstudy*, créée en 1964 par le maître américain Alwin Nikolais.

Le projet

En décidant de s'attaquer à une œuvre de l'américain Alwin Nikolais, expert en féerie visuelle, le groupe entend aussi se confronter à la question du costume et la manière dont il transforme parfois radicalement le geste. Dans *Water Study*, créé en 1964, des sacs sont posés sur le plateau nu, également écran de projections de formes marines. Les interprètes se glissent dans les enveloppes de tissu que leurs mouvements vont animer en direct. Sous la direction de Catherine Langlade, chorégraphe multimédia qui a suivi son enseignement au CNDC d'Angers et à Villeneuve-lès-Avignon, le groupe Mita Mita souhaite découvrir la « dimension pluridisciplinaire » d'une œuvre riche et complexe, proche des arts plastiques. Quant à l'aspect technique de théâtre total de Nikolais, il semble accessible tant il revendiquait « une danse pour tous, et chacun sa danse ».

Ambra Senatore

DANSE CONTEMPORAINE

Aringa Rossa

Création le 27 septembre 2014 au Toboggan à Décines-Charpieu, dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour **Ambra Senatore, Caterina Basso, Claudia Catarzi, Elisa Ferrari, Simona Rossi, Matteo Ceccarelli, Pierdaolfo Ciulli, Romain Bertet, Francois Brice**

Musique **Igor Sciavolino, Claudio Monteverdi, Igor Stravinsky, Fausto Amodei, Caravan Palace, Brian Bellott**

Durée originale 1h

L'atelier de Clisson

Coordinatrice **Sabine Coyral**

Transmission **Vincent Blanc**

Avec **Morgane Bichet, Marion Delaville, Valérie Duncan-Covez, Gwladys Evangelisti, Mathilde Girardin, Lisa Launay**

Durée de l'extrait 15 min

Ambra Senatore

À la tête du Centre chorégraphique national de Nantes depuis 2016, l'Italienne Ambra Senatore a imposé son nom et son talent original dès son spectacle *Passo* (2010), parade de poupées brunes en déroute, puis confirmé son style théâtral elliptique avec *A Posto* (2011), pique-nique-polar qui finit mal. Surfant sur des histoires joyeusement démantibulées, elle met en scène des fictions avançant par à-coups soudains, bifurcations inopinées et changements de vitesse imprévisibles qui finissent le plus souvent par envoyer sa bande de personnages dans le décor au sens propre et figuré. Pour mieux dévoiler la vérité d'un réel plus fou que l'on croit et de l'inconscient toujours en cavale, Ambra Senatore en connaît un rayon. Elle est également chercheuse et a enseigné à l'université de Milan.

L'atelier de Clisson - Boussay

Composé de 7 danseurs amateurs adultes d'âges et d'horizons très différents – l'une est sage-femme, l'autre kinésithérapeute, un troisième est juriste... –, le groupe a été fondé en 2016 sous la direction de Sabine Coyral, professeure de danse. Les interprètes ont en commun l'appétit de recherche en immergeant le geste dansé dans les textes et le travail de la voix. S'ils collaborent pour la première fois au dispositif, ils créent régulièrement des performances qu'ils proposent dans les médiathèques et des festivals de musique. C'est après avoir vu *Passo*, d'Ambra Senatore, que la troupe a eu envie de se frotter à son écriture elliptique et son univers fantastique.

Le projet

Aringa Rossa, créé en 2014, par Ambra Senatore dans le cadre du festival d'Avignon, vient de l'expression anglaise « hareng rouge » qui évoque, dans le registre cinématographique, des histoires à fausses pistes. Entre danse et théâtre, porté par l'écoute et l'attention aux autres qu'exige l'humour cocasse de Senatore, ce spectacle, facilement adaptable à 7 performers, réserve aussi des séquences improvisées qui plaisent au groupe d'amateurs. Quant à la danse court-circuitée d'Ambra Senatore, toujours en train de se jouer des pièges qu'elle se jette elle-même entre les jambes, elle se révèle un joli défi pour le groupe, ici embarquée dans l'aventure par la chorégraphe elle-même mais aussi les danseurs Elisa Ferrari et Vincent Blanc.

Joseph Mazilier Marius Petipa Pierre Lacotte

DANSE CLASSIQUE

Paquita

Création le 25 janvier 2001 à l'Opéra national de Paris

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour Marie-Agnès Gillot, Agnès Letestu, Clairemarie Osta, Jean-Guillaume Bart, Jérémie Bélingard, Manuel Legris, José Martinez, Jean-Sébastien Colau, Gil Isoart, Karl Paquette, Yann Saïz, Fanny Fiat, Mélanie Hurel, Laëtitia Pujol, Cécile Sciaux, Géraldine Wiar, Bertrand Belem, Mallory Gaudion, Emmanuel Thibault

Musique Édouard-Marie-Ernest Deldevez et Ludwig Minkus

Version réalisée par David Coleman

Ballet en deux actes **Création du ballet original (chorégraphie Joseph Mazilier) le 1^{er} avril 1846 à l'Opéra national de Paris avec Carlotta Grisi**

Adaptation et chorégraphie Pierre Lacotte d'après Joseph Mazilier (1846) et Marius Petipa (1881)

Durée originale 1h35

Les ateliers chorégraphiques du Château Coquelle

Coordinatrice Christine Vandenbussche

Transmission Yannick Stephant

Avec Rose Agez, Salomé Bailleul, Carolane Beck, Louisa Belkala, Enora Bremme, Alizée Crunelle, Justine Delaitre, Lena Derache, Emma Dussenne, Elena François, Chloé Garrigue, Gladys Hetru, Jade Hetru, Theoline Hormilien, Eva Lenglet, Violette Mattelaer, Émilie Nussbaum, Pauline Pascucci, Marine Scalvenzi, Émilie Shen, Jeanne Vermeulen

Durée de l'extrait 15 min

Joseph Mazilier, Marius Petipa, Pierre Lacotte

Joseph Mazilier (1797-1868) conquiert le public par ses qualités techniques, en affirmant sa prédilection pour le récit dramatique et les actions fortes. Le succès de ses ballets, qui distillent son goût pour le surnaturel et l'Ailleurs, doit beaucoup aux effets de mise en scène, à l'utilisation habile qu'il fait de machineries et de dispositifs scéniques, ainsi qu'aux progrès de la technique féminine (particulièrement en ce qui concerne les pointes). Son art marque la création chorégraphique parisienne à l'apogée du romantisme. Le danseur et chorégraphe **Marius Petipa** (1818-1910) a imposé une signature artistique au gré de grands ballets de trois ou quatre actes alternant séquences dansées et scènes de pantomime, scènes de foule et brillants solos, sublimant le pas de deux et les divertissements de caractère. Ses ballets constituent aujourd'hui le patrimoine de la danse classique et la base du répertoire de compagnies dans le monde entier. **Pierre Lacotte** a dirigé les Ballets de Monte-Carlo, le ballet de l'Opéra de Vérone, et le Ballet national de Nancy. Après sa reconstitution de *La Sylphide* de Philippe Taglioni (1971), il se consacre à la reconstitution d'un répertoire oublié du XIX^e siècle, notamment *Giselle*, *Coppélia*, le *Lac des fées* d'après Saint-Léon, la *Fille du Pharaon*, et *Paquita*. Resté au répertoire de l'Opéra de Paris jusqu'en 1851, *Paquita* est repris à Saint-Petersbourg (1847) par Marius Petipa, qui en donne une nouvelle version en 1881 au Bolchoï. Peu à peu disparu de la scène de l'Opéra de Paris, le ballet est reconstitué par Pierre Lacotte en 2001 en un spectacle haut en couleurs dans un style d'une grande virtuosité.

Les ateliers chorégraphiques du Château Coquelle – Dunkerque

Basé à Dunkerque, ce groupe, qui rassemble 25 danseurs âgés de 11 à 18 ans dont 10 enfants et 15 adolescents, a vu le jour en 1995. Il est piloté par Christine Vandenbussche, en complicité avec Nathalie Brasme, professeures de danse classique, modern jazz et contemporain. Cette formation extra-large impulse la participation à des rencontres chorégraphiques, des concours régionaux et internationaux. C'est la quatrième fois que la troupe prend part à *Danse en amateur et répertoire*. Après avoir interprété des extraits de 3 *Boléros* et *Insurrection*, d'Odile Duboc, ainsi que de 3 *Généralions*, de Jean-Claude Gallotta, ils proposent un extrait du ballet classique *Paquita*, créé en 1846 par Joseph Mazilier et Marius Petipa.

Le projet

En choisissant *Paquita*, ballet classique mis en scène par Joseph Mazilier et Marius Petipa, le groupe revendique de promouvoir la danse classique et le grand répertoire. Peu présenté en France, ce spectacle, qui a été remonté au plus près par le spécialiste Pierre Lacotte en 2001 pour le Ballet de l'Opéra national de Paris, raconte l'histoire d'une jeune femme, Paquita, kidnappée par des gitans, qui sauve un officier français d'un complot d'assassinat sur fond d'occupation de l'Espagne par les armées napoléoniennes. Ce scénario rocambolesque, qui finit bien et amoureuxment par ailleurs, jongle entre numéros de virtuosité et tableaux de danses espagnoles revisités. Parallèlement, les qualités exigées entrelacent jeu, élégance, romantisme et poésie, particulièrement mises en avant pour l'interprétation. Un défi accompagné par les interprètes et pédagogues Pascal Cyprien et Yannick Stephant.

Mary Wigman

DANSE MODERNE

Totentanz I

Création le 18 juin 1917 lors d'une soirée dansante au Pfauentheater à Zurich

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour **Mary Wigman**

Distribution 14 janvier 1921 à Dresde **Mary Wigman, Gret Palucca, Berthe Trümpy et Yvonne Georgi**

Musique **Danse macabre, Camille Saint-Saëns**

Durée originale **environ 8 minutes**

Le Terrain Vague II

Chorégraphie, transmission **Christine Caradec**

Avec **Laure Aussibal, Émilie Blazi, Isabelle Blondeau, Isabelle Bourg, Anais Loyer, Isabelle Wacquier**

Durée de la pièce **17 min**

Remerciements à la Fondation Wigman

Copyright Mary Wigman : Deutsches Tanzarchiv Köln / Mary Wigman Stiftung

Deutsches Tanzarchiv Köln
Stadt Köln ■ SK Stiftung Kultur

Mary Wigman

Mary Wigman (1886-1973) est une figure magnétique de la scène chorégraphique allemande. Elle engrange différents apprentissages dont celui de la méthode d'éducation musicale Dalcroze en 1913, avant de devenir l'élève puis la collaboratrice de Rudolf Laban (1879-1958). Elle commence à concevoir ses œuvres, en majorité des solos, autour de 1919 comme *Danses extatiques*, *Danses hongroises* ou encore *Danses de la nuit*. Son geste expressif, personnel, ancré dans une authenticité revendiquée puise aussi son inspiration du côté du macabre et du grotesque, de la peinture expressionniste. Elle fonde sa première école en 1920, à Dresde, et en fait très vite un lieu bouillonnant. Elle tourne aux États-Unis dans les années 30 avant de participer aux Olympiades de Berlin, en 1936. En désaccord avec le pouvoir nazi, elle décide néanmoins de rester dans son pays pendant la guerre et poursuit sa mission d'enseignante à Leipzig. En 1950, c'est à Berlin qu'elle s'installe. Celle qui revendiquait « l'extase du travail » a également chorégraphié des pièces de groupes dont *Le Sacre du printemps*, en 1957.

Le Terrain Vague II – Nice

Avec des danseurs âgés de 10 à 67 ans, ce groupe, fondé en 2010, jongle entre les apprentissages et les techniques dont celles du classique, du jazz et du contemporain. Des cours, des stages réguliers, nourrissent l'interprétation et le processus de création des participants. Implantée à Nice, dirigée par Isabelle Blondeau, professeure des écoles, la troupe amateur, dont les membres se connaissent et travaillent ensemble depuis plusieurs années, se retrouve pour la quatrième fois à la rencontre *Danse en amateur et répertoire*. Son souhait est de poursuivre et de creuser sa découverte de pièces historiques emblématiques de la première moitié du XX^e siècle. Sa pratique de reconstitution est ancrée dans la notation Laban et la complicité depuis 2011 avec la notatrice et coach Christine Caradec.

Le projet

Totentanz I, de Mary Wigman, a été créé en 1921, et interprété par la chorégraphe jusqu'en 1924. La pièce était dansée à l'origine par Gret Palucca, Berte Trümpy, Yvonne Georgi et Wigman elle-même. Son histoire aurait pu s'arrêter là si elle n'avait fait l'objet d'une reconstruction en 2017 par une équipe de danseurs et chercheurs, basée au théâtre d'Osnabruck (Allemagne), dont Christine Caradec, coach d'artistes, formatrice de formateurs et notatrice Laban. À partir de documents d'archives dont des dessins, des textes et deux photos, ce spectacle très représentatif de la danse expressionniste allemande a donc été retranscrit dans le système d'écriture Laban et peut être transmis aux interprètes. C'est Christine Caradec qui guide ce travail délicat et complexe dont le parti-pris est de conserver au plus près l'esthétisme des costumes originaux et des chapeaux de la création.

Sylvain Groud

DANSE CONTEMPORAINE

People

Création le 30 avril 2005 à l'espace Philippe-Auguste à Vernon

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour **Aurélié Genoud, Agnès Canova, Cyril Geeroms, Sylvain Groud**

Musique **Frédéric Borde**

Durée originale **20 min**

Groupe de recherche EMD

Coordinatrice **Geneviève Choukroun**

Transmission **Agnès Canova**

Avec **Maëlle Belval, Elsa Cauvin-Guyon, Nina De Roo, Manon Escorne, Alicia Lyczak, Suzanne Motte, Lilia Ouali, Eva Vaz Dos Santos**

Durée de l'extrait **15 min**

Sylvain Groud

Remarqué comme interprète auprès d'Angelin Preljocaj, Sylvain Groud commence à chorégrapier ses propres spectacles au début des années 2000 et fonde dans la foulée la compagnie MAD. Son élan humaniste, son lyrisme à fleur de peau, sa musicalité, nourrissent une écriture dynamique et forte. Son goût pour la rencontre souffle un vent généreux sur des créations participatives dont *Music for 18 musicians*, de Steve Reich ou encore *Let's Move*, tandis qu'il affirme également son penchant pour des pièces in situ comme par exemple *People* qu'il installe dans des paysages urbains. Curieux de frotter son geste à celui d'autres artistes, il a collaboré avec le photographe-vidéaste Grégoire Korganow pour *Mememto Vivere* (2015) et créé *Trois Sacres* (2016), avec la comédienne Bérénice Béjo. En complicité avec l'écrivain Mohamed Rouabhi ainsi que le metteur en scène Patrick Pineau, il a conçu le duo *Dans mes bras* (2018). Il est directeur du Centre chorégraphique national de Roubaix depuis 2018.

Groupe de recherche EMD - Alès

Sous la direction de Geneviève Choukroun, chorégraphe et pédagogue, le groupe, basé à Alès (Gard), a été fondé en 2015. Il rassemble huit élèves, âgés de 13 à 17 ans, issues de l'école municipale de danse et d'art dramatique, intégrée au conservatoire d'Alès. Leur souhait d'affûter leurs apprentissages, de se confronter à des projets de recherche, des ateliers d'improvisation ainsi qu'à la création de spectacles de fin d'années cimentent la troupe. Les danseuses participent aussi à des spectacles musicaux et aux journées du patrimoine. Des échanges sont aussi mis en place avec les musiciens du Conservatoire régional. Expertes en contemporain et jazz, ainsi qu'en classique pour certaines, les jeunes interprètes se retrouvent pour s'entraîner et répéter au Conservatoire mais aussi au studio du Cratère d'Alès ainsi qu'à la Verrerie, scène nationale des arts du cirque. C'est la première fois que le groupe se produit dans le dispositif *Danse en amateur et répertoire*.

Le projet

« On danse les uns contre les autres ». C'est ainsi que le chorégraphe Sylvain Groud introduit *People*, performance créée pour des amateurs en 2004 sur le thème de l'individu au sein d'un groupe et de la fusion magique qui parfois surgit dans une communauté rassemblée pour danser ensemble. Les deux axes de cette création suscitent l'adhésion des interprètes : d'un côté, la question de l'identité, de l'intime et du rapport à l'autre avec ce que la promiscuité engendre entre les êtres ; de l'autre, la transplantation de cette œuvre dans différents contextes urbains. C'est Agnès Canova, assistante de Sylvain Groud qui mène la reconstruction d'un extrait de *People*.

Christian et François Ben Aïm

DANSE CONTEMPORAINE

La Légèreté des tempêtes

Création le 7 novembre 2014 au Théâtre, Scène nationale de Mâcon - Val de Saône

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour **Aurélié Berland, Florence Casanave, Mélodie Gonzales, Christian Ben Aïm**

Musique **Jean-Baptiste Sabiani**

Durée originale 1h07

Groupe de création chorégraphique (GCC)

Coordinatrice **Vanessa Morisson**

Transmission **François et Christian Ben Aïm**

Avec **Louanne Bertrand, Pauline Dassac, Chloé Gouin, Colombe Houssin, Violette Houssin, Lola Kessler, Elisa Lanco, Ezia Lemonnier-Vitre,**

Diane Perroux, Meriem Renou Marzorati

Durée de l'extrait 20 min

Christian et François Ben Aïm

À la tête de la compagnie CFB451 depuis 1997, Christian et François Ben Aïm composent un duo fraternel d'artistes unique en son genre. Au coude à coude, ils dansent et chorégraphient, additionnant une trentaine de spectacles depuis leurs débuts. Au carrefour de la danse, du théâtre et du cirque, un mixte au diapason de leurs apprentissages, ils nourrissent leur geste d'inspirations littéraires, musicales ou cinématographiques pour faire apparaître une écriture physique, bouillonnante. Les textes de Bernard-Marie Koltès ont porté *Carcasses, un œil pour deux* (2004) et *En plein cœur* (2006) dans un violent tourbillon. *L'Ogresse des archives et son chien* (2011) tissait film, acrobatie et musique live, devenue un paramètre de premier plan dans leur travail. *Brûlent nos cœurs insoumis* (2017), qui fêtait les 20 ans de la compagnie, jetait quatre hommes dans un huis clos familial tribal accompagné par Ibrahim Maalouf. Du jazz au classique, la fièvre Ben Aïm emporte une danse follement vibrante.

Groupe de création chorégraphique (GCC) - Abbaretz

Composée d'une quinzaine de jeunes danseurs, cette troupe a été fondée en 2014 dans le cadre du Conservatoire de Nantes. Ouverte à tous les élèves à partir de 15 ans, sous la houlette de Vanessa Morisson, professeure de danse, qui assure le training des interprètes férus par ailleurs de création collective, le GCC est tourné vers le contemporain exploré à travers deux ateliers de recherche par semaine dans les locaux du conservatoire. Parallèlement à la pratique technique, des spectacles sont régulièrement conçus par Vanessa Morisson pour affûter l'interprétation des élèves. C'est la première fois que le groupe, qui a choisi d'aborder une chorégraphie de Christian et François Ben Aïm, est accueilli dans le cadre du dispositif *Danse en amateur et répertoire*.

Le projet

La légèreté des tempêtes, créé en 2014, par les frères Ben Aïm, pour 8 interprètes dont trois musiciens et un chanteur live, exacerbe la question du désir. C'est ce thème, proche des jeunes danseurs du groupe, qui a amené le duo de chorégraphes à proposer cette pièce dont les résonances intimes trouvent ici des échos évidents. Engagée, organique, la gestuelle des Ben Aïm déploie une énergie sans cesse bondissante, puisant dans les ressources les plus intimes des danseurs. Son lyrisme à fleur de peau, emballé dans une écriture limpide, a séduit le groupe. C'est Florence Casanave, qui a participé à la création de cette production, qui a transmis son solo final, élargi par une introduction et une envolée collective. Comme le titre l'indique, les motifs du calme et de la tempête, de l'agitation et de la sérénité, sont au cœur de cette passation.

Régine Chopinot

DANSE CONTEMPORAINE

Sous le signe de la Danse du temps

La Danse du temps

Création les 8 et 9 novembre 1999 à la Coursive, Scène nationale de La Rochelle

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour John Bateman, Géraldine Blanchard, Daniel Scott Bodiford, Régine Chopinot, Clara Cornil, Philippe Ducou, Virginie Garcia, Alexandre Isely, Franck Journo, Anne Moulin, Claire Servant, Marie Tempère, Duke Wilburn

En compagnie des artistes-associés Françoise Dupuy, Dominique Dupuy, Sophie Lessard

Musique Tôn-Thât Tiêt

Durée originale 1h10

Association Transverses

Transmission Régine Chopinot, Virginie Garcia, John Bateman

Avec John Bateman, Françoise Begey, Violaine Debien, Arnaud Demarle, Bekaye Diaby, Sandie Diaz, Pascale Etcheto, Valérie Lacamoire, Stéphanie Le Coq, Hui Min Leow, Chrystel Moreau, Clément Muratet, Quentin Prost, Any Roulet, Marjorie Stoker

Durée de l'extrait 19 min

Régine Chopinot

Figure de premier plan de la « nouvelle danse » française dans les années 1980, Régine Chopinot ne cesse d'ouvrir de nouveaux chapitres à son appétit de mouvement. Complice pendant dix ans, de 1983 à 1993, du couturier Jean-Paul Gaultier, qui fit basculer le mouvement dansé du côté du show mirifique, Régine Chopinot, directrice du Centre chorégraphique national de la Rochelle de 1996 à 2008, entreprend une nouvelle recherche en 1995 avec *Végétal*. Conçu et imaginé avec le plasticien britannique de land art Andy Goldsworthy, cette pièce inaugure un autre pan de travail de la chorégraphe qui renoue avec la simplicité, l'ordinaire, la notion de tâche. Quatre ans plus tard, toujours auprès de Goldsworthy, elle met en scène *La Danse du temps*, un projet qui exige des seize interprètes de participer à des ateliers avec le plasticien dans la réserve géologique de Haute-Provence, au bord de la rivière du Bès. Un studio en plein air où les danseurs « se font travailler par l'eau », selon la formule de Chopinot. Redevenue indépendante depuis 2008, Régine Chopinot poursuit sa quête auprès de performers dans le Pacifique Sud, a créé le spectacle *A D-N*, autour d'Alexandra David-Neel et pilote des ateliers avec des migrants dans le cadre de l'Académie de l'Opéra national de Paris.

Association Transverses – Bordeaux

Avec 16 interprètes en moyenne noyautés autour d'un groupe de 5 danseuses et 2 danseurs réguliers, le groupe dont la plupart des membres se connaissent et répètent ensemble depuis une quinzaine d'années, mélange les générations. Âgés de 23 à 77 ans, ils collaborent à de nombreux projets pour amateurs notamment avec La Manufacture CDCN Nouvelle-Aquitaine. L'association est basée à Bordeaux, mais les interprètes se retrouvent aussi pour performer en plein air. Sous l'accompagnement de Pascale Etcheto, des chorégraphes et pédagogues sont régulièrement invités pour donner des cours ainsi que pour explorer l'improvisation. Dans cet élan, le désir d'affiner leur pratique dans le cadre du dispositif *Danse en amateur et répertoire* est un pas de plus vers une recherche approfondie autour d'une signature artistique : ici, celle de Régine Chopinot.

Le projet

Sous le signe de la Danse du temps est une adaptation chorégraphique à partir de *La Danse du temps* créée en 1999. Choisir de plonger dans le ressac de *La Danse du temps* souligne l'envie du groupe de creuser les notions délicates de temps et d'espace. Le fait que le spectacle articule le geste plastique de Goldsworthy, musical de Tôn-Thât Tiêt, et la fibre sensible de Chopinot, fait aussi partie des raisons pour lesquelles la troupe s'engage dans ce projet. Parallèlement, l'engagement de Régine Chopinot auprès des populations migrantes touche aussi les participants qui apprécient son besoin de « chorégraphe des présences libres ». Les notions de transmission, de communauté à travers les marches et les courses de *La Danse du temps*, sont aussi au cœur de cette opération. La transmission s'est faite par Régine Chopinot, chorégraphe, Virginie Garcia et John Bateman, interprètes de la pièce à la création.

Olivier Dubois

DANSE CONTEMPORAINE

Tragédie extended

Tragédie

Création le 23 juillet 2012 au cloître des Carmes à Avignon, dans le cadre du Festival d'Avignon

DISTRIBUTION ORIGINALE

Pour Benjamin Bertrand, Arnaud Boursain, Marie-Laure Caradec, Sylvain Decloitre, Marianne Descamps, Virginie Garcia, Karine Girard, Carole Gomes, Inès Hernández, Isabelle Kürzi, Sébastien Ledig, Filipe Lourenço, Thierry Micouin, Jorge Moré Calderón, Loren Palmer, Rafael Pardo, Sébastien Perrault, Sandra Savin

Musique François Caffenne

Durée originale 1h30

Arna

Coordination Collectif Arna

Coordination du projet artistique et pédagogique Karine Girard

Transmission Sandra Savin en collaboration avec Karine Girard

Avec Sarah Besnainou-Legrand, Magdalena Bukowicz, Ludovic Chambe, Marine Da Costa, Camille Dandelot, Jules Espiau, Odysseas Fyssas, Anaïs Garcia, Hervé Guinet, Valérie Hilt, Fabien Monrose, Carla Ribey, Reda Ricci, Frankie Rico Sanz, Mathieu Weiler

Durée de l'extrait 20 min

Olivier Dubois

À la tête de sa compagnie depuis 2007, Olivier Dubois, danseur, performer et chorégraphe, affirme un geste artistique ample et gourmand. Venu tard à la danse, passé par la compagnie d'Angelin Preljocaj et celle de Jan Fabre, il se révèle dans son premier solo *Pour tout l'or du monde* (2006) dans lequel il se livre tel qu'en lui-même ventre en avant au milieu de godemichés transparents. Après *Révolution* (2009) qui fait vriller onze danseuses autour de mâts de pole dance sur un remix du *Boléro* de Ravel, il marque un grand coup avec *Tragédie* (2012), énorme succès du Festival d'Avignon. Entièrement nus, des vagues d'hommes et de femmes déferlent sur le plateau convoquant dans un cycle d'énergie dévastateur les motifs de la vie et de la mort, de l'individu et du groupe, de la danse et de la transe. Affirmant sa vision de la scène comme un espace cathartique, Olivier Dubois, directeur du Centre chorégraphique national de Roubaix de 2013 à 2017, revendique aussi la diversité physique d'une danse belle pour tous les corps.

Arna - Paris

Le collectif Arna s'est constitué en 2017, faisant suite à des années de projets communs. Il fédère aujourd'hui des danseurs aux professions et parcours très différents. Au fil du temps, des affinités et des liens se sont créés entre chaque membres du collectif, de quoi alimenter une pratique gestuelle riche de chacun. À raison d'une rencontre mensuelle pour des laboratoires de recherches ou des rencontres culturelles, les danseurs du collectif enrichissent leur travail chorégraphique de l'improvisation et de la composition. Des créations ont déjà vu le jour, au travers d'un projet vidéo de temps d'improvisation dans l'espace public mais aussi d'une création, *L'Après* (2021), écrite sous l'œil complice de Sylvère Lamotte cet automne. Pour leur première participation à *Danse en amateur et répertoire*, les interprètes sont heureux de se confronter à la matière puissante de la pièce magistrale qu'est *Tragédie* d'Olivier Dubois.

Le projet

Tragédie, d'Olivier Dubois, est une œuvre majeure dans le panorama de la danse contemporaine depuis sa création en 2012. Sur la musique percussive et envoûtante de François Caffenne, complice d'Olivier Dubois, ce spectacle, pour 9 hommes et femmes, va être adapté pour les 15 membres du groupe qui ont tous vu la pièce à différentes reprises. Magnifiquement débordante, *Tragédie*, qui télescope dans un même feu d'artifice, rave contemporaine, transe rock et raout tribal, livre aussi un pur moment de danse jouissive. Marches, sauts et bondissements, courses..., les tableaux coulissent dans un noir et chair magnétique. L'attrait du spectacle réside dans la façon dont Dubois met en scène les questions du genre, de la diversité, de l'identité et de la liberté. Si la nudité ne sera pas présente dans l'extrait interprété, le questionnement qu'elle suscite a nourri la démarche des interprètes de ce *Tragédie extended*.

Albrecht Knust

DANSE MODERNE

Die Welle (La Vague, 1930)

Transmission **Sophie Jacotot, Axelle Locatelli, Christine Caradec, Marion Bastien**
Coordination **Marion Bastien**
Interprétation **Les danseurs de la rencontre nationale Danse en amateur et répertoire 2022**
Durée **20 min**

Le projet

Créée en 1930 en Allemagne par Albrecht Knust, un collaborateur de la première heure de Rudolf Laban, *La Vague* est une danse chorale pour soixante-quatre personnes. Par ondulations, flux et reflux, frémissements, cette danse invite à vivre une expérience collective d'écoute et d'accordage les uns aux autres en utilisant des mouvements simples tels que la marche, les sautilllements et les pliés.

Les danseurs de cette édition ont travaillé en deux groupes sur *La Vague*.

La Danse du temps

PAR ANNIE SUQUET

Dès ses premières chorégraphies, Chopinot s'intéresse aux « gestes primaires » : marcher, courir, sauter, piétiner, s'allonger... Dans ses œuvres des années 1980, ces actions fonctionnelles viennent, telles autant de ready-mades provocateurs, contrebalancer la technicité de la danse, en élargir le champ et inquiéter sa définition. Au fil des années 1990, tandis qu'elle approfondit sa recherche sur les ressorts proprioceptifs du mouvement (notamment à travers le yoga et la kinésiologie), la chorégraphe revisite cette motricité fondamentale, toile de fond de tout mouvement plus virtuose. En 1995, *Végétal* infléchit le sens de cette exploration. Prendre, jeter, ramasser, marcher, ramper, sauter... Le travail mené en plein air à cette occasion avec le plasticien Andy Goldsworthy ne se contente pas de retremper ces gestes élémentaires au contact direct des matériaux et des éléments – pierre, boue, poussière, pluie, vent... Il les reconduit à l'expérience du jeu et à l'enfance.

Dans ces « gestes concrets, ces gestes d'origine », dit le danseur Alexandre Isely, on retrouve le « goût du tombé, du sauté, de l'horizontal, du "ça tient - ça ne tient pas"... ». Saveur de ces expériences qui soutiennent l'apprentissage moteur de l'enfant et façonnent sa mémoire kinesthésique. Construire une colonne de pierres ou une hutte fait par ailleurs appel à des gestes répétitifs. Cependant, aucun ne se redonne à l'identique : « c'est comme le gamin qui fait quarante fois le même truc, poursuit Isely ; il ne répète pas le mouvement, il le recommence, parce qu'à chaque fois, ça a un goût, une force, quelque chose d'un peu différent ». Le jeu commence par celui de la perception, par la disponibilité à l'inattendu et à la variation. Isely encore : « dans les jeux d'enfance, le rapport au temps n'existe pas, et quand ta mère te rappelle..., tu n'as aucune idée que deux heures ont passé ». Oubli de soi et oubli de la durée vont alors de pair. Le jeu est une transe, il ouvre sur une autre modalité de l'être et du temps. Expérience paradoxale, dès lors, que celle des jeux de *Végétal*. En revivant des conduites d'enfance, les danseurs sont confrontés au retour d'une mémoire inconsciente, résurgence de sensations lointainement éprouvées. Mais cette mémoire se rouvre hors temps, comme pure présence à l'instant de la perception. Et donc, comme commencement.

C'est dans cette mémoire sensorielle, où confluent les temporalités, que Chopinot cherche à ancrer *La Danse du temps*, conçue en 1999. L'eau en est la matière. D'abord, il y a « la trace vivante de l'eau en nous », non seulement dans la physiologie du corps – ses tissus, ses fluides, le flottement de ses organes... –, mais aussi comme écho à l'expérience intra-utérine du bercement du corps dans le liquide amniotique, sorte de proto-respiration aquatique. Dans l'ordre de la perception, l'eau est primordiale,

matricielle. « Ça bouscule d'aller chercher l'eau en soi, constate la chorégraphe ; il est évident que ça nous relie à notre inconscient, à une mémoire organique, inscrite au plus profond de nos cellules et qui ne passe pas par la mémoire consciente – celle qu'on s'invente et qui raconte des histoires. » Et puis, il y a « la trace vivante de l'eau à l'extérieur de nous », dit Chopinot : expérience de l'eau vue, goûtée, sentie, touchée, rencontrée, par exemple, au travers du jeu.

Pour préparer *La Danse du temps*, les seize danseurs du Ballet Atlantique séjournent à la Réserve géologique de Haute-Provence que traverse la rivière du Bès. Andy Goldsworthy, qui collabore pour la seconde fois avec Chopinot, est déjà sur place : il travaille sur les rives et dans le lit du Bès et façonne, pour le musée de Digne, un mur d'argile. Sous la forme d'un film, cette œuvre, intitulée *Rivière de terre*, constituera la base scénographique de *La Danse du temps*. En compagnie du plasticien, les « ateliers de la rivière » s'organisent : renouant avec l'expérience de *Végétal*, les danseurs se livrent à des expérimentations in situ, dans et avec la rivière. Il s'agit de « se faire travailler par l'eau », dit Chopinot – par son « extrême adaptabilité, son côté insaisissable, son attraction irréversible vers le bas » –, et aussi d'ouvrir ses sens à la façon dont la montagne environnante, la lumière, la forme des berges et des galets, sont également travaillées par l'eau, par son mouvement et sa force. Courir dans l'eau, se tordre les chevilles sur les cailloux, éprouver la succion d'un courant, avoir le souffle coupé par des éclaboussures glacées, s'enfoncer dans l'eau obscurcie par l'ombre de la montagne : tout cela « donne à la danse des qualités qu'on a davantage de difficulté à trouver en studio... Or, elles sont en nous, toutes ces sensations, si ce n'est qu'on les enterre très loin. » Oubli, réminiscence et découverte traversent ces jeux de la rivière. « Dans l'eau, on oublie, il y a une espèce d'innocence – commente Anne Moulin, interprète de *La Danse du temps* – ; on oublie tout, et en même temps on réagit à tous les éléments. »

Pour Goldsworthy, le fleuve, tout en « fluidité et mouvement », représente « le flux de toutes choses : gens, animaux, terre, pierres ». Le fleuve devient l'emblème fédérateur de *La Danse du temps*. Élaborée avec trois « artistes associés » – Françoise et Dominique Dupuy, Sophie Lessard –, elle sonde les méandres, physiques et imaginaires, de cette énergie du courant, de l'universel écoulement. Interpréter cette image comme une métaphore du passage du temps serait néanmoins simpliste. Si le fleuve a tant à nous apprendre sur le temps, dit Goldsworthy, c'est plutôt parce que plusieurs flux contradictoires, plusieurs rythmes s'y conjoignent. Certes, le fleuve s'écoule inexorablement, telle la ligne du temps chronologique, d'un commencement vers une fin. Mais cet instant où il se disperse dans la mer est aussi celui d'un recommencement cyclique, via l'évaporation de l'eau, la pluie, etc. Chaque cours d'eau est en outre animé par ses propres cycles, plus ou moins rapides, ses flux et reflux intimes, en relation avec le temps météorologique, les saisons, les marées. Le fleuve fait signe vers l'entrelacement des échelles temporelles qui trament le vivant. Ainsi l'entend le musicien Tõn-That Tiêt. Pour *La Danse du temps*, sa deuxième collaboration avec Chopinot, il compose une partition qui déploie le vécu temporel en trois strates. La première évoque le temps humain (linéaire), la seconde, le temps micro et macrocosmique (cyclique), la dernière, le « temps oublié », soit l'intemporalité de l'état méditatif ou ludique.

Cette complexité du temps, telle qu'elle se joue dans les métamorphoses de la matière, est au cœur du film de *Rivière de terre*, projeté en fond de scène pendant la chorégraphie. Durant deux semaines, Goldsworthy, assisté de Thomas Riedelsheimer, a filmé le séchage du monumental mur d'argile réalisé dans le musée de Digne. Tel le lent affleurement d'un fossile, la trace d'une ligne serpentine fait peu à peu son chemin vers la surface du mur, frayant son motif parmi les craquelures. Au fil des jours, « la rivière de terre » se précise : pour Goldsworthy, elle est associée au Bès. Accélééré pour correspondre à la durée du spectacle, le film capte la mue de l'humide au sec, du magma malaxé (union d'eau et d'argile mêlée de cheveux) aux fissures de l'épiderme friable. Le film enregistre le processus de cette métamorphose – son mouvement, ses rythmes, ses variations de texture et de couleur. Il en dévide l'irréversible passage chronologique. Mais il s'offre aussi comme la mémoire, indéfiniment répétable, de l'origine de l'œuvre et de sa production. Sur scène, la densité matérielle du film joue comme un rappel du lieu où la danse a trouvé sa source : présence subliminale de la rivière du Bès, qui « déporte [la danse] vers le temps revéçu de sa création ».

Si *Végétal* était la danse du poids respiré, *La Danse du temps* est celle du poids désancré, flotté, pétri. La mémoire de l'eau n'y induit pas tant une apesanteur, qu'elle ne semble ralentir et différer l'attraction gravitaire en sollicitant les corps dans toutes les directions. Le travail sensoriel mené au contact de l'eau confère aux gestes une plasticité, et à l'atmosphère, une tactilité. Dans *La Danse du temps*, les danseurs ne traversent pas l'air comme une matière sans corps, ils s'y fraient un passage, tout en se laissant modeler, sculpter par la réminiscence aquatique de sa pression. De longs remous, des flux contraires, des tourbillons plus ou moins vifs, impriment leur mouvement aux formations de groupe. Portés dans les airs par plusieurs danseurs, Françoise et Dominique Dupuy paraissent soulevés par une houle océanique qui les fait dériver en un lent tournoiement. Dans la première partie de *La Danse du temps*, une chaîne de danseurs se tenant par la main avance vers l'avant-scène. Leur ligne se gondole, se tire-bouchonne, se tord, se tend et se détend, à l'image des méandres de la *Rivière de terre* de Goldsworthy, mais aussi de ces guirlandes de feuilles que le plasticien abandonne au courant et à ses résistances, visibles et invisibles. Chaque maillon de la chaîne, chaque danseur, est mû par des micro-turbulences internes, en même temps qu'il participe au macrorythme de l'ensemble et au déploiement de sa forme dans toutes les dimensions de l'espace. *La Danse du temps* articule ainsi l'individuel et le collectif, le local et le global, l'infime et l'immense.

Extrait de *Chopinot* par Annie Suquet, p. 82-86 - Éditions Cénomane, 2010

Les danses engagées d'Isadora Duncan

PAR ELISABETH SCHWARTZ

Isadora Duncan (1877-1927) est une des figures essentielles de la danse moderne. Elle vit une existence précaire dans son enfance lorsque sa mère décide de se séparer avec ses quatre enfants d'un mari volage. Isadora prend alors conscience dès l'enfance du statut social inférieur de la femme, sa dépendance financière vis-à-vis des hommes, des pères ou des maris. Elle n'aura de cesse de dénoncer les coercitions sociétales ou religieuses imposées aux femmes, comme les habits, les corsets. Libre-penseuse et agnostique, elle revendique la liberté sexuelle de la femme, l'amour libre en place du mariage.

Bien qu'elle n'ait pas milité directement au sein d'une organisation politique, Duncan s'affirme comme féministe. « Sans limites » (en français), telle est la devise de toute sa vie. Son féminisme militant se décline en différents points. Tout d'abord, il questionne la représentation du corps de la femme. Duncan déjoue les canons de la beauté féminine traditionnelle et donne à voir un corps dansant à tous les âges de la vie, en pleine jeunesse et vieillissant. Elle le donne à voir dans différents états comme la grossesse.

Comme pour Rodin, dont elle se sent très proche, la beauté d'un corps, en particulier féminin, réside dans la capacité d'expression du corps lui-même. Déjà en 1910, avec *Les Furies* (opéra de Gluck, *Orphée et Eurydice*), Duncan rompt avec l'image de la nymphe légère, associée à sa danse. Pour traduire ces divinités chtoniennes maléfiques, elle donne à voir des chutes au sol, des torsions et des expressions grotesques. Pour Balanchine, elle se vautre comme un porc.

Danser, c'est célébrer la beauté du corps libre et nu de la femme, son affranchissement du carcan des conventions sociales. Et qu'importe si la tunique dans les mouvements dévoile les cuisses, les seins ! Elle déclare : « S'il est une chose que symbolise mon art, c'est bien la liberté de la femme ». Au-delà de l'expression de soi, la danse est expression de la vie. La vie, c'est unir. Danser, c'est unir le corps et l'esprit, unir l'homme et la nature, unir l'art et la vie. À ce propos, les mouvements onduleux de la nature fondent sa danse et elle affirme : « je n'ai fait que danser ma vie ». Elle danse ses joies, ses émois amoureux, la maternité, le deuil... Danser permet également de dépasser l'expression individuelle et, dit-elle, de « parler la langue de l'humanité toute entière », de danser ses tragédies, ses événements historiques. Elle publie son manifeste *La Danse de l'avenir* en 1903, à Berlin, appelant de toutes ses forces l'émergence de la femme nouvelle : « Un esprit libre dans un corps libre ».

Davantage, dans une Europe qui, au début du XX^e siècle, se décompose, se délite par ses guerres, conflits et mouvements sociaux, danser, c'est unir les êtres. La danse participe d'un projet de société meilleure, égalitaire, porteuse de liberté et d'harmonie sociale. L'harmonie qu'elle évoque, signifie un rapport d'égalité, mais non d'uniformité, entre les individus au sein de la société. Duncan est une des rares danseuses modernes ne dissociant pas les enjeux artistiques, des enjeux sociaux et politiques. En ce début de XX^e siècle, Duncan réaffirme le rôle de la danse comme force de transformation sociale et de régénération et adhère à la foi en un avenir meilleur à construire auquel la danse peut participer.

La transformation de la société ne peut advenir que par un changement radical du système éducatif. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la fondation de ses différentes écoles : « La chose qui m'intéresse le plus au monde, c'est l'éducation des enfants ». Celles-ci doivent être gratuites et ouvertes à tous, filles et garçons. Missionnaire et utopiste, elle milite pour une éducation libertaire influencée par l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau. Elle veut que la pratique de la danse libre fasse partie intégrante du service public éducatif, remettant ainsi l'expérience corporelle sensible au cœur du développement individuel et du progrès social. Au-delà d'une pratique de la danse, se jouent à la fois la connaissance vraie de l'être et l'attitude empathique à l'autre, en d'autres mots, le sens de la vie. Il faut « apprendre aux enfants à vivre ».

Elle se pose la question du bonheur sur terre que Saint-Just avait déjà énoncé comme une idée moderne. « Il n'y a pas de meilleur moyen de mettre du bonheur au cœur des enfants du peuple que de leur apprendre à danser ». Il est vrai, bien que le mode de vie soit spartiate, l'école de Grünewald est un havre de paix, un lieu d'expériences sensibles fondatrices de l'être au monde et à l'autre. Les enjeux pédagogiques, sociaux et politiques des écoles de Duncan ont été peu compris et restent d'une brûlante actualité. Celles-ci sont à mettre en relation avec différents lieux d'utopie qui se créent à cette époque comme l'école de rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau à Dresde ou à Ascona en Suisse la communauté de Monte Verità.

La première école de Grünewald à Berlin s'ouvre en 1905, c'est la seule qui accueille une vingtaine de fillettes en pensionnat coupées de leur milieu familial et social. Isadora prend en charge leur santé, leur éducation, leurs études et pratiques artistiques grâce à ses prestations et une fondation privée. Lors de ses nombreuses tournées, sa sœur Elizabeth dirige l'école. Six danseuses la suivent jusqu'à l'âge adulte, on les appellera les Isadorables. Celle de Meudon en 1913 existera grâce à la générosité du mécène et amant Paris Singer mais ne durera que quelques mois à cause de la déclaration de guerre.

En 1915, à New York, la féministe américaine Juliette Poyntz veut faire appel à Duncan pour créer une école pour les enfants d'ouvriers. Ce projet ne voit jamais le jour. De retour en France en 1919, Duncan sollicite de nombreuses fois le gouvernement français et le Parti communiste français pour fonder une nouvelle école, mais en vain. Aussi en 1921 elle propose au commissaire soviétique à l'Éducation Lunarscharki de fonder une école à Moscou. Avec ferveur, elle lui écrit : « Jamais, je ne veux entendre parler d'argent en échange de mon travail. Je veux un studio de danse, une maison pour

mes élèves et moi-même, une nourriture simple, de simples tuniques, et la possibilité de donner le meilleur de notre travail. [...]. Je veux danser pour les masses, pour les travailleurs qui ont besoin de mon art et n'ont jamais eu l'argent pour venir me voir. Et je veux danser pour eux et gratuitement, sachant qu'aucune incitation mensongère ne les a amenés vers moi, mais qu'ils veulent vraiment recevoir ce que je peux leur donner. Si vous m'acceptez sur cette base-là, je viendrai travailler pour l'avenir de la République russe et ses enfants ». Un télégramme lui répond : « Venez à Moscou. Nous vous donnerons école et mille enfants. Vous pourrez ainsi réaliser votre projet à grande échelle ».

Duncan arrive à Moscou quelques semaines plus tard et déclare sa foi vibrante en un renouveau enfin possible : « je salue le nouveau monde qui a pris naissance ici » et réaffirme son adhésion à la Révolution « Oui, je suis une révolutionnaire, tout véritable artiste est un révolutionnaire ». Mais en 1921, la situation économique en Union soviétique est désastreuse et Lénine lance la même année la Nouvelle politique économique. L'État soviétique se désengage financièrement de l'école qui est mise en péril. L'école n'est pas un pensionnat. Les cours ont lieu l'après-midi suivant les âges et les niveaux. Et Isadora Duncan doit à nouveau, comme auparavant en Europe de l'Ouest, partir en tournée pour subvenir à ses besoins et à ceux de l'école tandis qu'Irma, comme l'avait fait sa sœur Elizabeth à l'école de Berlin, reste à Moscou pour enseigner aux enfants russes. Avec ces diverses écoles, c'est à juste titre qu'Isadora peut déclarer avoir « œuvré en faveur de l'aide sociale pour l'alimentation et l'éducation et pour la protection de l'enfance ».

Duncan, en lien avec ses convictions politiques, compose des danses engagées. Ses solos, pour la plupart perdus, évoquent l'insurrection héroïque : *Marche slave* (musique de Tchaïkovski), *La Marseillaise*, la *Marche lorraine*, l'*Internationale* dansée à la Fête du Premier mai en 1922 à Moscou ou bien encore le solo sur *Étude* d'Alexandre Scriabine opus 8 n°12, appelé *Révolutionnaire*, inspiré des émeutes à Saint-Petersbourg en 1905. Avec ces danses héroïques, Duncan aborde une autre représentation du corps. Apparaît une qualité de mouvement terrienne qui figure la force d'un corps engagé dans la lutte. Solidement ancré dans le sol, ce corps résiste à toute chute définitive avant de s'affirmer victorieux. L'ouverture des bras et les parcours dans l'espace se font plus directs et traduisent l'allant révolutionnaire rappelant la sculpture *La Marseillaise de Rude*.

Elle compose aussi des danses engagées pour des groupes, d'abord avec les Isadorables. En 1915, à New York, elle compose *Polonaise militaire* (n°1 opus 40) sur la musique éponyme de Frédéric Chopin dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Elle veut sensibiliser les Américains à la guerre qui ravage l'Europe, susciter leur engagement militaire auprès des Alliés. Tel un escadron féminin, les danseuses multiplient les gestes d'appel aux armes et figurent la mobilisation.

À Moscou, elle compose des danses pour de plus larges groupes avec les élèves de son école. Elle désire que les jeunes danseuses incorporent la dimension combative endossée par les hommes, que les jeunes filles donnent à voir aussi des gestes qui expriment la révolte. « Je leur apprendrai de grands mouvements héroïques. ». Entre

1922 et 1924, elle compose plusieurs danses de groupes héroïques comme *Polonaise* (Chopin n°2, opus 40) et des danses sur des chants populaires ou révolutionnaires russes. Parmi ces chants : *Dubnishka*. Cette danse s'organise autour d'un seul et simple geste de labeur collectif – tirer –, et le relevé des bustes vient signifier le passage du découragement à la confiance collectif en l'avenir. *Varshavianka* évoque l'élan insurrectionnel. Étonnamment l'origine de ce chant *La Varsoviennne* date de 1831. Il avait été composé par le Français Casimir Delavigne pour soutenir les Varsoviens combattant l'armée russe tsariste. Une version polonaise est créée à la fin du XIX^e siècle. Les Russes bolcheviks ont repris cet hymne de libération. La chorégraphie met en scène les arrivées successives de combattantes qui se sacrifient et meurent au combat. Une écharpe rouge qui passe de mains en mains, de corps à corps vient signifier l'élan révolutionnaire infaillible.

Dans toutes ces danses aux qualités terriennes le rythme de la vague caractéristique du style duncanien se fonde au rythme des actions et des gestes du travail et maintient le mouvement continu et la plasticité des torsos. L'expression des émotions n'en est que plus renforcée. Dans ces deux danses, la simplicité chorégraphique doit susciter d'emblée l'émotion et l'adhésion au socialisme révolutionnaire. Les regards et les gestes des danseuses s'adressent directement au public et ouvrent l'espace. Ces danses relèvent de l'agit-prop., surtout lorsqu'en été, de nombreux enfants – jusqu'à 600 –, se joignent à celles de son école pour des grandes manifestations de prolétaires au stade rouge à Moscou. Nous pouvons considérer ces danses comme des « hymnes aux peuples libertaires ». En parlant d'hymne, les danseuses russes chantaient en même temps. Le lyrisme ici se doit d'être révolutionnaire et collectif.

La danse de Duncan influence l'ensemble des recherches sur les gestes du travail et sur les actions d'un corps qui se développent en Union soviétique autour des travaux de Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold.

Alors qu'Isadora Duncan revient en France en 1924, Irma continue à enseigner à l'école de Moscou jusqu'en 1930. La compagnie Russian Duncan Dancers présente les danses héroïques dans des stades, des théâtres lors de la tournée en Union soviétique et en Chine (1925-26). Peut-être pouvons-nous voir dans le ballet chinois *Le Détachement féminin rouge* (1961) l'influence de ces danses de femmes héroïques. Les Russian Duncan Dancers présentent aussi ces danses lors d'une tournée aux États-Unis d'Amérique (1930). Irma reste alors à New York et fonde une compagnie de répertoire duncanien où elle transmet, en plus des danses du répertoire antérieur, celles de l'époque soviétique. En 1979, deux de ses danseuses, Hortense Kooluris et Julia Levien, reconstruisent ces danses au sein de l'Isadora Duncan Commemorative Company dont Elisabeth Schwartz est membre. Et c'est à un groupe de femmes de 25 à 55 ans que celle-ci à son tour en 2020 transmet ces danses engagées.

Water Study

PAR MARC LAWTON

Water Study (Étude aquatique) constitue la danse d'ouverture de *Sanctum*, œuvre du chorégraphe américain Alwin Nikolais (1910-1993), créée en 1964 au Henry Street Playhouse à New York. Cette danse se situe au tout début de cette œuvre longue (1h15), un peu oubliée aujourd'hui. Nikolais avait à sa disposition ce théâtre situé dans le quartier défavorisé de Lower East Side où, en toute liberté, il put expérimenter pendant vingt ans, former ses danseurs (dont Murray Louis, Carolyn Carlson et Susan Buirge), créer ses pièces et formuler sa théorie du mouvement.

Nikolais lui-même disait que *Sanctum* prenait comme sujet « la variété des formes, des dispositifs et des idées suggérant le lieu, la chose et l'état d'esprit grâce auxquels un sanctuaire est possible ». En 1973, ayant opté pour des programmes composites et non plus des œuvres occupant toute une soirée, le chorégraphe tira une version raccourcie, *Suite from Sanctum*, qui fut dansée pendant quelques années. Dans *Water Study*, le spectateur se trouve plongé dans une sorte de marais originel, dans une terre en gestation où évoluent des motifs changeants, des formes subaquatiques rendues énigmatiques par une riche scénographie jouant entre ombre et lumière.

Créateur polyvalent

Nikolais, excellent dans tous les domaines, créait lui-même sa musique, ses lumières, ses décors et ses costumes, entouré d'un personnel fidèle qui l'aidait à concrétiser ses idées les plus insolites. Ici, il enferme ses interprètes dans des sacs élastiques blancs et les immerge dans des projections colorées, avec l'accompagnement d'une musique heurtée, très nouvelle pour l'époque. Éclairs de vélocité, image de bouches béantes, oscillations, présences tantôt inquiétantes, tantôt drolatiques, les danseurs restent cachés et jouent entre ralenti et déformation, giration et saccade, créant une architecture surprenante.

Ce n'est qu'à partir de 1967, grâce à l'invention et la mise sur le marché du projecteur Kodak Carousel, que la possibilité fut offerte à Nikolais de créer pour ses pièces des véritables partitions lumineuses, faites de diapositives abstraites qu'il créait lui-même. Il les projetait directement sur ses danseurs, les noyant dans la couleur, ainsi que sur le fond de scène. À sa création, *Sanctum* ne comportait donc pas le somptueux habillage coloré rajouté ensuite et visible aujourd'hui, mais jouait avec les éclairages que maîtrisait parfaitement Nikolais, privilégiant pénombre et couleurs vives.

La musique accompagnant *Water Study* est de la même veine que celle créée l'année précédente (1963) pour *Imago*, œuvre devenue immédiatement célèbre. Nikolais avait pu innover en s'appuyant sur l'université Columbia-Princeton qui mettait à tout nouveau synthétiseur à la disposition des compositeurs. La bande-son ne mit que six semaines à être créée et se dispensait d'avoir à passer par des interprètes rémunérés, se révélant donc source d'économie financière et temporelle ! Mais cette machine remplissait une pièce entière et requérait l'aide de techniciens. En 1964, Robert Moog sortit sur le marché un synthétiseur miniaturisé qui portait son nom et Nikolais en fut l'un des premiers acquéreurs et put s'en servir avec bonheur pour *Sanctum*.

Compositeur d'avant-garde

Musicien confirmé, Nikolais avait en effet rompu au tournant des années 1950 avec la musique commandée à des compositeurs et requérant un orchestre : il travaillait dorénavant à ses propres compositions, se servant de prises de sons et d'enregistrements. Il créait ainsi des accompagnements sonores typiques de la musique concrète. Avec le synthétiseur, sa palette s'enrichit, disposant de sons nouveaux qu'il agençait dans son studio et qu'il traitait avec divers effets comme la réverbération ou l'inversion. Parfois pulsée, cette bande sonore inédite joue sur silences, imprévus, contrastes entre sons graves et aigus, et invente des atmosphères étranges participant de ce théâtre de l'abstraction visé par Nikolais, juxtaposant mouvement, son, lumière et forme. Les danseurs n'ont pas ici le soutien d'une pulsation ou de phrases musicales pour se repérer et doivent bien connaître cette bande son pour rester ensemble et danser la chorégraphie.

Enfin, les sacs élastiques enrobant les danseurs avaient été initiés dès 1953 dans *Noumenon*, utilisant des nouveaux textiles synthétiques apparus à l'époque et expérimentés par Nikolais : ce fut d'abord le jersey, puis l'hélanca (devenu aujourd'hui Lycra). Pour la pièce de groupe qu'est *Water Study*, les sacs ont été ici ajourés, permettant de deviner des parties du corps des danseurs, comme si ceux-ci sortaient à peine de leurs cangues.

Le magicien

Grâce à sa connaissance de la boîte noire scénique qu'il transfigure pour en faire un théâtre du merveilleux, ce magicien de la scène que fut Nikolais ritualise fortement les danses qu'il met au point, souhaitant entraîner le spectateur dans une expérience multi-sensorielle unique afin de l'émerveiller. Il explora d'autres univers comme ceux de la marionnette, du cirque et de l'opéra et fut un pionnier des éclairages, approfondissant les possibilités de la lumière noire et inventant le shinbuster (littéralement « casseur de tibias », projecteur latéral rasant éclairant le danseur depuis la coulisse) ainsi que l'éclairage autonome, porté par l'interprète sur le plateau.

Pour réaliser ses projets, il avait besoin d'un danseur rompu à une technique jouant sur de nombreuses qualités de mouvement et sur une capacité instantanée à se transformer, tel un danseur « métaphorique ». Aux outils hérités de Laban par l'intermédiaire de Hanya

Holm (assistante de Mary Wigman arrivée aux États-Unis en 1931 et dont Nikolais fut l'élève), Nikolais inventa le principe de *motion* qui caractérise le mouvement se suffisant à lui-même, portant sa propre intelligence, englobant espace, forme et temps. Mettant en œuvre la formule de Holm « La danse est un mouvement de pensée », il se servit de deux outils très utiles au danseur, le décentrement (capacité à faire varier le centre d'intérêt pour le spectateur en affaiblissant son ego) et la gestalt, manière de donner une identité propre à une danse dans une improvisation ou une composition.

Le pédagogue

L'influence de Nikolais en France est essentielle : si ses œuvres marquèrent le public de la fin des années 1960 et des années 1970, elles ne sont plus guère visibles aujourd'hui et une seule troupe américaine les tourne, la Ririe-Woodbury Dance Company basée à Salt Lake City. Mais son enseignement, clair, basé sur la triade technique-improvisation-composition et stimulant la créativité, fut très suivi par de jeunes danseurs devenus plus tard professeurs. Tous, en France comme à New York, furent marqués par quelques formules parlantes comme « Dance is the art of motion » (La danse est l'art du mouvement) et « Motion, not emotion » (Le mouvement, pas l'émotion) et furent formés dans les cours donnés par Nikolais lui-même ou par des danseurs de sa compagnie et de celle de son compagnon chorégraphe Murray Louis. Mais il faut souligner l'importance des cours et stages dispensés en France depuis le début des années 1970 par les « ambassadrices » de la danse moderne que furent en France Susan Buirge et Carolyn Carlson. On peut citer quelques chorégraphes qui font partie de cette famille artistique généreuse ou qui en ont intégré l'influence : Daniel Dobbels et Christine Gérard, Dominique Rebaud et Marcia Barcellos, Philippe Decouflé et Dominique Boivin, Luc Petton et Louis Ziegler, Manuèle Robert et Catherine Langlade, Patrick Roger et Fabrice Merlen, Marc Vincent et beaucoup d'autres. Le réseau des conservatoires français a pu également favoriser la diffusion de cet enseignement, ainsi que le travail de l'actuel directeur de la Nikolais-Louis Foundation for Dance, Alberto del Saz, invité au CND en 2011 et régulièrement au Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers entre 2014 et 2019.

Marqué par la Deuxième Guerre mondiale, par la pensée de Jung, le primitivisme qui entourait les ruptures de l'abstraction aux États-Unis et plus tard par l'analyse des médias du sociologue canadien Marshall McLuhan, Nikolais créa un univers personnel unique en son genre qui surprit public et critique dans les années 1950, notamment en 1956 avec *Kaleidoscope* et en 1960 avec *Totem*. Contrairement à sa contemporaine Martha Graham, il évacuait l'émotion du plateau et fut même accusé de « déshumaniser » ses danseurs, ne trouvant une reconnaissance internationale qu'à partir de 1968. Ses pièces *Imago*, avec ses personnages fardés de blanc, et *Tent*, avec son tissu ondoyant et multiforme, remportèrent un grand succès au Festival de danse de Paris. Vingt ans avant Pina Bausch, ses pièces « multimédia » comme *Grotto*, *Tribe*, *Styx*, *Arporisms*, *Triad* ou *Gallery* remplissaient sans peine le Théâtre de la Ville à Paris. Il revint à des pièces plus dépouillées (*Mechanical Organ*, *Blank on blank*) dans les années 1980, mais retournait souvent vers son domaine favori, l'illusion, comme dans *Crucible*, *Pond* et dans sa dernière pièce, *Aurora* en 1992. La complexité du remontage de ses pièces et

la volonté qu'il avait de ne pas être copié expliquent peut-être que le nom de cet artiste essentiel du vingtième siècle soit moins connu aujourd'hui. Contrairement à Merce Cunningham, Nikolais ne put ou ne voulut pas s'appuyer sur des soutiens provenant d'autres champs comme la musique contemporaine ou les arts visuels et dut se battre pour faire vivre sa compagnie et financer ses projets, même si son école devint une référence internationale à partir de 1970.

Water Study fut reprise en 1997 par les étudiants du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (Junior Ballet du conservatoire supérieur) et en 2018 par ceux du CNDC pour les quarante ans du Centre, dirigé à ses débuts par Nikolais de 1978 à 1981. La pièce fut aussi reconstruite en 2004 au Théâtre de la Ville à Paris pour l'événement Le Prisme Nikolais, consacré à l'enseignement du maître et coordonné par la regrettée Anne-Marie Reynaud.

Totentanz I de Mary Wigman

PAR CHRISTINE CARADEC

Karoline Sofie Marie Wiegmann, née à Hanovre (Allemagne) le 13 novembre 1886, est la plus grande danseuse et chorégraphe allemande de son temps, « reconnue pour son esthétique tragique mâtinée de métaphysique ». Principale protagoniste de l'Ausdruckstanz (danse expressionniste), courant qui émerge dans les années 1920, sa recherche vise à ce que le danseur découvre sa propre personnalité au travers d'une danse dont la genèse se trouve dans l'inconscient. Pour elle, le corps et l'âme ne font qu'un en danse. Le lien corps/esprit est indéniable et inséparable de tout acte de danse.

Alors qu'elle vit au Monte Verità et travaille avec Laban, Mary Wigman crée une première version de *Totentanz I* le 18 juin 1917 lors d'une soirée dansante au Pfauentheater. Le tout se fait dans la plus grande simplicité. Pas d'artifice, « pas de costume pas d'éclairage d'ambiance » écrit Bach dans *Das Mary Wigman Werk*, et d'ajouter qu'il s'agissait d'une esquisse de *Totentanz*.

Quelques années plus tard, l'Allemagne vit une situation politique très complexe après quatre années de guerre destructrice. Crise économique mondiale, Europe en transformation profonde, constituent la toile de fond du monde artistique allemand qui vit un chamboulement. Évolution du spirituel, émergence de nouvelles valeurs et apogée de l'expressionnisme constituent une atmosphère propice à de nouvelles impulsions. Une génération d'artistes crée de nouveaux et puissants courants comme le dadaïsme ou le Bauhaus. Des chorégraphies traitant du thème de la mort jaillissent comme une réflexion sur le cycle de la vie et sur la façon de gérer sa propre fin, mais aussi en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale.

Dans ce contexte, Mary Wigman, jeune chorégraphe bien que déjà âgée de trentecinq ans, présente *Totentanz I* à Dresde le 14 janvier 1921. Sur la feuille du programme, la pièce figure sous le titre *Des danses de la nuit*, avec les deux danses solo *Ombres* et *Rêves*.

Rentrée de Suisse en Allemagne le printemps précédent après une longue période de convalescence et l'ouverture de son école à Dresde, elle commence alors une nouvelle période de sa vie. Le motif de la mort est désormais présent dans toute l'œuvre de Wigman en passant par *Totenmal* (1950) ou encore *Le Sacre du printemps* (1957).

La danse de la mort est un thème iconographique qui s'inscrit dans une tradition de plusieurs siècles depuis la fin du Moyen Âge. Sorte de sarabande qui mêle les morts et les vivants, elle invite ces derniers à réfléchir sur les conditions de chacun. Très pratiquée au moment des guerres ou des famines, elle rappelle l'égalité de tous devant la mort.

Dans *Totentanz I* de Mary Wigman, la mort n'est pas terrifiante. Personnalisée, pleine de vitalité, elle prend joyeusement par la main les vivants pour les entraîner dans la danse. Plusieurs critiques allemands ont parlé de la pièce. « Quatre corps fantomatiques, des marionnettes de la mort, des arlequins de la mort, qui entre sommeil et éveil, fantôme et folie, peur et joie, expérimentent toutes les combinaisons imaginables de leurs membres, de leurs groupes corporels ». « Leurs corps claquaient comme des marionnettes, leurs membres semblant se débattre. Les doigts écartés, les bras tordus, le corps tordu, les personnages couraient et sautillaient, se tordaient, chancelaient, tombaient au sol. Fouetté par la musique, un vortex sauvage se déchaîna. Il ressemblait à la carnagole que la foule parisienne en colère avait interprété autour de la guillotine lorsque celle-ci tombait ».

Le style de la pièce

Le style de la pièce est grotesque. Lorsque la tension du corps est forcée à l'extrême limite, un mouvement originellement harmonieux se transforme en un mouvement déformé, c'est-à-dire un mouvement grotesque et bizarre. Dans une pièce grotesque, chaque mouvement est fait pour quelque-chose.

Werner Schuftan précise la différence entre grotesque et danse caricaturale. « L'erreur fondamentale, apparemment irréductible, consiste en ce qu'on aime considérer ces deux formes comme égales ou, au moins, à peu près égales ou analogues. Non seulement ces deux styles sont différents mais presque opposés. Le grotesque signifie suraccentuation d'éléments caractéristiques jusqu'à les rendre frappants, tandis que la caricature consiste en la déformation sur-accentuée de ces éléments caractéristiques, dans le but clairement avoué et indubitablement fixé de ridiculiser. La caricature doit et veut toujours et partout produire un effet parodique, comique ; le grotesque le peut, lui aussi, mais n'y est nullement contraint par sa nature. Au contraire, très souvent, il peut même produire un effet tragique et saisissant ».

Wigman définit le grotesque comme une « surtension de la tension totale du corps jusqu'à la douleur, la distorsion. [...] Pas d'humour ni de comédie. Essence du mot grotesque : tragédie de ne pas être compris. La beauté et la grâce disparaissent à mesure que ces deux termes harmonieux se transforment en distorsion par l'augmentation de la dépense d'intensité. La belle expérience du grotesque : l'enchantement par la déformation. Toute distorsion est à la limite de la bande dessinée. [...] Le vrai danseur de grotesque est en fait le danseur tragique, il porte la grande tragédie de ne jamais être pleinement compris à travers son mouvement. Le rire du public doit le frapper comme un fouet quand, dans le tourment excessif de son mouvement, il donne la dernière tension possible d'une séquence rythmique, presque éclatée par sa propre intensité, poussée aux limites de son être, possédée par l'expérience primitive du rythme. Et l'effet : rire,

gène avec le comique, car les yeux du public ne voient que la disgrâce de la distorsion, mais pas l'augmentation grandiose de l'intensité ».

Accueil de la pièce

Ce style est alors peu compris. Bach note que le public s'y oppose dans l'ensemble et que la critique principalement négative, teintée de mépris et de colère, le taxe de ridicule. Il cite certaines remarques comme « C'est incroyable de rire », « luxation stupide des membres gênante » et témoigne des préjugés établis « La danse c'est la grâce - L'art doit ravir, surtout dans les moments difficiles - Pourquoi se tourner vers le côté nuit de la vie ». Pour autant, un critique écrivait qu'avec Mary Wigman, « on a vécu le miracle que tous les danseurs précédents n'avaient pas pu donner : on voyait le mouvement de la danse, pour ainsi dire, s'extraire du sol. [...] Marcher, fouler le sol, lever la main, les corps sortaient et s'enfonçaient dans le sol : dans tout cela il y avait une loi, mystérieuse et transparente. On croyait voir tout cela pour la première fois et on sentit le mystère du mouvement "absolu", qui porte une signification ».

La compagne du moment

Dans les années 1920, Wigman, qui a quitté récemment Laban, recrée un espace utopique où puissent se reconnaître les femmes de son temps. Sorte de communauté de femmes (*Gemeinschaft*) qui adhèrent à son travail, elle créée alors pour et avec elles. En 1921, Wigman enseigne dans son école de Dresde depuis un an où de nombreuses danseuses viennent se former. Protagonistes de son travail et repérées pour leur talent, elle propose à certaines d'entre elles d'intégrer son groupe de chambre (groupe de sept personnes au maximum et dont chacune est soliste). Mary Wigman se présente en public avec ce groupe avec des créations comme *Tanzmärchen*, *Totentanz* ou encore *Raumgesänge*. Au fil des années, « je les avais transformées en un instrument, en un corps harmonieux, exemplaire à tous égards », dit-elle de ce groupe. Elle raconte qu'elles avaient « élaboré ensemble plusieurs programmes différents, et étions merveilleusement en accord. Nous avons fait plusieurs tournées, nous avons vécu ensemble de bons et de mauvais jours, et partout où nous nous produisions chez nous ou à l'étranger, nous préparions et conquérions le terrain de la "nouvelle danse allemande". L'auteur allemand Rudolf Von Delius écrit que « la plus belle pièce du petit groupe était assurément la *Danse de la mort* (*Totentanz*). Avec le grotesque étrange, la précipitation et le rampement ». Une merveilleuse pièce de nuit de style démoniaque ». Faute de moyens financiers, la troupe est dissoute en 1928 bien que le gouvernement prussien mette à sa disposition des subventions pour soutenir son effort. Mary Wigman voit alors toutes les personnes qui lui étaient chères se disperser. C'est la fin de ses dix premières années de travail artistique indépendant.

Le groupe d'interprètes de la création

Les interprètes sont Mary Wigman, Gret Palucca, Yvonne Georgi et Berthe Trümpy qui est remplacée en 1923 par Anne Grünert. Chaque rôle est teinté des qualités physiques, artistiques et techniques de la danseuse qui l'interprète. Wigman est forte, expressive et mature. Sa puissance réside dans la lutte intérieure pour l'expression

artistique comme communication de la perception du monde, comme assurance de sa propre existence.

Âgées de dix-huit à vingt-deux ans, les autres danseuses n'avaient pas ou peu d'expérience de la scène. Gret Palucca (1902-1993), de son vrai nom Margarete Paluka, est saisissante par son tempérament. Athlétique, elle se fait remarquer par la qualité de ses sauts et la grande souplesse de sa colonne vertébrale. La danse classique et la danse nouvelle lui permettent de maîtriser, avec une facilité apparente comme en s'en jouant, les plus grandes difficultés techniques.

Yvonne Georgi (1903-1975) est souple, lève les jambes facilement, a une capacité de saut incroyable et des talents de comique.

Berthe Trümpy (1895-1983), parfois nommée Berthe Bartholomé-Trümpis, est très différente des autres interprètes. Des photographies la montrent dans des positions à la fois élégantes et vigoureuses.

Un processus de création

Totentanz I est la première chorégraphie pour laquelle les élèves danseuses deviennent pleinement des actrices de la création. Mary Wigman estime que le matériel chorégraphique est alors assez mature pour permettre à chacune d'avoir ses propres moments musicaux et chorégraphiques. Elles ne sont plus derrière elle mais avec elle.

Mary Wigman devient membre du groupe à part entière, une danseuse parmi les danseuses, une soliste parmi les solistes. Cette organisation repose sur l'interdépendance de chaque membre ou sur comment suis-je force de proposition, comment je me nourris des autres, comment j'échange, comment je grandis en même temps que les autres par l'échange, le partage, l'écoute et l'acceptation ? « Nous étions devenus très analytiques. Nous cherchions sans cesse à comprendre. [...] En guise d'échauffement, nous pratiquions par exemple, une sorte d'étirement qui consistait à s'adosser à un mur et à le marteler du dos de la jambe. [...] Ces réunions nous permirent réellement d'avancer dans nos observations personnelles et dans l'analyse de nos imperfections ».

Wigman, grâce à ses expérimentations dans son école, peut s'appuyer sur les propositions chorégraphiques de ses danseuses pour créer la matière de sa pièce en devenir. Elle travaille également à partir de toute petite chose, qui pourrait pour certains passer pour inutile, sans intérêt. Elle raconte « qu'un tout petit motif se présenta à son esprit, puis s'évanouit, comme toutes les choses nées dans l'instant. [...] C'était peu de chose, mais il m'allait comme taillé à ma mesure. [...] Un jour, je m'aperçus que mon motif était porteur d'une idée, d'une structure, et que je pouvais le développer en une danse ».

C'est ainsi qu'émerge des thèmes. Un thème (*Hauptthema*) est un motif de mouvements travaillés, retravaillés, maturés. C'est un rythme, une énergie, qui soudain, comme le décrit Wigman, se dresse en elle « tout d'un coup, inattendu, fruit d'une tension insupportable de tout son être » pour devenir le thème moteur. Les thèmes étaient ensuite organisés pour éventuellement tenir le coup « devant les exigences de la composition »

et devenir une pièce. « Ses danses ? Elles naissent en elle-même, se composent en elle-même. Ensuite, vient un accompagnement de piano ».

Pour Mary Wigman, l'œuvre n'existe que grâce aux danseurs « qui contribuent à donner forme à l'existence même des idées chorégraphiques – et donnent une justification à l'œuvre par leur interprétation généreuse et inspirée ». Pour elle, « quoique leurs possibilités créatrices soient limitées, ils sont pour le chorégraphe et le metteur en scène un matériau malléable d'une grande valeur, des instruments d'expression idéaux, à travers lesquels celui-ci peut donner corps à ses idées chorégraphiques. ... Quoique la forme donnée demeure identique, quoique son contenu ne soit nullement modifié, elle est cependant transfigurée par l'image qu'en donne l'exécutant ».

Alors qu'elle est consciente de la nécessité du travail, des échanges, des répétitions, ou de tout autre étape pour aboutir à une création, elle dit d'elle qu'elle « serait à peine capable de l'analyser ». Pour autant, elle attribue au chorégraphe une responsabilité du processus en définissant les tâches qui lui incombent comme « élaborer, planifier, construire », recréer, etc. Elle lui attribue également la responsabilité du rendu. Selon elle, c'est « le sentiment intime du point de vue du chorégraphe qui donne à l'œuvre son caractère final ».

La scénographie

Mary Wigman disait « Temps, énergie, espace : voici les éléments qui donnent vie à la danse ». L'espace est un des facteurs importants pour la chorégraphie car sa structure en dépend. Afin de faire naître l'image de la danse, il faut imaginer un espace idéal ; construit de telle façon qu'il soit adapté tant dans sa largeur que sa hauteur et sa profondeur. L'idée est de faire en sorte que le rayonnement du corps en mouvement puisse traverser l'espace pour permettre au public de ressentir la danse. La chorégraphie de *Totentanz I* se déploie dans un carré de 6 mètres de côté qui apparaît parfois rempli, voire compressé, mais dont la petitesse participe à la tenue de l'énergie.

Les costumes

Pieds nus, les danseuses arborent une blouse gonflée à manches longues et une culotte bouffante dont la longueur à mi-cuisses laisse les jambes nues. Cette blouse fait disparaître le corps, s'enroule autour de lui, se resserre, se déploie à plat ou en spirale. Sa forme courte et large sert la danse vive, à fortes accentuations, aux mouvements courts, aux sauts ou encore aux tourbillons. Des formes imprévisibles apparaissent qui participent à l'intensité du mouvement et de son expression. Grâce à des notes de Mary Wigman dans l'un de ses carnets et des informations contenues dans la partition, nous savons que la première danseuse qui apparaît est en rouge, la seconde en jaune, la troisième en vert et la dernière en bleu.

Les danseuses sont coiffées d'un chapeau pointu, sorte de chapeau de sorcière stylisé, qui flotte dans les mouvements ou les accentue, et participe au jeu entre la comédie et la démonie.

La musique

Totentanz I est chorégraphié sur la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns.

En 1872, le musicien français la compose pour voix et piano et en fait deux arrangements (violon/piano et 2 pianos) quelques années plus tard. En fonction des possibles des lieux de représentation, *Totentanz I* est dansé accompagné par l'un ou l'autre de ces derniers.

Composée en suivant un scénario, les différentes parties de celui-ci se retrouvent dans la chorégraphie de Mary Wigman. Tout d'abord la harpe sonne les douze coups de minuit puis Satan va conduire le bal. La Mort paraît, accorde son violon, et la ronde commence, presque furtivement au début, s'anime, semble s'apaiser et repart avec une rage accrue qui ne cessera qu'au chant du coq. Le sabbat se dissout avec le lever du jour.

Cette musique est dotée de deux thèmes. Le premier se développe sous la forme de variations, le second est traité en fugue. Les deux finissent par se superposer à un certain moment.

La version utilisée est à 193 battements par minute et dure environ huit minutes.

Par sa formation à l'école Dalcroze, Wigman est très musicale. Elle utilise avec finesse les phrases, les accents, la qualité des sons et la construction musicale. La musique joue un rôle très important dans la chorégraphie car elle fournit un cadre de la structure rythmique que l'on retrouve dans le mouvement, particulièrement dans leur amplitude et leur dynamique. Elle sert également la dramaturgie car elle transporte le public dans un univers et le fait voyager au gré de ses changements.

La vie de la pièce

Durant trois ans, *Totentanz I* reste au répertoire du groupe de Mary Wigman pendant lesquelles de nombreuses représentations ont lieu, notamment à la Volksbühne et à l'Orchestre philharmonique de Berlin, à Hambourg ou encore à Turin.

Un siècle plus tard, la chorégraphie retrouve la lumière. Grâce au soutien du Tanzfonds Erbe et en partenariat avec le German Dance Archive de Köln, le théâtre d'Osnabrück (Allemagne) engage en 2015 une équipe artistique composée d'Henrietta Horn (chorégraphe), Susan Barnett (assistante), Katharine Sehnert (danseuse wigmanienne), Christine Caradec (notatrice Laban) pour la reconstruire. La première a lieu le 11 février 2017 au théâtre d'Osnabrück.

Partenaires

Le CN D – Centre national de la danse est un établissement public à caractère industriel et commercial subventionné par le ministère de la Culture



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

La 15^e rencontre nationale Danse en amateur et répertoire est une coréalisation Maison de la Danse de Lyon et CN D – Centre national de la danse

**MAISON DE LA
danse**

► Pôle européen de création | LYON

CN D

Centre national de la danse

Laurent Barré, responsable du service
Recherche et Répertoires chorégraphique
au CN D, assisté d'**Anne-Christine Waibel**
danse-amateur-repertoire@cnd.fr

Coordination

Laura Olocco

Régie générale

Samuel Wilmotte

Conception graphique

Romain Tissot

Textes

Rosita Boisseau, Annie Suquet, Elisabeth Schwartz,

Marc Lawton, Christine Caradec

Recherche documentaire

Anne-Christine Waibel

Licences et crédits

CN D Centre national de la danse 1-1077965 / 2-1077966 / 3-1077967

Maison de la Danse 1-LR22-1137, 2-LR22-1138, 3-LR22-1139

Crédit photographique de couverture : © DR



CN D - Centre national de la danse

1, rue Victor-Hugo, 93500 Pantin
40 ter, rue Vaubecour, 69002 Lyon

cnd.fr

Maison de la Danse

8 avenue Jean Mermoz, 69008 Lyon
maisondeladanse.com / numeridanse.tv