CN D
SUR LES TRACES DE NIKOLAIS ET DE SES HÉRITIERS

Élie Goldschmidt

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2019 - synthèse déc. 2020

Centre national de la danse
cnd.fr

RÉSUMÉ DU PROJET

« Sur les traces de Nikolais et de ses héritiers », par Élie Goldschmidt

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

I. Alwin Nikolais dans le « paysage » de la danse : sources documentaires, réception, problèmes (p. 3)

a. 1re perspective – Malaise dans le patrimoine (1) : la « technique » Cunningham versus la « méthode » nikolaienne
b. 2e perspective – Malaise dans le patrimoine (2) : une archive filmique Nikolais relativement pauvre
c. 3e perspective – Nikolais face au défi que représente l'image cinématographique et les nouvelles technologies
d. 4e perspective – Comment les autres chorégraphes contemporains de Nikolais ont-ils interprété et relevé (ou pas) ce défi du cinéma et des nouvelles technologies de la communication ?

II. État des lieux (succinct) des connaissances sur le système chorégraphique de Nikolais (p. 15)

III. L'origine de mon projet et ses fondements : trois hypothèses (linguistique, culturaliste, épistémologique), un choix théorique et méthodologique (« paysage », « meme ») (p. 15)

IV. Les entretiens : objectifs, moyens déployés et les ressources pour cette recherche (p. 28)

Remerciements

Je dois remercier avant toute chose ceux qui ont eu confiance et ont agréé ma proposition de recherche et sans lesquels je n'aurais sans doute jamais fait le travail que j'ai l'honneur de présenter aujourd'hui. Mes remerciements vont bien-sûr à Mathilde Monnier qui a accueilli chaleureusement et validé mon projet, à Laurent Barré en particulier, à Marion Bastien qui m'a encouragé, et à Christine Graz qui a été une aide généreuse et précieuse au conseil dans ce travail de recherche, aux autres amis qui m'ont soutenu et aidé, et bien-sûr aux interviewés qui se sont prêtés avec beaucoup de patience à des entretiens de plus d'une heure et demie en moyenne et à des échanges épistolaires les précédant, ou les complétant.

Je dois bien-sûr remercier mes amis Marc Lawton et Dominique Rebaud qui ont fait un travail important et sérieux sur l'œuvre de Nikolais, et sans lequel cette recherche n'aurait sans doute pas vu le jour. Avant de présenter les questions qui ont motivé mon projet et quelques réponses que je crois être en mesure de partager, je précise qu'il s'agit aujourd'hui d'une synthèse intermédiaire d'une recherche qui est encore en cours, avec en perspective une synthèse finale dans quelques mois.

I. Alwin Nikolais dans le « paysage » de la danse : sources documentaires, réception, problèmes

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de présenter ici la biographie détaillée de Nikolais (1910-1993). Les lecteurs(trices)/auditeurs(trices) la connaissent sans doute, et on peut la trouver facilement en français ou dans d'autres langues sur internet, Wikipédia (sans trop d'erreurs), dans l'article de Marc Lawton dans le *Dictionnaire de la danse*, ou encore dans sa très belle introduction à la traduction du livre dans lequel il a réuni des textes de Nikolais, *Le Geste unique* dans laquelle il rappelle les *filiations* et *ruptures* du chorégraphe avec l'expressionnisme qui marque la danse moderne du XX[e] siècle et dans lequel il s'est formé. Rappelons brièvement qu'après avoir été formé à la danse moderne expressionniste avant-guerre dans ses deux courants principaux que sont, d'une part, l'allemand labanien et post-labanien (Kaschmann, Holm), et d'autre part l'américain (Humphrey, Graham) enseigné aux stages d'été du Bennington College of Dance, Nikolais va bifurquer, comme de nombreux autres artistes d'après-guerre de façon plus prononcée à partir de 1953 (*Masks, Props, Mobiles*) vers la production d'œuvres abstraites, ni asservies à l'idéologie, ni inféodées aux styles et écoles de danse du passé[1].

Si les filiations sont en général naturelles et facilement identifiables puisqu'elles passent par la phase d'apprentissage (Nikolais a été élève-stagiaire en danse moderne avant de tracer son propre chemin), les ruptures, elles, sont souvent plus complexes à comprendre et à justifier. Elles sont en général présentées au public comme des rejets personnels de l'artiste, et on instrumentalise ainsi les filiations pour mieux mettre en valeur les ruptures. Or ce qui apparaît par certains aspects comme *rupture* n'est souvent qu'un *tournant*, une évolution à l'intérieur d'une tendance générale, souvent partagée par d'autres artistes.

De ce point de vue on trouvera dans son œuvre deux tendances prononcées qui caractérisent l'œuvre de Nikolais. D'une part la volonté d'intégrer de façon convergente une pluralité de media dans ses pièces, chose qu'il a revendiquée comme étant la pratique du *mixed-media* que l'on peut comprendre aussi comme multimédia[2]. Ses créations scénographiques de couleurs et d'image projetées sur des fonds, des accessoires de types tissus extensibles et les corps en fait un peintre et sculpteur scénique, inscrivent ses œuvres dans les arts visuels, par opposition aux arts dramatique ou lyriques.

"I also made dance a visual art rather than just a kinetic one", he says. "I invited the eye to see dance more as painting and sculpting rather than just motion."[3]

[1] Comme le feront d'ailleurs les artistes d'avant-garde de l'époque. Pour une contextualisation historique, nous nous renvoyons à l'excellent livre de l'historienne Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, 2012, et à celui d'Irving Sandler, *The Triumph Of American Painting: A History Of Abstract Expressionism*, 1976.

[2] Que Nikolais appelait avec humour sa tendance « polygamique » pour les médias : forme, motion, lumières, sons, costumes et tissus extensibles. À la différence de Cunningham pour qui les différents médias qui composent une pièce sont indépendants les uns des autres, Nikolais a toujours respecté le principe de convergence des différents médias. C'est la rencontre de solitaires chez Cunningham versus le collectif chez Nikolais.

[3] In https://www.nikolaislouis.org, le site de la fondation Nikolais-Louis.

De ce point de vue il y a sans doute rupture, partagée avec d'autres artistes-chorégraphes de sa génération comme Cunningham. Mais d'autre part, son œuvre chorégraphique indique un choix particulièrement prononcé pour le **mouvement pur** en danse, dans le sillage du programme de la danse moderne que le critique John Martin définit dans ses dits et écrits à partir des années 1930[4]. Comme quelques autres de sa génération Nikolais a opté pour une danse **non-narrative, abstraite**[5] caractérisée à la fois par le **rejet du centralisme** du corps, que l'on attribue à la danse classique et à certains courants de la danse moderne américaine et allemande, et à la fois par la recherche du **mouvement pur**, pour mieux se départir des tendances encore trop narratives ou idéologiques présentes dans le travail de la plupart des chorégraphes nord-américains de la danse moderne d'avant et d'après la Seconde Guerre mondiale[6]. De même dans ses partitions sonores qui accompagnent ses pièces, Nikolais a évité toute référence à la source des sons, spatiale comme thématique, sans doute par souci de respecter le principe d'abstraction et de non-narrativité (en quelque sorte à l'opposé du travail de sonorisation des dessins animés de Disney). Abstraction, décentralisation, recherche du mouvement pur en danse (*motion*), *mixed-media* sont les principaux termes nécessaires pour appréhender son œuvre.

Nikolais fut un artiste américain hors du commun, chorégraphe reconnu à partir des années 1950, auteur de près de cent trente pièces, musicien et compositeur (proche de la musique concrète), scénographe, pionnier du *mixed-media* directeur de compagnie, pédagogue, directeur d'écoles de formation en danse (de 1948 à 1981 à New York et de 1978 à 1981 au Centre national de danse contemporaine d'Angers), inventeur, dans le sillage de Rudolf Laban, d'un système de de notation (le *Choroscript*), d'un autre de formalisation conceptuelle du mouvement dansé, près d'une trentaine de concepts, principes et nomenclatures et un DVD, présentés dans ***The Nikolais/Louis Dance Technique : A Philosophy and Method of Modern Dance***[7] (incluant ***The Unique Gesture*** que Marc Lawton a traduit), un recueil de textes de nature pédagogique et philosophique rédigés par lui-même avec les encouragements, l'aide et les commentaires étendus de Murray Louis son fidèle danseur-chorégraphe assistant et compagnon. Schématiquement *The Nikolais/Louis Technique,* c'est *Le Geste Unique* + les textes de Murray Louis. En réalité, c'est un peu plus dans la mesure où les concepts y sont classés par chapitres (Sections) : 1) Définitions (théorie du mouvement), 2) Création-Improvisation et Composition

[4] John Martin, *The Modern Dance* (1933), un recueil de quatre textes de conférences données à la New School for Social Research à New York en 1931-1932, et traduits et publiés en français (*La Danse moderne*, Actes Sud, 1991, préface de Murray Louis).

[5] Comme d'ailleurs George Balanchine, Erick Hawkins et quelques autres qui radicalisent l'abstraction en danse : ils s'intéressent à l'expression du mouvement pur et pas au langage du corps. Un processus d'abstraction qui avait sans doute déjà commencé pour la danse avec Duncan et s'est poursuivi tout au long du XXe siècle.

[6] Voir Marc Franco, "Period Plots, Canonical Stages and Post-Metanarrative in Amercian Modern Dance", in *The Returns of Alwin Nikolais: bodies, boundaries and the dance canon* (2007).

[7] Alwin Nikolais & Murray Louis, *The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance, Routeledge-NY, 2005.* Un livre de 259 pages en format A4 avec sur chaque rubrique des textes en caractères gras de Nikolais et en caractères normaux de Louis et des illustrations. Les films pédagogiques du DVD qui l'accompagnent ont été tournés (avec beaucoup d'humour) à UCLA en 1970 et montés en 1973. Un des messages importants du film est l'enracinement de la danse dans le geste quotidien, et l'universalité du corps dansant, par opposition aux doctrines « classiques » du ballet où le corps du danseur suit des canons très précis.

(principes de la création chorégraphique), 3) Le « manuel » d'exercices pédagogiques en classe (pratique).

Le site de la fondation Nikolais-Louis réunit l'ensemble des textes disponibles *de* et *sur* Nikolais et le fonds photographique et vidéo. Il est le plus complet en matière de documentation sur l'œuvre de Nikolais (https://www.nikolaislouis.org). Nous possédons également quelques interviews du chorégraphe publiés dans la presse ou dans des livres, qui corroborent les propos du *Geste Unique*, quelques publications d'articles de presse, principalement en anglais, un livre de réflexion en anglais qui lui sont consacrés (*The Return of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon,* édité par Claudia Gitelman et Randy Martin, Wesleyan University Press, 2007), quelques recherches universitaires (dont la thèse de Lawton citée plus haut) ou spécialisées (Dominique Rebaud et ses deux recherches avec le CND) – sans doute encore trop peu, vu la richesse de son système chorégraphique – si l'on entend par là l'unité indissociable des œuvres et de leur formalisation théorique –, et la place significative qu'il a eu dans l'évolution radicale de la danse moderne américaine d'après-guerre qui, tout en expérimentant de nouvelles possibilités d'expression, a été conduite à s'interroger sur ses identités plurielles.

Avant de présenter de façon plus détaillée les grands axes de ma recherche, j'aimerais au préalable répondre à cette question qui renvoie à celle de la place de Nikolais dans le « paysage » de la danse moderne et contemporaine[8].

Ceux qui ont connu le chorégraphe et qui ont été initiés à son travail, en tous cas en France, s'accordent en général pour dire que Nikolais est encore assez mal connu du public et son œuvre souffre (injustement) encore d'un manque de reconnaissance, alors que nombre de ses enseignements, constitués d'approches théoriques et pratiques de la danse incluant des principes, des nomenclatures des qualités de mouvements, des techniques d'improvisation en vue de la composition, ont marqué de nombreux danseurs et chorégraphes à la fin des années 1970, et ont finalement imprégné tout le travail de formation des danseurs, professionnels comme des amateurs, tous styles de danse confondus et qui sont actuellement enseignés en France, comme ailleurs (*voir l'encadré ci-dessous*).

[8] J'emploie le terme de « paysage » et par opposition à « panorama ». Le panorama répond à la volonté tout voir à partir d'un point de vue scopique dominant, c'est une collection d'éléments, une « Arche de Noé » mémorielle. Un paysage n'est qu'un point de vue, une mise en perspective, où chaque élément fait sens relativement aux autres et qui demande souvent à l'observateur de se déplacer. Le paysage peut être changeant selon les saisons et les lieux d'observation. Je fais référence pour l'idée de *paysage* au concept de *développé* en anthropologie culturelle postcoloniale par Arjun Appadurai dans les années 1990. En anglais « *scape* » (donne *landscape*) qui se décline en *ethnoscape, mediascape, technoscape, finanscape, ideoscape*. Je reviendrai plus loin sur l'usage théorique et analytique que je fais l'idée de *Dancescape* que j'ai créé pour mes recherches sur la danse.

Par Marie-Christine Vernay — 24 février 2004

Alwin Nikolais, sept pièces du répertoire, Théâtre de la Ville, 2, place du Châtelet, Paris IV^{e}. Tél. : 01 42 74 22 77.

Du 24 au 28 février, à 20 h 30.

D'anciens élèves du chorégraphe américain mort en 1993 lui rendent hommage à Paris. Souvenirs d'un professeur draconien, curieux et ouvert.

Nik, l'enchanteur, l'illusionniste n'est pas ignoré par l'histoire de la danse ; mais il n'y occupe pas la première place. Alwin Nikolais (1910-1993), auteur de près de 130 pièces, n'a pas fait partie de ces dissidents des années 60-70 à New York qui opérèrent une rupture radicale avec le classique et la modern dance. Il ne fut pas un *post-modern*, laissant Merce Cunningham lui voler la vedette […].

Comment expliquer cet oubli ? Je propose pour y répondre quatre perspectives :

1re perspective : Malaise dans le patrimoine

1) La « technique » Cunningham versus la « méthode »

Le manque de reconnaissance de Nikolais dans le monde de la danse est également exacerbé par le fait que Merce Cunningham (1919-2009), presque de la même génération que lui à dix années près, issu du même creuset de la danse moderne nord-américaine, est mieux connu du grand public et a eu une reconnaissance beaucoup plus importante dans le monde international de la danse. On justifie souvent cela par le fait que Cunningham a transmis une ***technique*** aussi particulière que sophistiquée du mouvement (comme d'ailleurs Limón et Graham), assortie d'un ***répertoire d'œuvres clairement reproductibles*** par les danseurs, alors que Nikolais pédagogue et maître à danser n'a transmis sur ce plan qu'une technique d'échauffement (rappelant le Pilate). Par contre, Nikolais a délibérément transmis une ***méthode universelle*** dont la finalité est d'apprendre à « danser par soi-même », ce qui présuppose « penser par soi-même » le mouvement, en passant notamment par le travail de l'improvisation du danseur comme base de sa composition, et un répertoire d'œuvres sans doute plus difficilement reproductibles. En effet, celles-ci associent de façon très immersive la danse à d'autre médias (projections de diapos, de vidéos et de lumières, utilisation de matières extensibles très spécifiques), sans lesquels la reproduction d'une chorégraphie « nue » du répertoire risquerait de paraître dépouillée de sa substance. Dans ses pièces, tous les *médias* utilisés ne sont pas simplement accessoires ou contingents, ce qui à la limite faciliterait le remontage de ses pièces. Nikolais tenait à les mettre tous sur le même plan, le corps dansant compris, et de façon solidaire et convergente vers un « théâtre total » où règnent la magie et l'illusion des formes.

En faisant danser des tissus, des matières, des images, des lumières et des sons en même temps que ses danseurs, Nikolais a pris le risque, sans doute inconsciemment, de rendre plus complexe et difficile le remontage des œuvres de son répertoire aux générations suivantes de danseurs ou les chorégraphes qui ne maîtrisent pas forcément les techniques alors d'avant-garde mais maintenant dépassées (le dispositif Carrousel de diapositives, l'image vidéo analogique) qu'il a utilisées. L'engagement de Nikolais dans le *mixed-media* n'a donc pas facilité la tâche de la patrimonialisation du répertoire de ses pièces chorégraphiques. Et pour la postérité, il semble logique que la dimension pédagogique de son œuvre ait été mieux mise en valeur que celle de ses créations scéniques. Il n'est pas impossible que ce soit l'inverse pour Cunningham.

La question du répertoire, et celle de la méthode face à la technique, place donc Nikolais en posture de retrait dans le patrimoine et la mémoire de la danse face à Cunningham.

2e perspective : Malaise dans le patrimoine

2) : une archive filmique Nikolais relativement pauvre

À la difficulté du remontage des pièces, qui place Nikolais en situation de retrait dans le patrimoine par rapport à Cunningham, s'ajoute une autre. En effet, ce dernier a très tôt fait l'effort de filmer ses ballets avec des moyens professionnels, notamment en collaborant avec Charles Atlas et Elliot Caplan. Ses ballets, avec des danseurs de plain-pied se prêtaient d'autant mieux à la captation filmique qu'ils se produisaient dans des espaces scéniques très épurés et bien éclairés, ce qui facilitait le travail du cinéaste ou vidéaste dans ses captations des pièces chorégraphiques en vue de leur diffusion filmique. En revanche, les pièces de Nikolais étaient difficiles à filmer en raison de la sous-exposition des scènes souvent plongées dans la pénombre, de la complexité des jeux de projection d'images sur les corps morcelés, de la saturation des couleurs et des éléments de décors et d'accessoires pour la prise de vue de captations des ballets. Même dans les trois films qu'il a fait avec le réalisateur Ed Emschwiller (*Fusion* de 1967*, Film for Three Dancers* de 1970 et *Chrysalis* de 1973), l'image n'a pas la pêche des captations des pièces chorégraphiques de Cunningham. En résulte donc ***un corpus filmique solide et de qualité chez Cunningham***, relativement bien connu de la postérité, et un autre, malheureusement nettement ***moins consistant*** pour Nikolais. De fait que les captations vidéo des spectacles du dernier ne sont pas des ressources suffisantes pour le remontage d'une pièce et de surcroit elles n'ont pas eu *a posteriori* l'ampleur de la diffusion des pièces spécialement filmées de Cunningham. Pour les chercheurs comme pour le grand public, hormis quelques extraits courts de quelques pièces, on a d'ailleurs du mal à trouver sur internet les films de pièces chorégraphiques d'Alwin Nikolais. Il faudra sans doute attendre encore quelques années avant que les technologies virtuelles et holographiques permettent de pleinement satisfaire qualitativement les reproductions fidèles des pièces sous-exposées où les corps dansants sont associés aux projections d'images, de lumières, de matériaux extensibles de Nikolais.

En faisant le choix du *mixed-media* comme élément dominant de ses œuvres, et en adoptant des éclairages difficilement filmables, Alwin Nikolais, a ainsi rendu difficile la diffusion des pièces par l'image cinématographique. Si certains de ses émules comme Pilobolus et Momix, et Philippe Decouflé ont eux aussi recherché à développer l'intermédialité au service de l'illusion et de la magie du spectacle, Nikolais est sans doute celui, parmi les chorégraphes de sa génération, qui a été le plus extrême et le plus loin dans cette intégration des media au mouvement pur pour produire l'illusion et la magie du spectacle « total ». Dans une certaine mesure et avec le recul de l'histoire on peut se permettre de dire que les *mixed-media* ont été le talon d'Achille de son œuvre… La question qui se pose est de savoir à quel besoin répondait donc cet engagement technologique fort du chorégraphe américain dans sa conception scénographique ?

3e perspective : Nikolais face au défi que représente l'image cinématographique et les nouvelles technologies

On évoque souvent, et à juste titre, la jeunesse de Nikolais, passé d'accompagnateur musical de films muet, puis, avec l'avènement du film sonore et parlant, au travail de marionnettiste, avant de devenir danseur puis chorégraphe, après sa rencontre avec Truda Kaschmann, une danseuse expressionniste allemande et enseignante réfugiée au États-Unis à partir de 1933. Certes, d'aucun pourra facilement retrouver dans les œuvres de Nikolais à partir des années 1950, le rôle « accompagnateur » des partitions sonores, ou encore une conception de l'espace scénique dense qui peut rappeler le spectacle de marionnettes où les danseurs deviennent d'ailleurs de simples vecteurs du mouvement pur comme le sont les marionnettes animées. Mais ce serait sans compter un autre facteur majeur qui d'ailleurs formera un défi pour nombre de chorégraphes à partir des années 1930 : la danse va crever l'espace de l'écran dans des comédies musicales très populaires où l'image cinématographique devient elle-même chorégraphiée.

Bien que classée dans un genre différent, celui du divertissement, la danse s'impose au cinéma dans le sillage des comédies musicales de Broadway. Intermède dans la narration filmique, l'art chorégraphique permet aux réalisateurs du 7e art, de remodeler l'espace scénique d'une façon nouvelle. De façon schématique la danse et le cinéma s'associeront à partir de 1933 de deux façons différentes. D'une part, les films hollywoodiens qui mettent en vedette des couples de danseurs au centre de l'action et de la scène, avec en particulier le couple Fred Astaire et Ginger Rogers dans *Le Tourbillon de la danse* (*Dancing Lady*, chorégraphie Hermes Pan, 1933), Astaire tourne en moyenne près de deux films musicaux par an pendant près d'un demi-siècle… Alors que l'historiographie ne retient en général que le rejet par la danse moderne du centralisme et le personnalisme de l'étoile dans la danse classique tout au long du siècle, on oublie souvent que le centralisme et le personnalisme sont aussi le fait, exacerbé par le cadrage, des comédies musicales où les vedettes monopolisent, voire hypnotisent, le regard des spectateurs qui suivent leurs pas rythmés. La possibilité de prises de vue répétées permettant de retenir au montage les séquences les plus parfaites entretient le mythe du « danseur parfait », ce qui représente un défi à relever pour le spectacle vivant.

D'autre part, alors que les chorégraphies de Fred Astaire restent souvent tournées dans des espaces traditionnels, des réalisateurs et chorégraphes se lancent en même temps dans des recherches audacieuses sur la mise en scène du mouvement dans l'image. Les scènes de ballet de *Footlight Parade* (1933), chorégraphie Busby Berkeley avec LLoyd Bacon, *Human waterfall,* notamment celle du kaléidoscope nautique, et *Dames* avec Warner Bros, séquences *Beautyfull Girls* de 1934 avec effets également kaléidoscopiques, sont révolutionnaires. La prise de vue en plans rapprochés comme éloignés ou encore en surplomb, la fragmentation géométrique et les dédoublements en miroir des corps par les effets spéciaux, le montage dynamique, permettent aux réalisateurs de chorégraphier leurs scènes avec des moyens que la danse n'avait jamais connus auparavant. Le mouvement dansé intègre une architecture spatiale plus abstraite et plus mobile de l'image, et le mouvement lui-même

devient plus abstrait. Si à leur sortie ces films exemplifient la magie des effets spéciaux assistés aux technologies de l'image, a posteriori, avec le recul de l'histoire, ils s'inscrivent pleinement dans l'histoire des *mixed-media* qui, pour la danse, avait commencé avec Loïe Fuller (1862-1928). Ici aussi, alors que l'historiographie de la danse moderne insiste sur la proximité de Nikolais et du Bauhaus, en particulier du *Ballet triadique* d'Oscar Schlemmer que Nikolais n'a probablement pas vu (car non diffusé aux États-Unis, contrairement au *Ballet mécanique* de Fernand Léger qu'il a confirmé avoir vu), mais on oublie de mentionner le travail très avant-gardiste de géométrisation de l'espace filmique dans les films de Busby Berkeley (1895-1976) qu'il a plus que certainement vu à partir de 1933. La différence entre les ballets filmés de Fred Astaire qui restent encore, dans leur forme, proches de la comédie musicale de Broadway, et les danses kaléidoscopiques dans les films de Berkeley sont que, chez ce dernier, l'image cinématographique et la chorégraphie se mélangent parfaitement, à même niveau, pour produire un effet général, relativement abstrait. La danse est mise à l'image, et l'image est chorégraphiée. Busby Berkeley, qui avait été sous-officier instructeur à l'armée, pouvait composer et synchroniser à la perfection de savants mouvements kaléidoscopiques mêlant hommes, femmes, accessoires fluorescents, décors mouvants et mouvements de caméras dans des milieux aussi bien terrestre qu'aquatique ou aérien. Ses films sont des exemples de *mixed-media*, au sens que Nikolais donne à cette expression et même si celle-ci n'apparaîtra dans le langage que deux décennies plus tard[9].

Busby Berkeley est probablement le premier chorégraphe de talent qui n'a jamais pris un cours de danse. Certaines de ses chorégraphies, du moins leur esprit, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler celles de Nikolais à partir des années 1950 (*Kaleidoscope*, 1953, 1956). Lui ont-elles été une source d'inspiration ? Cela reste probable. Mais de façon encore plus probable, *a minima*, la puissance de la danse mise à l'écran par le 7e art a dû représenter un **défi** pour ceux qui, comme Nikolais, ont voulu, dans le sillage de Duncan, se battre avec leur art pour « l'avenir de la danse », de surcroît lorsqu'il s'agit d'inventer un théâtre multimédia total et un nouveau langage du mouvement. Dès lors on peut supposer que les *mixed-medias* de Nikolais ne sont pas l'ajout de médias à la danse comme des oripeaux mais une nouvelle façon de chorégraphier.

Pot de fer contre pot de terre ? Il est clair que les productions hollywoodiennes ont eu une diffusion publique sans commune mesure avec les pièces chorégraphiques de Nikolais. Mais le défi lancé par le cinéma à la danse a sans doute poussé Nikolais à redoubler de créativité pour jouer « la carte technologique ». Avec l'intégration des *mixed-media* à ses pièces chorégraphiques et la radicalisation du caractère abstrait de ses chorégraphies, il est possible qu'il ait été perçu par le public comme inclassable ou pour le moins *borderline* dans le monde de la danse.

[9] Les surréalistes et le Bauhaus avait déjà inventé le terme de *multimedia*, que Nikolais ignorait sans doute lorsqu'il parle de *mixed-media*.

4e perspective : Comment les autres chorégraphes contemporains de Nikolais ont-ils interprété et relevé (ou pas) ce défi du cinéma et des nouvelles technologies de la communication ?

Les chorégraphes nés dans les années 1930, soit la deuxième génération après Nikolais et Cunningham vont bénéficier de l'apport à la danse de leurs aînés. Mais contrairement à eux, c'est vers une indépendance totale du corps dansant de toute contrainte idéologique ou technologique, et tout media autre que le mouvement du corps qu'ils se tourneront. L'expérience de la Judson Church Theater à partir de 1962 avec Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Meredith Monk et bien d'autres, marquera le passage de la danse moderne et la *new modern dance* à l'ère de la postmodernité : le mouvement pur peut se suffire à lui-même sans avoir à être formaté à la scène de théâtre. Bien que Nikolais ait lui aussi réalisé quelques performances hors scène, ses chorégraphies sont créées pour la scène de théâtre. Alors que Cunningham est resté à la fois très combattant face au défi technologique, notamment avec sa collaboration avec des informaticiens autour du système de formalisation numérique du mouvement *LifeForms*, son système de décentralisation de l'intermédialité scénographique (décors, musique, lumières) lui a permis de laisser cependant la danse libre de toute influence extérieure, tout en restant à la fois capable de s'associer avec les autres media.

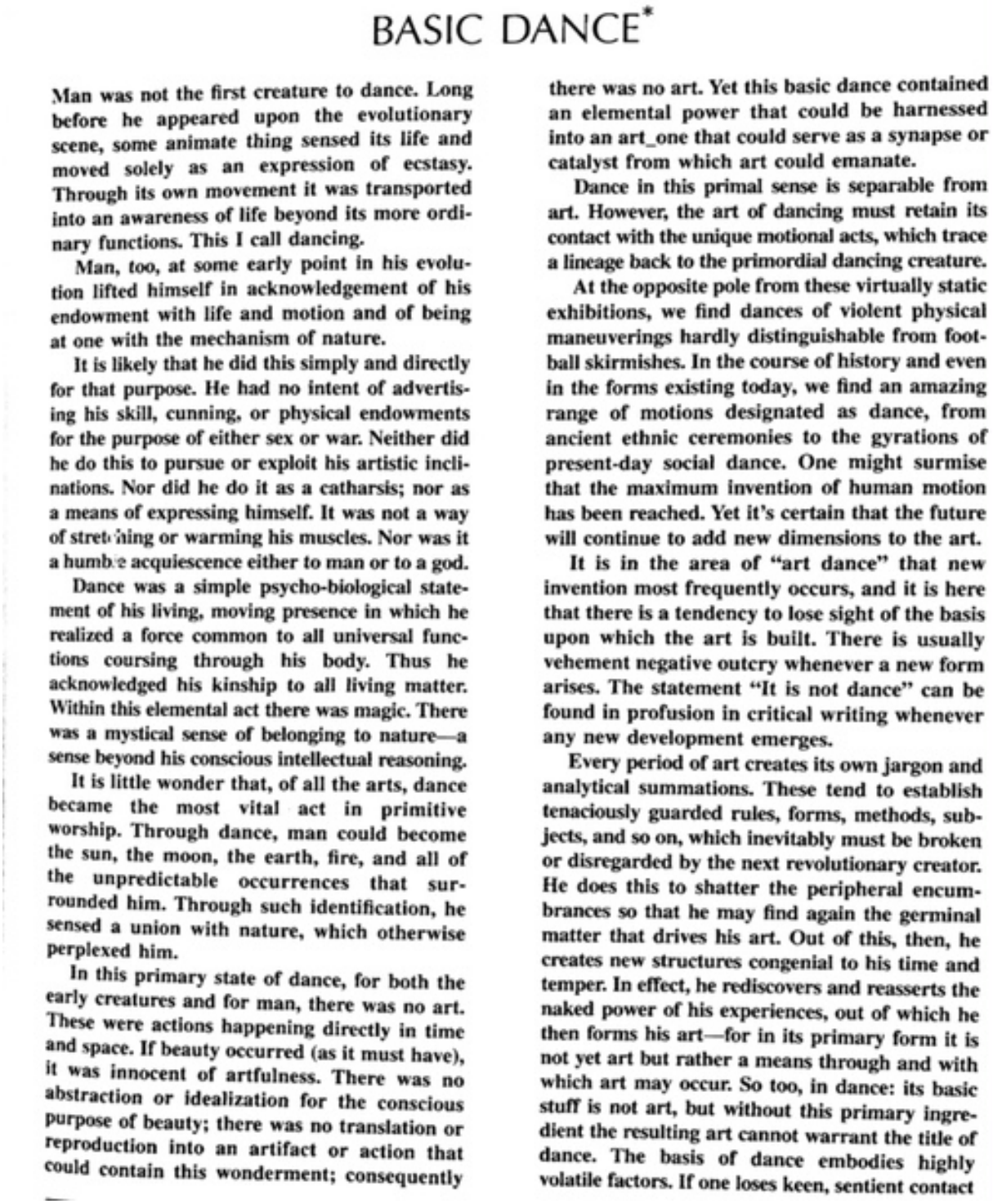
Dans le paysage de la danse on ne s'étonnera donc pas que Nikolais apparaisse en retrait par rapport aux postmodernes et à Cunningham. Encore faut-il préciser ce que signifie postmoderne et expliquer pourquoi cette question de modernisme/postmodernisme fait sens quand on veut appréhender l'œuvre d'Alwin Nikolais. Tout d'abord précisons que Nikolais lui-même n'a pas été inquiété par cette distinction, sans doute parce que cette dernière ne devient un enjeu du discours critique en danse que très tard dans sa vie. Nikolais se définit par rapport à la danse moderne, qui pour lui correspond à la deuxième génération des *Big Four* dans laquelle il s'est formé, dans laquelle il se considère comme un découvreur de solutions originales permettant de dépasser les contradictions de celle-ci. La *New Modern Dance*, selon son expression, c'est à partir des années 1950, soit la troisième génération – avant la postmoderne.

Que faut-il entendre par postmodernité ? La question a été posée par dans les sciences humaines et le premier à l'avoir traitée en tant que telle est Lyotard dans *La Condition postmoderne*. La postmodernité est caractérisée par l'abandon de ce qu'il appelle les « métarécits[10] » que la modernité a hérité des Lumières, à savoir d'une part celui de l'émancipation du sujet, et d'autre part la croyance de nature hégelienne à un progrès vers la raison, c'est-à-dire un sens positif de l'histoire. L'avenir qui pointe à l'horizon est toujours mieux que celui du passé – une idée qui est définitivement atteinte d'obsolescence depuis Auschwitz. Or, de ce point de vue lyotardien Nikolais n'est pas un postmoderne puisque sa philosophie de la danse se fonde sur deux métarécits que sont d'une part l'émancipation du sujet dansant de toute influence étrangère au mouvement dansé (*motion*), à commencer par le pouvoir

[10] Jean-François Lyotard définit les *métarécits* comme des schémas narratifs totalisants et globaux dans *La Condtion postmoderne. Rapport sur le savoir* (Les éditions de Minuti, coll. « Critique », 1979).

réificateur de l'ego, et d'autre part la croyance en une renaturalisation du mouvement pur dansé par intégration de celui-ci à une histoire générale du vivant.

Extrait de ***Basic Dance*** (in *Nikolais/Louis Dance Technique*, p. 5) où Nikolais définit la danse en l'inscrivant dans une histoire universelle du mouvement. Puis, dans le chapitre suivant, *Vision of a New technique,* il redéfinit ce mouvement pur dans la danse moderne comme la recherche du « geste unique » – une recherche dans laquelle ces prédécesseurs (les *Big Four*) se sont un peu perdus.



BASIC DANCE*

Man was not the first creature to dance. Long before he appeared upon the evolutionary scene, some animate thing sensed its life and moved solely as an expression of ecstasy. Through its own movement it was transported into an awareness of life beyond its more ordinary functions. This I call dancing.

Man, too, at some early point in his evolution lifted himself in acknowledgement of his endowment with life and motion and of being at one with the mechanism of nature.

It is likely that he did this simply and directly for that purpose. He had no intent of advertising his skill, cunning, or physical endowments for the purpose of either sex or war. Neither did he do this to pursue or exploit his artistic inclinations. Nor did he do it as a catharsis; nor as a means of expressing himself. It was not a way of stretching or warming his muscles. Nor was it a humble acquiescence either to man or to a god.

Dance was a simple psycho-biological statement of his living, moving presence in which he realized a force common to all universal functions coursing through his body. Thus he acknowledged his kinship to all living matter. Within this elemental act there was magic. There was a mystical sense of belonging to nature—a sense beyond his conscious intellectual reasoning.

It is little wonder that, of all the arts, dance became the most vital act in primitive worship. Through dance, man could become the sun, the moon, the earth, fire, and all of the unpredictable occurrences that surrounded him. Through such identification, he sensed a union with nature, which otherwise perplexed him.

In this primary state of dance, for both the early creatures and for man, there was no art. These were actions happening directly in time and space. If beauty occurred (as it must have), it was innocent of artfulness. There was no abstraction or idealization for the conscious purpose of beauty; there was no translation or reproduction into an artifact or action that could contain this wonderment; consequently there was no art. Yet this basic dance contained an elemental power that could be harnessed into an art_one that could serve as a synapse or catalyst from which art could emanate.

Dance in this primal sense is separable from art. However, the art of dancing must retain its contact with the unique motional acts, which trace a lineage back to the primordial dancing creature.

At the opposite pole from these virtually static exhibitions, we find dances of violent physical maneuverings hardly distinguishable from football skirmishes. In the course of history and even in the forms existing today, we find an amazing range of motions designated as dance, from ancient ethnic ceremonies to the gyrations of present-day social dance. One might surmise that the maximum invention of human motion has been reached. Yet it's certain that the future will continue to add new dimensions to the art.

It is in the area of "art dance" that new invention most frequently occurs, and it is here that there is a tendency to lose sight of the basis upon which the art is built. There is usually vehement negative outcry whenever a new form arises. The statement "It is not dance" can be found in profusion in critical writing whenever any new development emerges.

Every period of art creates its own jargon and analytical summations. These tend to establish tenaciously guarded rules, forms, methods, subjects, and so on, which inevitably must be broken or disregarded by the next revolutionary creator. He does this to shatter the peripheral encumbrances so that he may find again the germinal matter that drives his art. Out of this, then, he creates new structures congenial to his time and temper. In effect, he rediscovers and reasserts the naked power of his experiences, out of which he then forms his art—for in its primary form it is not yet art but rather a means through and with which art may occur. So too, in dance: its basic stuff is not art, but without this primary ingredient the resulting art cannot warrant the title of dance. The basis of dance embodies highly volatile factors. If one loses keen, sentient contact

Pour autant Nikolais n'est plus non plus un moderne au sens des *Big Four* de la danse. C'est pourquoi je propose la distinction entre post moderne avec le trait d'union et postmoderne sans trait d'union selon le schème que j'emprunte à l'anthropologie sociale contemporaine qui fait la distinction entre le *post-colonial et le postcolonial,* le premier désignant la génération de penseurs de la décolonisation

(milieu des années 1950 et après, ce qui coïncide aussi avec l'époque Nikolais) et le second, qui a donné naissance aux *Postcolonial studies*, à la réflexion sur un monde déjà différent, la question coloniale n'étant plus non plus réservée aux aires correspondant aux anciennes colonies, mais la dépassant.

Dans une certaine mesure Nikolais n'est plus réellement un moderne, et sa contribution est significative au tournant historique de la danse vers la postmodernité, soit la danse appelée « contemporaine ». Il a apporté un nouveau regard sur le mouvement pur, a développé des techniques de décentralisation du corps, des méthodes d'improvisation et de composition du mouvement permettant de danser par soi-même qui ont inspiré de très nombreux jeunes chorégraphes de la génération suivante. Mais malgré cela, et à la différence avec ceux qui ont travaillé à la Judson School, l'entrée officielle dans la « Terre promise » de la postmodernité lui est restée en quelque sorte interdite.

Encore faut-il rappeler les enjeux de cette réflexion sur la situation de l'œuvre de Nikolais dans l'histoire de la danse du XX^{e} siècle. Si effectivement on peut le placer dans le paysage de la danse contemporaine, l'enjeu n'est pas tant de faire le travail d'historien de la danse que d'évaluer son apport, et de donner des clés d'interprétation des métarécits qui lui ont permis de qualifier sa démarche.

Comme nous l'avons montré jusqu'ici, « l'oubli » relatif de Nikolais a un certain nombre de causes identifiables, et leur identification permet de mieux comprendre son inscription dans l'histoire de la danse du XX^{e} siècle. L'étude de son système, et du contexte de sa création, est donc d'autant plus intéressante qu'elle est peut-être le chaînon encore un peu manquant dans le discours de la danse contemporaine sur elle-même – et qui relie la danse moderne à la danse contemporaine.

II. État des lieux (succinct) des connaissances sur le système chorégraphique de Nikolais

Des principaux travaux de recherche sur Nikolais que j'ai mentionnés plus haut, on retiendra en particulier le livre *Alwin Nikolais: bodies, boundaries and the dance canon* édité par Claudia Gitelman et Randy Martin qui date de 2007. À ma connaissance, aux États-Unis les publications d'ouvrages sur Nikolais ne semblent pas avoir été renouvelées depuis. Mais c'est en France qu'un travail important a été accompli par Marc Lawton, ancien stagiaire du chorégraphe au CNDC d'Angers. Son travail de thèse (*À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, 2012) est remarquable et, à ma connaissance, c'est la seule thèse sur l'œuvre de Nikolais dans le monde. Dominique Rebaud, également ancienne stagiaire du CNDC d'Angers sous la direction de Nikolais et chorégraphe, a également fait un travail important. Tout en mettant l'accent sur la question, qui ne manque pas de complexité, du décentrement nikolaien (*decentralization* en anglais), elle a collecté des témoignages de personnes qui ont travaillé avec lui. Par ailleurs, elle s'est intéressée au phénomène de création collective de danseurs qui, à partir de la fin des années 1970, dans le sillage de l'enseignement de Nikolais, introduit en France par l'intermédiaire de Susan Buirge, de Carolyn Carlson et du CNDC d'Angers, ont monté des spectacles de danse tout en ayant un rayonnement pédagogique.

Rappelons ici qu'une bonne centaine de danseurs ou chorégraphes en France ont expérimenté de façon approfondie l'approche nikolaienne de la danse par l'intermédiaire du maître et ses disciples, et, malgré le temps passé, ils constituent une mémoire vivante de celle-ci qui est encore à explorer.

III. L'origine de ce projet et ses fondements : trois hypothèses (linguistique, culturaliste, épistémologique), un choix théorique et méthodologique

Lors de la présentation publique, au Centre national de la danse, du projet et du film réalisé par Dominique Rebaud (avec Arnaud Sauer pour la partie filmique) sur le décentrement nikolaien, une discussion avait été engagée dans la salle à propos de l'intérêt de la traduction du terme américain de ***decentralization***, central dans la doctrine du mouvement de Nikolais, en ***décentrement***, comme cela avait été fait quelques années auparavant par Marc Lawton dans sa thèse en français sur Nikolais. Alain Foix qui était présent avait critiqué ce choix de traduction qui, d'après lui, risquait d'induire le public en erreur sur le vrai sens que Nikolais donnait à ce concept. Dans son article « Décentralisation » (in *Dictionnaire de la danse*, 1999), Alain Foix avait montré que les deux principales variantes de l'idée de *décentralisation* en danse se sont développé à partir des années 1950 parallèlement chez Alwin Nikolais et chez Merce Cunningham, où elles ont été conçues et définies de façon explicite comme une alternative chorégraphique critique, en réaction à un excès de centralisme, à la fois scénique et cinétique, qui affectait pour eux le ballet classique, et de façon également significative un pan de la *Modern Dance* dans laquelle ces deux chorégraphes avaient été formés.

Dominique Rebaud qui avait adopté le point de vue de Marc Lawton avançait l'idée que la décentralisation avait une connotation trop managériale et politique pour les Français depuis les années 1980, ce qui risquait d'induire un sens étranger à la pensée du chorégraphe américain. Elle préférait le terme de *décentrement* qui pour elle se rapprochait le mieux de l'idée de *decentralization* de Nikolais. Ce choix de traduction pouvait être d'autant plus légitime que si décentrer consiste à déplacer un centre à un autre, le système chorégraphique nikolaien comporte effectivement une telle idée dans le travail du danseur. Toutefois, plusieurs interviewés dans son film préféraient utiliser le terme de décentralisation à décentrement (Carolyn Carlson, Susan Buirge, Manuelle Robert) ce qui laissait donc la question de la traduction indéterminée, ce qui, bien qu'un peu embarrassant (parle-t-on de la même chose ?), n'est pas forcément un mal si l'on admet comme Dominique Rebaud que « *le décentrement n'est pas un dogme, il contient les paradoxes de la fluidité, l'insaisissabilité de l'intelligence et l'inconfort d'un enseignement évolutif* » (in « Genèse du projet », *Le Décentrement nikolaien, Définitions, transmissions, évolutions*, publication CND, 2013).

Pour ma part, j'avais cependant exprimé publiquement quelques réserves en rappelant d'abord qu'il y avait des différences conceptuelles importantes entre l'idée de *décentrement* qui consiste à simplement déplacer localement le centre ailleurs, et celle de *décentralisation*, cette dernière marquant un processus d'autonomie d'éléments distincts et distants dans l'espace, mais cependant restant coordonnés. Or tout l'effort de Nikolais à mettre au même niveau la danse et les *mixed-media*, à les coordonner de façon non-hiérarchique dénote une volonté de décentralisation des composants de l'œuvre. Par ailleurs, le travail d'improvisation collective qui a une importance primordiale dans l'enseignement de Nikolais correspond plus au schème de la décentralisation qu'à celle du décentrement, et bien que la première inclut le dernier.

Mes réserves étaient d'autant plus légitimes que le décentrement, si l'on entend par là le fait de déplacer le centre habituel du corps est un lieu commun de la danse. Tout mouvement du danseur est accompagné d'un déplacement du centre d'équilibre (de gravité) et passe par un moment de déséquilibre suivi d'un rééquilibre.

Mais par ailleurs, ce qui caractérise le décentrement, c'est qu'il exprime une négation, non pas du centre mais d'un certain type de centralisme. Les danseurs-chorégraphes de la danse moderne ont souvent redéfini le centre moteur du mouvement à leur manière, d'abord pour se départir du centralisme – qui rime avec un certain verticalisme aérien – de la danse classique, où le mouvement est toujours relié à son port d'attache, le barycentre gravitationnel, toujours situé sur l'axe vertical du corps. Ensuite pour envisager une autre façon d'engager le mouvement : Duncan relocalise le centre dans le plexus solaire qui correspond mieux au mouvement ondulatoire qu'au verticalisme solide du corps classique, Graham dans le bassin pelvien comme point de convergence du *contract/release*, au plus proche du sol, de la terre qui est notre socle originaire, Humphrey le situe de façon plus émotionnelle plutôt dans la poitrine comme point de convergence du *fall/recover,* Cunnigham également remonte le centre dans le corps pour engager les torsions et les équilibres impossibles à tenir. De façon encore plus

radicale encore, Steve Paxton a totalement déconstruit et décentralisé la notion de centre avec le *Contact Improvisation*. Le point d'équilibre commun à deux ou plusieurs partenaires est totalement décentrable dans toutes les parties du corps, et totalement interactif. Mais le fait de décentrer est une chose, le fait de laisser n'importe quel point décentré du corps décider de façon autonome de son mouvement en est un autre. Cette dernière action s'inscrit plus justement dans l'idée de décentralisation – donner une autonomie kinesthésique à toutes les parties du corps plutôt que de dépendre d'une décision de l'esprit. Étant donné l'universalité de ce décentrement, le terme de décentralisation pouvait ainsi sembler plus adapté.

Chez Nikolais l'utilisation du terme de décentrement/décentralisation est polysémique. Il correspond d'abord à une focalisation de l'attention sur n'importe quel point ou quelle partie du corps – comme dans le *Contact Improvisation* – ou même au-delà de lui, n'importe quel point de l'espace, qui devient le centre actif du mouvement et point d'attention pour le spectateur. Comme le dit Alain Michon dans un de nos entretiens, « *le décentrement (sic) est une stratégie de* ***détournement*** *de l'attention du danseur lui-même sur un point de focalisation étendue à toutes les parties de son propre corps* ». Le mouvement gagne en fluidité car il n'est pas contraint de repasser par la case de l'ego. Or la case de l'ego, c'est d'abord l'identité personnelle qui draine avec elle les normes sociales, les conventions, la morale, les habitus. De façon paradoxale, l'ego est un vecteur de stéréotypes qui, en matière de mouvement ou de geste, s'oppose à l'authenticité et à la liberté du corps. Mais l'ego, c'est également l'empire de l'émotion par laquelle il parvient à s'imposer. Et c'est pour cette raison que Nikolais la rejetait : « ***motion, not emotion*** », un slogan répété souvent aux danseurs. Comme le dit bien Alain Michon, le *décentrement* qui fait diversion pour le danseur est, du point de vue critique, une des stratégies nikolaienne de déconstruction efficace qui déjoue les risques de l'émotionalisme de l'ego au profit du mouvement pur. Le décentrement neutralise ainsi les tendances centripètes de l'ego émotionnel.

> « *This process of shifting the onlooker's attention is one of decentralization. By this I meant the process of focusing one's dynamic force away from the self and egocentricity and allowing it to reach out and bring into control other variable concerns. This process presented a hornet's nest of difficulties.* »

Mais le décentrement/décentralisation nikolaien se limite-t-il à une méthode pédagogique de déconstruction/reconstruction du mouvement par cette stratégie de détournement au profit de la fluidité du mouvement ? Probablement pas, car d'autres aspects de son œuvre induisent un autre emploi du concept – et cette fois-ci plutôt en termes de décentralisation que décentrement. Tout d'abord ses mises en scène de la danse dans son théâtre total manifestent une façon décentralisée d'agencer les différents éléments multimédiaux composant ses œuvres chorégraphiques, les mettant à égalité au prix (du point de vue de la danse moderne) d'une disparition d'une partie des corps dansants derrières des artifices scénographiques. Ensuite, il y a dans les différentes remarques faites par Nikolais

dans ses écrits et ses interviews une volonté de théoriser la décentralisation ou du moins le sens qu'il lui donne – et ici aussi le terme de décentrement trouve difficilement sa place – comme un processus historique et anthropologique nécessaire d'adaptation du vivant à l'environnement étendu, à la fois naturel et à la fois à la condition de l'homme moderne, et qui est contrarié chez les humains par des forces opposées au progrès.

> "*There is no doubt that we live in a world today that demands a speed and fluidity of focus to participate to any degree with it. The human animal must now adapt to the habitat it has created for itself. To cope with this multifocused environment he must develop his multifocused facilities*."

L'espace n'est plus conçu dans cette perspective comme le lieu de vie mais comme une structure réticulaire formée de façon décentralisée par tous les facteurs entrant – démocratiquement – dans la constitution d'une action. Et cela s'applique à la vie en général dans le contexte de la modernité, et également dans le travail d'élaboration de la mise en scène.

"I recall an interview in which the reporter asked me about my outer space theatrics. We were sitting in a restaurant atop a skyscraper, and I told him to look out the windows. A celestial canvas of stars, moon and aeroplanes merged into the surrounding buildings, which, like the sky, were also dotted with glowing lights. Streaks of traffic lights merged with a cacophony of horns which accompanied the choreography of dark masses of people, flowing through paths in a multitude of directions. I told the reporter about my company performing in front of the antique temple of Bacchus in Baalbeck, in full moonlight the night the astronauts landed on the moon. I could see an endless stream of cars enroute from Beirut crawling up the long hill to Baalbeck. Periodic announcements about the moon landing were made during the dance intervals. There in front of the Roman Temple in the presence of a multitude of audience, my own visual concepts were magnified.

Painting, too, showed a similar development. From using a center as the dominant focal point of interest the new creations burst from any a central point and equalized the visual force to cover the whole canvas; the corners and sides became as significant as the middle, and one looked with equal interest upon the entire surface.[11]

Only when one is released of centralization is one more completely aware of an infinite environment. Decentralization is a flexible ***network of itineraries into this vastness.***

Accepting such a principle of decentralization does not necessarily mean abandoning completely the centric event. The idea extended choice and release into a new area of dance experience."

On voit que le décentrement apparaît comme une métaphore de la condition de l'homme moderne, et Nikolais en fait un usage théorique ici. Mais par-delà la théorie on voit également qu'il en fait un usage analytique en évoquant le paradigme du réseau. Rappelons ici que l'usage du terme de *réseau* dans ce sens-là, c'est-à-dire plus analytique que métaphorique est contemporaine de Nikolais des années fin 1950-1960. La notion de réseau (network), comme celle de « toile » (web), également est cependant déjà (mais rarement) utilisée depuis le début du siècle, notamment par Durkheim dans *Pragmatisme et sociologie*, (1913-1914), mais elle va devenir un paradigme indispensable pour appréhender la réalité sociale et anthropologique. John A. Barnes, figure importante de l'anthropologie sociale britannique (l'école de Manchester et la LSE) à la fin des années 1950-1960, la met en circulation en 1954, et bien qu'elle ait déjà été anticipée par Max Gluckman et Alfred Radcliffe-Brown dans les années 1940.

Le principe de décentralisation chez Nikolais permet d'étendre l'espace de manifestation du mouvement, et à l'intérieur de celui-ci d'ouvrir une infinité de possibilités de connections en réseau. En

[11] Une idée que Luc Petton développe bien dans l'entretien que nous avons eu.

comparaison, la scène classique devient pâle, inconsistante, inadaptée aux nouvelles conceptions de la vie.

Décentrement/décentralisation ? De façon assez étonnante le concept de décentralisation, inventé par Tocqueville au XIX^e^ siècle lui a permis de critiquer le centralisme jacobin de la République française tout en faisant l'éloge du système décentralisé américain. Le terme de *decentralization* en anglais a donc une origine française, alors celui de ***decenterment*** est très rarement utilisé sinon accompagné de guillemets. Il est donc amusant de voir que près d'un siècle et demi plus tard les concepts reviennent d'Amérique avec des valeurs inversées… le décentrement *in*, la décentralisation *out*… dans le discours de la danse français.

Le décentrement me semblait en tous cas être un concept trop étroit pour caractériser le mouvement nikolaien, alors que celui de décentralisation, en raison de sa connotation politique pouvait être jugé, d'un autre point de vue, trop large… Que faire ?

La question du décentrement/décentralisation prenait la forme d'une énigme à résoudre… Ceci m'a conduit à formuler trois hypothèses explicatives possibles :

1) L'hypothèse « linguistique » (ou sémantique) : soit on admettait qu'il s'agissait purement et simplement d'un choix de traduction (option revendiquée par ceux qui ont œuvré à la traduction Marc Lawton, repris par Dominique Rebaud et agréé par quelques interviewés) motivé par le risque d'induire un sens politique en français là où cela n'est pas le propos. Décentrement et décentralisation auraient la même signification – pas toujours clairement établie – pour ceux qui l'emploient et à la limite le choix de l'un ou de l'autre des termes serait indifférent. Dans les entretiens que j'ai conduit avec des danseurs-chorégraphes il est clair que le terme de décentrement sonne mieux à l'oreille en français que celui de décentralisation. Que l'hypothèse que j'ai appelée linguistique soit validée ou pas, toujours est-il qu'elle manifeste également une sensibilité éthique aux mots de la danse. Murray Louis consacre d'ailleurs un chapitre au *langage de la danse* ***The Language of Criticism*** dans la section II de son livre écrit avec Nikolais (*ibid.*). Le langage fonctionne parce qu'il est abstrait et est une interface indispensable dans le système Nikolais pour faire travailler le danseur et pour le danseur pour entrer dans le mouvement.

2) L'hypothèse « culturaliste » ou idéologique : les États-Unis ont une culture historique de la décentralisation différente de la nôtre. Alors que le terme de décentrement n'est pas d'usage en anglais américain, la décentralisation est une idée et une valeur qui est défendue par le philosophe pragmatiste John Dewey dans sa réflexion sur l'éducation, les arts et la démocratie à partir des années 1930. Ce dernier a non seulement joué un rôle important dans la conception de l'éducation et de la démocratie au XX^e^ siècle aux États-Unis, mais également dans le processus de décentralisation des lieux de la culture et des arts, notamment pour la danse, en encourageant la création de départements de danse dans les universités, auparavant monopolisés par les

conservatoires et les écoles d'art[12]. John Dewey était également membre du comité de direction pédagogique du Bennington College of Dance, là où Nikolais a été formé à la danse et la chorégraphie en suivant les stages d'été. La décentralisation est donc un mot noble qui pour Nikolais pouvait évoquer autre chose que simplement la doctrine managériale et politique. L'ironie du sort est que justement la décentralisation des lieux de la danse dans les années 1980 en France a profité à de nombreux danseurs. Pourquoi dès lors manifester une telle hostilité envers un concept qui somme toute ne nous veut que du bien ? L'émergence du concept de décentralisation de part et d'autre de l'Atlantique devrait alors être repensée dans la perspective du relativisme culturel.

Encore faut-il mentionner que le concept de décentralisation chez Nikolais et chez Cunningham ne procède pas exactement du même schème. Chez Cunningham, la possibilité d'associer librement et de façon indépendante les différents éléments composant l'œuvre (décors réalisés par des artistes plasticiens travaillant indépendamment de la danse, idem pour la musique), la possibilité d'indépendance de chaque danseur, voire de deux ballets séparément réalisés mais partageant le même espace scénique ou cinématographique. La convergence des différentes parties décentralisées se fait sur le mode l'événement faisant place au hasard, autrement dit sans un déterminisme absolu et directif. Schématiquement, la décentralisation chez Cunningham suit un modèle utopiste libertarien individualiste américain sans doute hérité ou inspiré de ses stages à Black Mountain College. La décentralisation chez Nikolais est plus sociale et égalitariste, dans l'esprit de Dewey. La convergence des parties laisse une autonomie à chacune mais sous condition d'écoute et d'entente des autres parties. Pas de place au hasard comme chez Cunningham. Elle rejoint l'esprit du programme du social-démocrate John Dewey au Bennington College. Black Mountain et *Bennington* représentent respectivement deux expériences et deux postures emblématiques des deux grands chorégraphes de la transition vers la *New Modern Dance* d'après-guerre.

3) L'hypothèse « épistémologique » : la décentralisation et le décentrement pourraient être deux phases complémentaires mais distinctes d'un même processus, lesquelles ne seraient pas simples à identifier dans le système chorégraphique de Nikolais. Le décentrement, à l'échelle individuelle d'une part, correspondrait à l'action du danseur sur son corps et son mouvement. La décentralisation, à l'échelle du spectacle, d'autre part, rejoindrait plutôt l'univers de l'écoute, de l'harmonie avec les autres éléments vivants (les danseurs) ou plastiques de l'ensemble de la pièce chorégraphique. Et pour le chorégraphe et metteur en scène, la possibilité de faire coïncider de façon synchrone tous les éléments qui expriment la *motion* à travers la diversité des médias qui le révèlent.

Le décentrement serait donc du côté de la pédagogie du corps dans la perspective du « geste unique », une forme de renaturalisation du mouvement par opposition au formatage social de celui-

[12] Pour plus de détail, voir le livre d'Annie Suquet *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, CND, coll. « Histoires », 2012.

ci, comme une étape dans la création d'un mouvement dans l'infinité des mouvements ou gestes possibles dans une composition. La décentralisation serait plutôt l'agencement des éléments du spectacle en phase de construction ou de réalisation. Décentrement en danse et décentralisation seraient donc complémentaires chez Nikolais et à la limite indissociables. À partir de là, la préférence pour les termes de décentrement ou de décentralisation de la part des héritiers ou exégètes français du système nikolaien exprimerait ce que ces derniers comprennent en fonction de ce qu'ils y projettent. Alain Foix, qui rejetait catégoriquement le terme de décentrement, aurait peut-être perçu Nikolais à travers le prisme du spectacle, et la décentralisation à partir de Cunningham, donc à travers la destination d'ensemble du processus, à savoir l'œuvre scénique. Et ceux qui préfèrent le décentrement seraient plus sensibles à l'échelle individuelle du danseur et de la pédagogie. Un des buts des entretiens que j'ai faits est de vérifier cette hypothèse.

Pour ma part, j'ai la conviction que les deux termes sont en fait indissociables pour bien comprendre le système Nikolais, et ce qui est remarquable, c'est que c'est bien la différence culturelle et linguistique entre la France et les États-Unis qui l'a révélé et problématisé... Mais le passage de l'un à l'autre, autrement dit du décentrement à la décentralisation n'est pas évident à saisir et par voie de conséquence à expliquer. Quelques pistes de réflexion cependant…

Tout d'abord l'hypothèse d'une corrélation possible ou nécessaire entre le décentrement et la décentralisation pourrait être comprise par analogie avec un moment historique majeur dans notre conception du monde : la révolution copernicienne a certainement été le premier grand décentrement mental (forcé) dans l'histoire. Les humains sont passés d'une représentation géocentriste à l'héliocentriste, ce qui, selon la formule de Freud, a été perçu comme la première des « *trois grandes humiliations de l'Ego* ». Or ce décentrement-recentrement du monde a conduit les scientifiques de la fin de la Renaissance et l'Âge classique à repenser l'univers comme un espace galiléen infini où, selon la célèbre formule, « ***le centre est partout et la circonférence nulle part*** ». Une formule qui pourrait s'appliquer à la décentralisation nikolaienne. La révolution copernicienne a donc commencé par déconstruire le centre du monde à l'échelle locale, et après l'avoir déplacé et relocalisé, a fini par admettre une représentation totalement décentralisée de l'univers. Au bout du décentrement cosmologique, la décentralisation générale de l'univers. La formalisation de l'univers est passée en un peu plus d'un siècle d'une logique de l'apparence à une mathématique abstraite du mouvement (Galilée puis Newton). Dans quelle mesure un rapprochement avec le système de Nikolais peut-il nous instruire ?

Il est clair que les principes et les concepts techniques que Nikolais a élaborés pour faire travailler ses danseurs ont un caractère abstrait. Beaucoup plus abstraits que ceux que l'on trouve par exemple chez Doris Humphrey ou Martha Graham. En même temps ils sont beaucoup moins essentialistes que ceux de Rudolf Laban :

Décentralisation, Medium, Grain (traduit par convergence par Lawton), *Density, Gravity, Verticalité, Psyche, Stasis, Dynamics, Energy, Sensory perception, Movement Range, Gestalt, Momentum, Centripetal and Centrifugal Momentum, Swing, Undercurves, Mirror Action*, les Big Four que sont *Space, Time, Shape, Motion*, etc.

Le champ lexical est proche de celui des sciences physiques, ce qui dénote un certain positivisme dans l'approche du corps dansant, sans doute en partie inspiré par Laban. Or les mots permettent au chorégraphe de commander des actions, de les diriger selon un objectif. À la différence du jargon classique (pliés, attitudes, pas, etc.), il ne s'agit pas d'un langage de la description mais bien d'opérateurs abstraits de l'action comme le sont en physique le champ gravitationnel, l'inertie, l'espace-temps relativiste, etc. D'où la difficulté pour la postérité de bien savoir ce que représentent les concepts que Nikolais a légué dans sa « boîte à outils » de chorégraphe.

Si j'ai insisté plus haut sur le fond artistique, culturel et technologique sur lequel Nikolais a construit son œuvre chorégraphique et théorique, c'est parce qu'il est impossible de saisir sa place dans l'évolution de la danse moderne vers la contemporaine. Or ce qui pourrait être pensé comme un « tournant » important est en fait situable à deux moments décalés de quelques années, entre New York et la France. Même si les contextes français et américains diffèrent sur de nombreux points, il est intéressant de voir comment les Français ont reçu ses enseignements, se sont appropriés ou réappropriés sa boite à outils à partir de la fin des années 1970. Les entretiens que j'ai élaborés et conduit jusqu'ici ont donc pour but à la fois de situer Nikolais autant que ses héritiers dans l'histoire de la danse. Projet ambitieux certes, mais que je crois nécessaire de tenter de réaliser.

Pour cela, j'ai élaboré quelques outils théoriques et méthodologiques qui me semblent adaptés aux besoins de la recherche.

Comme je l'ai mentionné plus haut :

(1) J'utilise la distinction épistémologique que j'ai apprise à l'université de Chicago, au département d'anthropologie entre les usages théoriques, méthodologiques et analytiques des concepts. L'usage théorique peut-être relatif à une démarche critique (par exemple la critique du centralisme de l'égo, ou bien la condition réticulaire et globale de la vie moderne) ; l'usage méthodologique c'est par exemple le décentrement du focus dans le corps et l'espace. Et l'usage analytique, c'est lorsque le concept permet d'évaluer sur une échelle de valeur la juste place d'une chose comme par exemple la place et le rôle d'une partie dans le tout (dans la décentralisation de l'espace intermédiatique).

(2) J'emploie le terme de « *paysage* » de la danse (le *dancescape* est un néologisme dont je revendique la paternité) comme un concept théorique et méthodologique, et par opposition à la notion de « *panorama* ». Un paysage n'est qu'un point de vue localisé, une mise en perspective, où chaque élément fait sens relativement aux autres, et qui demande souvent à l'observateur de se déplacer. Un paysage dans la nature peut être changeant selon les saisons et les lieux d'observation. Je fais référence pour l'idée de paysage, au concept de développé en anthropologie culturelle

postcoloniale par Arjun Appadurai dans les années 1990, et que j'ai utilisé plusieurs fois dans mes recherches doctorales il y a quinze ans sur les migrations globales. En anglais, *scape* (donne *landscape*) qu'Appadurai décline en *ethnoscape, mediascape, technoscape, finanscape, ideoscape* est un concept doublement dynamique et relationnel ou relativiste : chaque élément, prenons comme exemple l'œuvre d'un chorégraphe, se situe toujours par rapport à celles d'autres chorégraphes. Difficile de situer Nikolais dans un paysage sans faire référence à Cunningham, Limón, Graham, Humphrey, Laban, etc. Mais le paysage permet le déplacement de l'observateur, et les « héritiers » de Nikolais sont aussi des éléments significatifs potentiels pour la reconstruction d'un paysage « nikolaien ». La notion de paysage de la danse serait peut-être sans grand intérêt si elle ne proposait pas une vision réticulaire des signes (mots, gestes, œuvres) mis en circulation par les chorégraphes. Dans la présentation de Nikolais on évoque souvent les sources « germaniques » de sa danse (Laban, Wigman, Kaschman, Holm) mais sans l'exemplifier. À vouloir trop embrasser le paysage sous la forme de panorama, on risque de faire un usage seulement métaphorique du concept, sans grand intérêt pour l'approche historique ou épistémologique.

3) Or ce concept de paysage ne suffit pas encore à identifier précisément les éléments à mettre en relation. C'est pourquoi j'ai recours à un deuxième concept ou principe, développé par Richard Dawkins. Le concept de *meme* (en anglais) a été inventé par Richard Dawkins en 1976 (*The Selfish Gene,* traduction française *Le Gène égoïste*), et sa doctrine la *memetique* (pas de rapport avec « même »). Dawkins considère la transmission culturelle sur le modèle des réplicateurs du gène qui se reproduit, et éventuellement comme une diffusion virale. Les variations du virus reproduit permettent de le définir, positivement (ce qui est fort) et négativement (ce qui ne sera pas reproduit). L'intérêt de la conception « *memetique* » est de contourner l'intentionalité des acteurs dans l'évolution des phénomènes culturels, même si elle participe au processus, pour ne voir que des chaines de reproduction de signes. Le concept de *meme* a donc également une fonction critique dans la mesure où elle neutralise les mythologies inévitables dans l'historiographie des disciplines ou des doctrines. Un autre intérêt est de neutraliser la charge trop souvent « dramatisée » de la question de la filiation. Si une filiation reconnue par un auteur doit être acceptée, cela ne signifie pas pour autant que d'autres affiliations non-reconnues et potentielles ne soient pas également à l'œuvre dans son travail. Si l'on suit le schème biologique, la mère, c'est la filiation de naissance, quant au père il peut être multiple… Plutôt que d'entrer dans des débats stériles car leurs objets sont souvent invérifiables, autant se fonder sur le schème du *meme* qui permet d'établir des liens utiles pour la production d'un paysage de la danse. Ce qui importe n'est pas tant le *meme* mais l'étendue de sa réplication et, de façon essentielle, ses diverses mutations.

Je donnerai trois exemples pour comprendre le sens et l'intérêt du *meme* dans la construction de paysages de la danse.

Exemple 1 : Nikolais a fait usage, dès 1953, des tissus extensibles dans ses chorégraphies, par exemple dans *Noumenon Mobilis*. Lorsqu'on l'a interrogé sur sa filiation de sa pièce avec celle de Graham (*Lamentation* de 1930), Nikolais s'est défendu en affirmant qu'il n'y en avait aucune. Pourtant

les images sont parlantes. D'après la théorie du *meme*, la relation est évidente et est un cas de réplication. Connaissait-il la pièce de Graham ? Sans doute. Celle-ci avait d'ailleurs fait l'objet d'une captation en 16 mm en 1943 par Simon Moselsio et son épouse, et était précédée d'une brève présentation de John Martin. Dès lors peu importe si le chorégraphe ignore cette filiation, elle est de fait inscriptible dans la culture. [Voir l'encadré.]

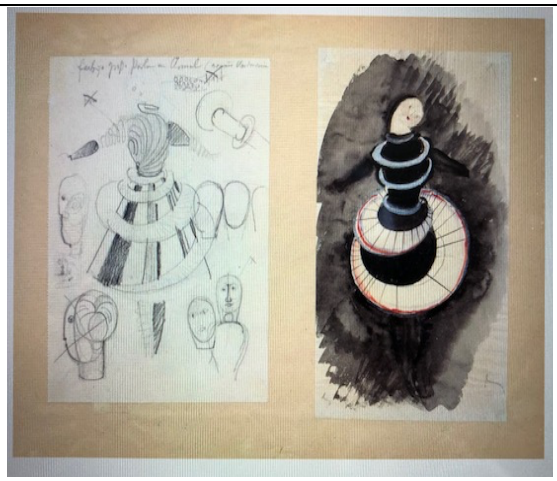
La *memetique* appliquée à la danse

Lamentation de Graham (1930)

Noumenon Mobilus de Nikolais (1953)

On remarquera d'un côté l'élément kinesthésique qu'apporte l'enveloppe de tissu élastique et son influence sur la qualité du mouvement. Mais de l'autre son utilisation, laissant les extrémités des quatre membres hors du tissu chez Graham et entièrement enfermées dans le tissu chez Nikolais. Cette différence, une mutation en termes de *meme*, est significative et doit être interrogée.

Exemple 2 : Dans une certaine mesure on peut appliquer la théorie du *meme* également la filiation que certains (Lawton) ont avancé entre Nikolais et le Bauhaus, en particulier le *Ballet triadique* de Schlemmer, que Nikolais affirme ne jamais avoir vu – chose qui est vraie car son film n'a pas été distribué en Amérique du Nord avant les années 1970 – alors que le *Ballet mécanique* avait lui été diffusé depuis la fin des années 1920. Le travail de l'historien est important puisqu'il permet de vérifier les filiations *réelles*, mais pour l'épistémologue « *memeticien* » la filiation peut se faire de façon détournée, comme dans le cas de *Noumenon Mobilis*. Idem pour la mise en relation avec le *Ballet triadique*. C'est ensuite à l'épistémologue-esthéticien de la danse d'observer les éventuelles mutations du *meme*. [Voir l'encadré.]



À droite : Oskar Schlemmer, *Skizzenbuch Tanz Figurinen* / Cahier de croquis *Danses Figures*, 1914-1922 ; à gauche : Oskar Schlemmer, *Ballet triadique.*

Alwin Nikolais : à droite « Trio girls » dans *Vaudeville Elements*, 1976 (répétition à Paris).

Exemple 3 : Lors de mes entretiens avec Catherine Langlade, cette chorégraphe m'a appris qu'elle remontait *Water Study* de Nikolais (1968), une pièce faisant partie de *Sanctum* et qui avait été remontée à Paris lors de l'hommage rendu au maître américain mort en 2003. La question du remontage m'intéressait bien-sûr et Catherine m'a dit qu'elle avait peu d'indications de départ, Alberto del Saz ne lui en ayant pas donné de précises. J'ai proposé à Catherine de lui en donner quelques-unes de mon côté en appliquant la théorie du *meme* de Dawkins. En fait la mise en relation avec *Water Study* de Duncan (1900-1905), et celle de Humphrey (1928) me semblait évidente. Toutes trois, dont nous avons heureusement des captations disponibles sur Internet, ont le même titre, traitent d'un élément commun, le flux aquatique, et la comparaison de ces trois pièces est très instructive, tant par la forme que par le fond. Les similitudes et les différences sautent aux yeux et valent un long discours. Nikolais ne pouvait ignorer ni l'une ni l'autre, il avait sans doute dansé *Water Study* en répertoire de Humphrey

au Bennington College dans les années 1930, et c'est sans doute un clin d'œil à cette dernière qu'il fait dans *Sanctum*.

La mise en réseau des *Water Study* pris comme *meme* permet alors de construire un « paysage » qui s'étend sur trois quarts de siècle. Je n'entrerai pas ici dans cette synthèse intermédiaire, dans le détail de ce paysage, je me limiterai simplement à rappeler que cette méthode permet deux choses : d'abord de pouvoir mettre en relation une œuvre de façon relativement libre avec une autre, sachant que cette absence de liberté, que l'on peut parfois mettre sur le compte d'une volonté de rester au plus proche d'une orthodoxie de l'institution qui préserve la mémoire et le patrimoine (la fondation à New York par exemple), est sans doute un des facteurs involontaires de la méconnaissance de l'œuvre. Dans ce sens, mon recours au paysage et à la théorie des *memes* peut être compris comme une forme de décentralisation de la mémoire …

Par ailleurs, cette approche que je propose facilite également la mise en relation entre Nikolais et ses héritiers, en particulier ceux que j'ai interviewés. Dans la prochaine version de la synthèse du projet j'en donnerai quelques exemples.

IV. Les entretiens : objectifs, moyens déployés et les ressources pour cette recherche

Ce qui précède indique un certain nombre de problèmes et de questions qui méritent d'être traités. Tout d'abord la question de l'ambivalence des termes de décentralisation/décentrement demande à être vérifiée. Idem pour d'autre notions dont les définitions sont sujettes à variation comme par exemple *Gestalt, Grain, Phase*. Ensuite il s'est rapidement avéré intéressant de voir comment la postérité s'était approprié – ou réapproprié – son système ou une partie du système qu'il a inventé. J'ai donc tenté à l'aide d'entretiens de vérifier comment les concepts tirés du lexique nikolaien apparaissaient dans leur discours et quelles définitions ils leur donnaient. Par appropriation, j'entends leur réception des enseignements de Nikolais lors de leur formation (au Centre national de danse contemporaine d'Angers, à New York ou ailleurs). Par réappropriation, j'entends le fait d'avoir éventuellement fait évoluer les outils reçus du chorégraphe américain. Le cas par exemple des termes de décentralisation et décentrement en est un exemple : à la sortie du CNDC, personne ne parlait de décentrement, on ne connaissait que celui de décentralisation. L'évolution ultérieure, à moins de se limiter à l'hypothèse 1 (voir plus haut), signifie que le concept a été l'objet d'une réappropriation par ceux qui le comprennent de façon restrictive comme un décentrement.

Pour cela mon travail s'est décomposé en trois volets :

1) Le premier volet, en amont, a été la vérification assez longue et intensive à partir de lectures du corpus artistique, historique, philosophique et anthropologique assez étendu qui se rapporte à Nikolais et ses contemporains ;
2) Le second est les entretiens avec des danseurs, artistes et chorégraphes choisis dont le travail touche de près ou de moins près au système chorégraphie d'Alwin Nikolais ;

3) Le troisième volet est le travail d'analyse et de synthèse des informations récoltées lors des entretiens.

Pour les entretiens, j'ai dû faire un travail en amont pour bien me familiariser avec l'œuvre des artistes interviewés avant de les rencontrer sur Zoom. La Covid19 et les confinements successifs depuis de mars dernier (2020) m'ont contraint de changer de stratégie pour les déplacements et les interviews que j'ai finalement faits à distance par vidéoconférences enregistrées sur Zoom, transcrites dans un deuxième temps, puis relues et corrigées par les interviewés. Le principe des entretiens est de questionner de façon semi-directive les interviewés selon le schéma suivant :

- La première partie porte sur leur biographie et, en particulier, les conditions de leur rencontre avec le système Nikolais. Elle est en général suivie de questions sur leur parcours post-Nikolais.
- La deuxième partie porte sur leur utilisation de la « boite à outils » de Nikolais dans leur parcours artistique et pédagogique : appropriations, réappropriations, rejets des concepts, des techniques d'échauffement ou des méthodes.
- La troisième partie tente de réfléchir à l'impact de Nikolais dans la danse en France et ailleurs, ce que je traduits en termes de *dancescape* (défini plus haut et plus bas).

Ces interviews permettent de faire d'une pierre deux coups : (1) contribuer à l' « archive Nikolais » mais, en même temps, à une autre (2), celle de ces artistes post-nikolaiens. De fait ces entretiens sont non seulement passionnants mais ils ont réussi, je le crois, à passionner les interviewés…

Mes quatre premiers interviewés (Spideka-Catherine Langlade, Système Castafiore-Marcia Barcellos et Karl Biscuit, Le Guetteur-Luc Petton, Alain Michon, artiste plasticien-sonore, ex-étudiant au CNDC d'Angers), près de sept heures d'interviews intensifs (plus d'une centaine de pages de transcriptions Word…) devraient être suivis de quatre autres équivalentes en volume d'ici la fin janvier.

À suivre…