

Nikoletta [Nicoletta] Misler, *V Načale bylo telo. Ritmoplastičeskie èksperimenty načala XX veka.* [Au commencement était le corps. Expériences rythmiques et plastiques du début du XX^e siècle], Moscou, Iskusstvo-XXI vek, 2011, 447 p. – ISBN 978-5-98051-076-3.

Slavistes et historiens de l'art connaissent bien les ouvrages de Nicoletta Misler, professeur à l'université de Naples, consacrés à l'histoire de la danse en URSS, mais aussi à Kazimir Malevitch, Pavel Filonov, Solomon Nikritine et Pavel Florenski. Deux expositions, « Au commencement était le corps. L'art du mouvement à Moscou durant les années 1920 » (Rome, 1999)¹ et « L'homme plastique » (Moscou, 2000), ont servi de point de départ pour ce magnifique volume (24 x 27 cm, sous coffret) illustré par des centaines de photographies, de croquis, d'affiches et de dessins inédits.

Dans sa préface, l'A. rend hommage aux nombreuses recherches existantes qui traitent de la danse en Russie, des danseurs et peintres de la troupe de Serge Diaghilev, de la synthèse des arts, de l'Âge d'argent russe et prévient que son livre évoquera ces mêmes sujets d'une manière discrète et accessoire. L'A. y définit d'emblée ses personnages principaux : Alexandre Larionov (1889-1954, critique d'art et historien de l'art), Alexéï Sidorov (1891-1978, critique d'art, collectionneur), Lev Loukine (1892-1961, musicien, maître de danse), Kassian Goleyzowsky (1892-1970, danseur et chorégraphe), Natalia Glane (1864-1966, danseuse, actrice, chorégraphe d'avant-garde), Matvéï Dobrov (1877-1958, peintre), Véra

1. À cette occasion a été édité *In Principio era il corpo. L'Arte del Movimento a Mosca negli anni 20*, Rome, Electa, 1999.

Maya (1891-1974, danseuse et chorégraphe), Nikolai Foregger (1892-1939, metteur en scène, décorateur, maître de danse), Alexandre Roumnev (1899-1965, danseur, mime, chorégraphe, acteur) et Valéria Tsvétaïeva (1883-1966, danseuse et chorégraphe, demi-sœur de Marina Tsvétaïeva).

L'histoire du Laboratoire chorélogique (1923-1929), créé au sein de l'Académie des sciences artistiques, sert de fil conducteur à l'ouvrage. Fondée par Vassili Kandinski et d'autres peintres en 1921, l'Académie fut « le dernier rempart de l'indépendance et du pluralisme de la culture russe » (p. 31). L'idée de la création d'un atelier expérimental qui transcrirait le mouvement à l'aide de la parole et de la peinture appartient donc au départ à Vassili Kandinski, mais cet atelier est mis en place un peu plus tard par Alexandre Larionov qui en sera le directeur. Ce dernier écrit dans les statuts du Laboratoire conservé aux archives RGALI à Moscou : « Le Laboratoire chorélogique [...] a pour tâche l'étude des lois artistiques du mouvement corporel [...], de la décomposition de la pose (le problème du remplissage artistique de l'espace ; celui des correspondances musicales et plastiques ; celui des correspondances plastiques et picturales etc.) » (p. 32). Les intérêts d'Alexandre Larionov sont divers et variés : philosophie, mathématique, cinématographe, linguistique, aérophotogrammétrie ; ses études de la sémiotique l'amènent à se pencher sur différents types d'écriture et sur les timbres (p. 34).

Une écriture spécifique (dite aussi « dessins analytiques »), graphique, scripturale ou photographique, devait « fixer » le mouvement. Nous pouvons, de cette façon, trouver dans l'ouvrage les transpositions graphiques des attitudes corporelles de la danseuse allemande Gret Pallucca faites par Kandinski (p. 39-47). Elles ont marqué le début des expériences du Laboratoire. Dès les premières pages, l'A. met en garde contre les leurres du mouvement « scellé » : un cliché ou un dessin « fixe » le geste, et, à la fois, le contredit. Un autre exemple de la « géométrisation du mouvement » est donné dans le sous-chapitre « Le corps libéré » : le peintre Grigori Zimine a édité, en 1922, en cent exemplaires, ses dessins phototypiques des extraits des principales chorégraphies de Lev Loukine sur la musique de Scriabine.

L'ouvrage est composé de treize chapitres, divisés ou non en sous-chapitres, qui donnent une vision très complète du paradoxal *art du mouvement* qui ne se réduit pas à la danse, bien que celle-ci en constitue une partie substantielle. L'art du mouvement est un art spatial où s'entrecroisent le dessin, la peinture, la mise en scène, le

rythme musical, le cinématographe, mais aussi la biomécanique, la gymnastique, le pantomime, le cirque, le sport et les élaborations de Frederick Taylor. Un chapitre est réservé à la collaboration du Laboratoire avec l'Institut central du travail, dirigé par Alexéï Gastev, poète, économiste et auteur de la version soviétique du taylorisme conçu comme la mise en œuvre de son utopie mécaniste de l'humanité.

L'A. place régulièrement les expérimentations du Laboratoire chorélogique dans leur contexte historique pour en éclairer les origines et l'évolution. C'est ainsi que le livre fait un rappel illustré des principaux jalons de l'évolution de la danse moderne entre 1839 et 1930 dont plusieurs sont traités en détail : l'enseignement de François Delsarte (1811-1871), le Cercle de gymnastique rationnelle de Georges Demeny (1850-1917), la création de l'éducation physique en Russie par Piotr Lesgrafe (1837-1909), l'eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), le travail d'Isadora Duncan (1877-1927) en Russie, les écoles de Francesca Beata et d'Ella Rabenek (1875-1944), l'école de Rudolf von Laban (1879-1958) à Monte Verità, la rythmique gymnastique de Serge Volkonski (1860-1937), l'atelier de danse de Lioudmila Alexeïeva (1890-1964), l'Ausdrucksgymnastik de Rudolf Bode (1881-1970), l'Heptachœur de Stephanida Roudneva (1890-1989), la danse « synthétique », fondée presque exclusivement sur la technique des jambes, chez Inna Tchernetskaïa (1894-1963), l'atelier du ballet (1916-1925) de Kassian Goleyzowsky, la reconstruction de la danse antique et de la pantomime folklorique dans l'atelier (1914-1941) de Vera Maya, le ballet dramatique (1918-1928) à Moscou, l'Institut de l'éducation rythmique (1913-1924) de Nina Alexandrova (1884-1964), le « Mastfor » de N. Foregger, le ballet libre (1920-1924) de Loukine, la rythmo-plastique de Nikolai Pozdniakov (1878-1941) et, pour finir, les investigations de l'Institut du travail sur « l'art du mouvement ».

Le chapitre intitulé « Les testaments d'Isadora » retrace l'influence de la danseuse américaine sur Larionov et Sidorov, mais aussi sur un grand nombre de jeunes filles moscovites ; d'autre part, il rassemble des aquarelles et des eaux-fortes représentant Isadora Duncan réalisées par Matvéï Dobrov, Vassili Vataguine et Natalia Erman. Les couleurs pastel, les lignes courbes et souples de ces images offrent une nouvelle piste dans l'étude du néo-classicisme russe. Plusieurs chapitres contiennent un matériau exceptionnel sur le rôle des investigations hellénisantes dans le domaine de la danse, du geste scénique, de la plastique dont témoi-

gnent la photographie d'un groupe de danseuses intitulée « Frise antique » (p. 81), les activités du groupe « Heptachœur » et plusieurs autres spectacles et documents visuels. Par exemple, le ballet « Pan » (1922) d'Inna Tchernetskaïa, qui fut un succès sur scène, fut monté en plein air : satires, ménades et nymphes extatiques sont visibles sur les clichés (p. 98-112), inséparables du paysage et les lignes de leurs corps musclés, immobilisés ou saisis en plein élan, forment un ensemble organique avec la nature. Lorsque vers la fin des années 1920, les autorités ferment de nombreux ateliers chorégraphiques, l'argument de leur « amoralité » est évoqué régulièrement. Le « Pan » d'Inna Tchernetskaïa, les ballets de Lev Loukine et le « Faune » de Golezowsky, les nus des études de la symétrie (1926-1927, p. 90-94), la beauté ambiguë du danseur Roumnev dégagent une sensualité tout à fait évidente. « Depuis le début de sa carrière de critique du ballet, Sidorov affirmait, écrit Nicoletta Mislner, que l'érotisme était immanent à la danse, à commencer par la danse paradigmatique pour le XX^e siècle, celle de Salomé : “Le péché de Salomé n'est-il pas celui de la danse en général ?...” [...] C'est le péché de la jeunesse androgyne incarnée dans de nombreuses Salomé du XX^e siècle, entre autres, par des hommes danseurs. Il ne faut pas s'étonner que deux danseurs homosexuels, Sakharov et Roumnev, aient dansé devant un miroir [le danseur devenant inévitablement narcissique, les clichés de Roumnev le montrent bien, — N. G.] en costume de Salomé » (p. 192). Nous trouvons dans le livre les reproductions des portraits de ces deux danseurs en costume de Salomé, exécutés par M. Verevkina et B. Erdman. Bien sûr, les femmes ont aussi interprété à cette époque-là ce rôle : par exemple, Zinaïda Tarkhovskaïa dans la mise en scène de Golezowsky (1922) et de Loukine (1923). Notons qu'un chapitre, illustré par de magnifiques clichés sépia, est consacré aux réalisations des danseurs et chorégraphes « extatiques » et « provocateurs » : Alexandre Roumnev, Kassian Golezowsky, Lev Loukine (p. 191-217).

Le chapitre « Les premières expositions de “L'art du mouvement” » est consacré aux quatre expositions annuelles du Laboratoire organisées entre 1925 et 1928. Conçue comme une illustration des travaux du Laboratoire, la première exposition a montré que « l'art du mouvement » devait céder sa primauté à « l'art de la transposition du mouvement » (p. 120). La troisième exposition, en 1927, se veut plus scientifique, et se tourne davantage vers le geste quotidien et physique. La danse y recule devant le mouvement sportif, devant le corps saisi en plein effort athlétique et acroba-

tique, en plein saut. A. Sidorov explique en 1927 : « Le mouvement est un processus qui évolue dans le temps et dans l'espace, il y a "deux cents kilomètres à l'heure" et non une automobile, il y a la danse et non un danseur, il y a le saut et non un sauteur, il y a le vol, et non un oiseau. Et le plus intéressant, c'est précisément de traduire le mouvement en tant que tel : vitesse, rythme, course, variations du temps et de l'espace, quelque chose qui se construit du côté de l'énergie et non de la matière ».

Le chapitre « Nouvelle danse – nouveau corps » traite des danses excentriques qui intègrent le music-hall, les acrobaties, les danses de caractère (un sous-chapitre est réservé aux « fantaisies espagnoles ») et les danses mondaines. Le travail du « futuriste » de la danse Valentin Parnach (1891-1951), qui fut à la fois poète, traducteur, musicien, danseur, chorégraphe et créateur d'un nouveau système de notation de la danse, mérite une attention particulière. Collaborateur extérieur du Laboratoire, il a travaillé sur une nouvelle forme artistique qui réunissait musique, geste, bruit, parole, mouvement et jazz-band et a transcrit dans ses propres vers et dessins deux courtes danses excentriques qu'il avait exécutées dans *Trust D.E.*, le spectacle de Meyerhold.

Le dernier chapitre évoque la dernière exposition de « L'art du mouvement » qui, à côté des recherches du Laboratoire de Lariov-Sidorov, a présenté au public les acquis des artistes européens. Nicoletta Misler nous laisse juge, enfin, de l'impact que le Laboratoire a eu en Europe occidentale : une place de choix lui fut réservée au congrès international de la Danse à Essen où, malgré les démarches opiniâtres de Sidorov, les artistes eux-mêmes du Laboratoire, ne furent pas autorisés à se rendre. La fin de ce chapitre récapitule le legs matériel (fragmentaire et dispersé) du Laboratoire chorélogique (types de support, localisations, classifications par thème, par postures, par parties du corps).

Chaque cliché venant des archives d'État, des collections privées et des éditions rares nous fait découvrir des pages peu connues de l'avant-garde concernant la danse nouvelle et le mouvement corporel. L'A. fait régulièrement état de la localisation de ces manuscrits et photographies d'archives. Par exemple, les remarquables documents iconographiques qui illustrent les liens entre la photographie et les arts picturaux, dans le cadre des expérimentations destinées à capter le mouvement, se trouvent dans les collections privées et publiques du peintre Oton Engels (p. 127-137).

La conclusion de l'ouvrage évoque l'héritage du Laboratoire, de l'Heptachœur et du cercle de Lioudmila Alexeïeva. Elle est suivie

de courtes biographies des principaux acteurs de l'histoire de la danse, classés par ordre alphabétique, d'une liste d'abréviations ainsi que d'un index onomastique.

On ne saurait surestimer la richesse et la valeur scientifique de cet ouvrage. Il révèle avec érudition et rigueur un héritage culturel important, mais oublié ou volontairement écarté, à savoir les recherches menées dans le domaine de la théorie du mouvement en URSS dans les années 1920 et de la représentation visuelle du mouvement corporel.

Natalia Gamalova
Université Jean-Moulin Lyon 3