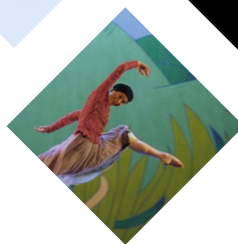
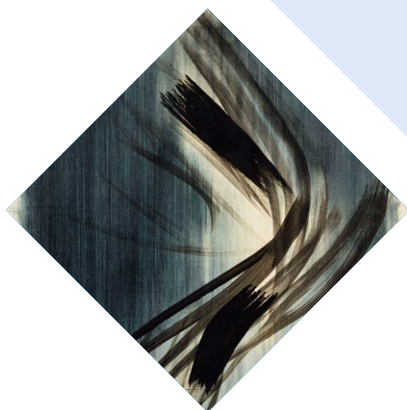


LE MUSÉE EN
AUTONOMIE

DES RESSOURCES
POUR MENER
SA VISITE

DANSE & ARTS
PLASTIQUES
REGARDS CROISÉS



MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE LYON
MBA-LYON.FR

SOMMAIRE

Présentation	3
INTRODUCTION : AFFINITÉS	4
PETITE HISTOIRE DE LA REPRÉSENTATION DE LA DANSE DEPUIS L'ANTIQUITÉ	5
I. DES ARTS DE L'ESPACE	7
1•ORGANISATION DE L'ESPACE : LA FIGURE DU CERCLE	7
2•DÉCOR ET ACCESSOIRES : DE LA PROFUSION AU MINIMALISME	9
3•STRUCTURATION DU CORPS	12
II. CORPS ET MOUVEMENT	15
1•DYNAMIQUE	15
2•DISTORSION	16
3•MOUVEMENT : DES ARRÊTS SUR IMAGE AUX PORTÉS	18
III. INTENTION ET RÉCEPTION	22
1•POIDS, GRAVITÉ, MATÉRIALITÉ : LA CHUTE	22
2•NARRATION, PROPOS, ATMOSPHÈRE	24
3•EXPRESSION / ÉMOTION	28
Prolongements	30
Aller plus loin, questionnement transversal	33
Liens avec les programmes	34
Ressources numériques, bibliographie, filmographie	35
Plans	38

PRÉSENTATION

Bien que la danse et les arts plastiques appartiennent à des domaines artistiques distincts, une véritable porosité existe entre les deux disciplines et chacune peut éclairer l'autre de ses spécificités. Si cette perméabilité est encore plus marquée dans l'art contemporain, avec l'apparition de la performance, elle a traversé les âges de la peinture et de la sculpture, comme le montrent certaines œuvres de la collection du musée des Beaux-Arts de Lyon. Ces dernières

permettent une analyse particulière de l'art chorégraphique, avant d'amener une classe assister à un spectacle. La fixité de la peinture ou de la sculpture peut notamment permettre au regard d'étudier la pose d'un corps ou la façon dont la lumière se dépose sur lui. De même, à l'issue d'une représentation, l'acuité du regard peut être plus intense pour redécouvrir les ressorts des œuvres fixes représentant le mouvement et/ou le corps humain.

PROBLÉMATIQUE

Comment les arts plastiques peuvent-ils être envisagés autrement par l'art du mouvement ? Dans quelle mesure l'art chorégraphique est-il à même de changer le regard sur les œuvres conservées au musée ?

OBJECTIFS

- ◆ Cerner les spécificités de chacun des arts : en quoi les deux expressions que sont peinture/sculpture d'une part et danse d'autre part, sont-elles différentes ? Quelles sont leurs particularités ?
- ◆ Comprendre comment ces deux arts, si différents soient-ils, se nourrissent et peuvent mutuellement s'enrichir, tant dans le processus de création que dans leur réception. Que peuvent-ils avoir en commun ?
- ◆ Élargir le parcours d'éducation artistique et culturelle des élèves par une approche interdisciplinaire.

PRÉAMBULE

On pourra en préambule regarder cet extrait d'un parcours dansé dans le musée et observer les différences entre le tableau et la présentation dansée.

[www.youtube.com/
watch?vIZ2EDe-byu0Y](http://www.youtube.com/watch?vIZ2EDe-byu0Y)

INTRODUCTION : AFFINITÉS

À première vue, arts plastiques et danse semblent fondamentalement différents, voire opposés : jusqu'au xx^e siècle, les arts plastiques présentent une **forme fixe** et travaillent une **matière inanimée** (papier, toile, bronze, bois, etc.) quand la **danse incarne le mouvement**, mettant en scène des corps animés, bien réels et vivants. Peinture et sculpture fixent des éléments, qu'ils soient figuratifs ou abstraits, quand la danse, qui appartient au spectacle vivant, met en scène des danseurs, des interprètes dont le mouvement est souvent virtuose. Par ailleurs, les arts plastiques donnent lieu à des œuvres souvent pérennes, alors que l'œuvre chorégraphique disparaît au moment même de sa représentation. Cependant l'art du mouvement tend parfois vers le tableau, l'image saisissante qui doit marquer les spectateurs. Quant aux arts plastiques, ils ont fait de la figuration du mouvement une quête constante, afin de faire surgir la vie de la matière inanimée.

Aussi ces deux disciplines présentent-elles bien des points communs. Suivant une tradition séculaire, quitte à la tordre ou à la remettre en cause, **elles s'inspirent souvent de la réalité, pour en donner une vision particulière : esthétique, expressive, poétique...** Ainsi la danse complexifie la marche ou le geste, s'inspire parfois de mouvements quotidiens pour les rendre plus intenses, plus significatifs. Dans les deux cas, le réel est interprété ou mis à distance avec toutes les possibilités offertes par l'art, et toutes les ressources induites par une technique particulière. Les représentations peintes ou sculptées prennent de même des libertés avec le réel : par le choix d'un point de vue particulier, une esthétisation, une interprétation personnelle, quitte à le déformer totalement, voire à se libérer de toute figuration. On peut ajouter que la sculpture permet, du fait de son volume,

un rapport privilégié à l'espace. En tournant autour de l'objet, on peut en éprouver les modelés, les effets de mouvement, si arrêtés soient-ils : la sculpture nous invite, *a minima*, à un déplacement – et pourquoi pas à la danse...

Danse et arts plastiques ont pu se nourrir réciproquement : **Antoine Bourdelle**, sculpteur de la fin du xix^e siècle, a été marqué et inspiré par sa rencontre avec la danseuse **Isadora Duncan** qui a été également photographiée par **Edward Steichen** dans le temple du Parthénon sur l'Acropole d'Athènes. **Auguste Rodin** et **Edgar Degas** ont quant à eux sculpté et peint beaucoup de danseuses. Cette fascination peut s'expliquer par le potentiel lié à la représentation du mouvement : fondamentale, elle permet de donner vie aux œuvres, notamment de traduire le vivant. Les œuvres bidimensionnelles et les sculptures peuvent l'exprimer, en donner l'illusion. Elles représentent d'ailleurs souvent le moment où le corps tend vers le déséquilibre, comme un défi à la pesanteur ou à la réalité. Commissaire de l'exposition « Corps en mouvement. La danse au musée » présentée au musée du Louvre en 2017, le chorégraphe Benjamin Millepied explique : « En regardant une œuvre, je pense toujours à mon travail. Bien plus qu'avec le théâtre, les rapports sont étroits entre danse et arts plastiques. Les études, dessins, peintures, sculptures que j'ai choisis [...] sont liés à cette même recherche du moment juste, de cet instant suspendu qui mérite d'être fixé. Cette quête de la forme exacte, parfaite est commune au chorégraphe et au plasticien¹. »

« Celui qui danse est celui dont le mouvement fait sens, funambule vertigineux dont le déséquilibre inscrit toujours le redressement du corps². »

¹ Benjamin Millepied, propos recueillis par Raphaël de Gubernatis, dans un article du Nouvel Obs « Corps en mouvement » au Louvre : de l'art de figurer la danse : [accès à l'article sur nouvelobs.com](#)

² Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, éditions de L'Arche, 2002, p.9

PETITE HISTOIRE DE LA REPRÉSENTATION DE LA DANSE DEPUIS L'ANTIQUITÉ

Si l'on ne peut pas dater son origine avec précision, dès la Préhistoire, la danse existe : on la trouve même représentée dans certaines grottes des continents européen, africain et asiatique. Dans la grotte des Trois-Frères, par exemple, en Ariège (France), une peinture rupestre représenterait un sorcier dansant. C'est avec le développement des danses religieuses que la technique prend une forme plus écrite. Yosef Garfinkel³ dans son article «Préhistoire: les apports de l'archéologie et de l'anthropologie» montre que la danse est pratiquée, associée à des rituels personnels ou collectifs – mais qu'elle est aussi représentée dès le Paléolithique supérieur: la posture non fonctionnelle des figures en révèle la dimension foncièrement artistique.

La civilisation grecque antique la met au premier plan⁴, notamment grâce à sa place importante dans les rites – et dans l'art dramatique où elle sert la représentation: le chœur dansait lors de son entrée en scène (la *parodos*). Elle est également guerrière. Les danses religieuses, qu'elles soient apolliniennes ou dionysiaques (rendant hommage à Apollon ou à Dionysos), sont notamment représentées sur des vases grecs, des bas-reliefs, et des sculptures en ronde-bosse.

En Égypte antique, de nombreuses représentations (voir [ici](#) et [là](#)) montrent que la danse est omniprésente dans la vie des hommes. Rythme, musique et danse sont intimement liés dans l'esprit des Égyptiens, ce dont peut témoigner la *Joueuse de crotales*, œuvre du haut Moyen Âge, du musée du Louvre. Les crotalistes, joueuses de crotales (instruments que la figurine tient dans ses mains levées), sont en général musiciennes et danseuses, souvent sollicitées à l'occasion de cérémonies; des papyrus avec des contrats signés en témoignent.

Au Moyen Âge, c'est plutôt le peuple qui danse; la danse est donc peu représentée. L'Église a même tenté de l'interdire, pour éviter la débauche. «La danse est un cercle dont le centre est le diable» écrit ainsi Jacques de Vitry dans ses *Sermones Vulgares*⁵. Le motif iconographique

des danses macabres orne des églises paroissiales ou des cimetières à travers des sculptures et des fresques.

L'Église à cette époque tend à détruire toute pratique païenne, pour imposer un pouvoir religieux, aussi met-elle de l'ordre dans la danse, amenant aux premiers pas vers la chorégraphie. «C'est donc vers le XII^e siècle, que s'opère la distinction entre danse noble et danse populaire, privilégiant les valeurs de mesure contre l'exaltation. Il faut dire qu'à l'époque certains théologiens croient qu'à trop s'agiter, l'âme peut tomber! La tenue du corps signale donc peu à peu l'appartenance de classe tandis que l'on voit apparaître un refus du corps collectif que suggère la danse populaire qui se pratique dans les campagnes⁶.» Ainsi, jusqu'à la Renaissance, on observe une distinction entre danse populaire et danse noble, prémisse d'une danse «savante».

Dans les polyptyques médiévaux, l'unité de temps et de lieu n'est pas encore imposée, ce qui permet aux peintres de décomposer le mouvement, en peignant parfois plusieurs scènes dans un même espace.

À la Renaissance, la plupart des danses sont folkloriques mais certaines sont adoptées par l'aristocratie et représentées à la Cour. La danse sert une représentation officielle, faisant quasiment office de propagande: selon Agnès Izrine, Catherine de Médicis fut l'une des premières à utiliser en ce sens l'art de la danse. La représentation dansée, à travers des ballets comme *Le Royaume de France et ses provinces* ou *Le Ballet des Ambassadeurs polonais* est au service de la représentation politique; elle devient une façon d'asseoir le pouvoir et de le consolider. La tapisserie narrant *La Réception des ambassadeurs polonais aux Tuileries*, vers 1582-1585, témoigne de ce moment glorieux: le faste des costumes de toute l'aristocratie et des hommes d'armes assemblés, la somptuosité des jardins des Tuileries, la présence au centre de la reine témoignent de la puissance du royaume, également suggérée par l'harmonie de la composition⁷.

³ *Nouvelle Histoire de la Danse en Occident*, sous la direction de Laura Cappelle, Éditions du Seuil, CND, septembre 2020, pp.15-23.

⁴ Voir l'article de Marie-Hélène Delavaud-Roux «En Grèce, une culture citoyenne de la Danse» dans l'ouvrage *Nouvelle Histoire de la Danse en Occident*, op.cit. pp.25-34.

⁵ Voir l'article d'Adrien Belgrano dans l'ouvrage *Nouvelle Histoire de la Danse en Occident*, op. cit., pp.51-61

⁶ Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, p.16

Au XVII^e siècle, naît la « belle danse », ancêtre de la danse classique, avec notamment la figure de Louis XIV, grand danseur. Comme à la Renaissance, la danse prend une dimension politique ; le bal apparaît comme le reflet du rayonnement culturel du règne du roi Soleil ; il souligne aussi l'importance des codes dans cette société. La danse est une activité quotidienne à la cour du roi, elle permet à Louis XIV d'occuper et d'organiser la société des courtisans selon une hiérarchie précise. Sur de nombreuses gravures de l'époque, les hommes ont la posture des danseurs : sur le célèbre portrait de Louis XIV en costume de sacre d'Hyacinthe Rigaud, la position en ouverture des pieds du monarque rappelle l'ouverture des danseurs classiques.

La danse devient plus académique et répond en s'institutionnalisant aux règles de mesure et d'ordre de l'esthétique classique. En témoignent notamment les premières tentatives de notation de la danse de Beauchamps, maître à danser du roi, suivi par Feuillet – qui peuvent rappeler l'ordre symétrique et harmonieux des jardins de Versailles ou des Tuileries.

Le ballet, notamment avec Lully, crée un sujet de représentation suffisamment noble pour que de nombreux artistes s'en emparent. La mythologie ou l'allégorie restent cependant souvent des prétextes pour représenter la danse : faunesses, bacchantes et Terpsichore, muse de la danse, peuplent les représentations de l'art chorégraphique.

L'histoire de la représentation de la danse est profondément liée à l'histoire de la représentation du mouvement. Dès l'Antiquité, certains gestes codifiés permettent de synthétiser plusieurs mouvements dans une attitude apparemment figée : marche apparente, course agenouillée, *contrapposto* à la Renaissance ou encore suspension de corps échappant à la pesanteur sont autant de manières de faire jaillir la vie de la matière inerte.

La représentation du mouvement constitue un défi intemporel : la traduction plastique de la danse est une manière de le relever. Si la décomposition du mouvement est une façon de le saisir, l'invention de la chronophotographie à la fin du XIX^e siècle révolutionne les façons de faire : c'est désormais le geste qui peut être intégralement décortiqué.

Tout en s'inspirant pourtant d'une Grèce antique réinventée par les archéologues, à l'aube du XX^e siècle, Loïe Fuller, Isadora Duncan et les ballets russes de Diaghilev créent également une rupture dans le monde de la danse, l'entraînant vers la danse moderne et passionnant les artistes des avant-gardes.

⁷ On peut également renvoyer à la gravure de Jacques Patin, montrant le *Balet comique de la Royne* de Balthazar de Beaujoyeux, en 1581, dans l'article de Marina Nordera, « La naissance du ballet, un phénomène culturel européen » in *Nouvelle Histoire de la Danse en Occident*, op.cit. pp.65-77.

I ♦ ORGANISATION DE L'ESPACE : LA FIGURE DU CERCLE

♦ Louis Janmot (Lyon, 1814 - Lyon, 1892), *Rayons de soleil (Le Poème de l'âme)*, 1854 ♦ Pina BAUSCH (Solingen (Allemagne), 1940 - Wuppertal, 2009), *Le Sacre du printemps*, 1978

En peinture comme en danse, l'espace est modelé, il prend forme grâce à la composition. L'espace scénique peut être apparenté au format du tableau et l'organisation spatiale du spectacle à la composition, qui organise les éléments peints. Dans le tableau de Janmot comme dans certains moments de la pièce de Pina Bausch, *Le Sacre du printemps*, la figure du cercle organise l'espace du tableau et de la scène. Symboliquement, le cercle peut renvoyer à l'infini (une circularité sans fin) ou à la fin (une fermeture). Il peut ainsi représenter la perfection, le cosmos ou la transcendance.

Dans cette peinture extraite du cycle Le Poème de l'âme, la ronde, formée par quatre femmes et un jeune homme en rose, crée une impression de douceur et génère une sensation d'équilibre. Le choix de cette figure géométrique correspond bien à l'intention de Louis Janmot de suggérer une harmonie des danseurs avec leur environnement aux teintes automnales : les couleurs claires de leurs robes fluides et transparentes se fondent dans le cadre végétal ; leurs pieds touchent à peine le sol, les corps semblent léviter ; les modelés sont travaillés avec finesse et légèreté ; enfin, la lumière

se diffuse presque sans contraste sur les corps et les visages empreints de douceur. Les pieds des danseurs sont en mouvement : seul un pied est posé au sol, parfois sur une demi-pointe, ce qui évoque une suspension, et ce qui opère un décalage avec une marche classique. Surtout, le motif de la ronde, avec la courbe qu'il crée, inscrit d'emblée cette scène comme un moment, un mouvement dansé. Les costumes, outre leur dimension esthétique, exaltent la danse et la soulignent, suivant et prolongeant les directions données par le mouvement, semblant flotter autour du groupe.



I ♦ Louis Janmot, *Rayons de soleil (Le Poème de l'âme)*
1854, h/t, 113,2 x 145,7 cm

Image © Lyon MBA –
Photo Alain Basset



2 ♦ Pina Bausch and Tanztheater Wuppertal Perform, The Rite of Spring at Sadlers Wells, London, Britain, 13 févr. 2008
Image © Shutterstock - Photo Alastair Muir

À l'inverse, les danseurs du cercle créé par Pina Bausch sont tournés vers l'extérieur, le regard orienté vers le haut. Ils ont tous une posture identique mais ne se touchent pas. Alors que dans le tableau, les pieds nus des danseurs semblent effleurer avec légèreté un sol verdoyant, ceux des danseurs du *Sacre du printemps* sont ancrés dans la terre. La posture des danseurs crée une tension, ils semblent comme en attente d'un événement venu du ciel, invoquant une force supérieure.

De façon générale, la figure du cercle en danse possède une symbolique forte, que l'on retrouve dans nombre de danses traditionnelles et de ballets. La dimension collective de cette figure lui donne par ailleurs une puissance particulière, interprétée de diverses manières: harmonie des corps unis dans la ronde ou force du groupe soudé dans un même mouvement. Les détails de la composition du cercle et du mouvement contribuant à le former sont donc décisifs pour la construction du sens.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)



- ♦ Que vous évoque la figure géométrique du cercle? A-t-elle un sens particulier dans l'histoire de la philosophie et pour certaines religions? Pourquoi peut-elle être associée à l'idée d'infini? Quelles émotions et sensations sont souvent associées aux formes arrondies?
- ♦ Observez les pieds des danseurs et leur position dans le tableau puis sur l'image du *Sacre du Printemps*. Que constatez-vous?
- ♦ Observer les attitudes des danseurs, les costumes, les expressions pour donner un sens aux deux images.
- ♦ Quelles idées suggère la ronde? Est-elle utilisée dans certaines danses populaires? Pourquoi est-elle apprise dès l'enfance? En quoi peut-elle aider à l'apprentissage et à la mise en place de mouvements collectifs?
- ♦ Le *Sacre du Printemps* de Pina Bausch est l'interprétation dansée de la musique composée par Stravinsky. Écoutez ce morceau et imaginez une traduction en mouvements que vous proposeriez: la gestuelle serait-elle saccadée, fluide? Quelle en serait la vitesse? Quelles sensations, quelles impressions voudriez-vous traduire?
- ♦ Cette œuvre a donné lieu à de nombreuses relectures. Vous pouvez regarder quelques extraits, en tentant de relever leurs points communs et leurs différences.
- ♦ En regardant du côté des danses traditionnelles, quelles autres formes de danses collectives peut-on trouver? Quel rôle jouent-elles? Comment la composition de l'ensemble contribue-t-elle à la construction du sens?

2 ♦ DÉCOR ET ACCESSOIRES : DE LA PROFUSION AU MINIMALISME

♦ Jean JOUVENET (Rouen, 1644 - Paris, 1717), *Le Repas chez Simon le Pharisien*, 1706 ♦ Francisco de ZURBARÁN (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid 1664), *Saint François d'Assise*, vers 1650-1660 ♦ Maguy MARIN (Toulouse, 1951), *Ligne de crête*, 2018 ♦ Caterina SAGNA (Turin, 1961), *Basso Ostinato*, 2006

Le décor participe au sujet d'une œuvre : s'il n'est pas central, il demeure une composante essentielle parce qu'il permet de créer une atmosphère, de faire vivre un lieu, de servir d'écrin à une scène ou à une pièce en danse.

2.a. PROFUSION



3 ♦ Jean-Baptiste Jouvenet, *Le Repas chez Simon le Pharisien*, 1706, h/t, 392,5 x 665 cm.

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Dans le tableau de Jouvenet, le décor se caractérise par une grande profusion : dans une perspective décentrée, les colonnes, l'architecture massive, les lourds pans de tissu rouge, la table avec sa nappe, ses plats et objets précieux colorent et animent la scène biblique. Tout en matérialisant immédiatement le contexte du repas chez le riche pharisien, tous ces éléments ajoutent à l'effet d'animation généré par la foule en mouvement : les gestes et les postures des personnages, pour la plupart exagérés, donnent une grande expressivité à la scène et invitent le regard à se promener dans tout l'espace de la représentation. Ainsi, le décor fait sens plastiquement par l'ensemble des signes qu'il déploie. Cette profusion permet d'ailleurs à l'artiste d'intégrer discrètement son autoportrait à l'ensemble : on le repère en surplomb de la scène, entre deux colonnes, entouré de sa famille.

Bien que la danse puisse se passer de décor, le mouvement suffisant à créer une pièce, certains chorégraphes enrichissent leur création en ayant recours à des accessoires ou éléments de décor.



4 ♦ Basso Ostinato, Caterina Sagna

Festival Mettre en scène du TNB (Théâtre National de Bretagne), 2006

Photo © Caroline Ablain / www.carolineablain.com

Dans *Basso ostinato*, Caterina Sagna reprend l'idée du repas : au début de la pièce, deux danseurs sont assis à une table et parlent, ce qui induit des mouvements quotidiens. Au fur et à mesure, la table se remplit de bouteilles, verres, cendriers. Les gestes se transforment en mouvements dansés.

La chorégraphe interroge la manière dont les corps digèrent ce qu'ils ingurgitent, au sens propre comme au sens figuré. Aussi les éléments de décor sont-ils constitutifs de la construction de la pièce.



5 ♦ *Ligne de crête*, Maguy Marin, 2018. Extrait de vidéo :
Biennale de la danse, Fabien Plasson 2018. www.numeridanse.tv

Dans *Ligne de crête*, le décor imaginé par la chorégraphe Maguy Marin ressemble d'abord à un open space moderne, où des cloisons transparentes séparent des bureaux. Au fur et à mesure de la pièce, suivant une marche au rythme aussi régulier que contraignant, les danseurs déposent sur les tables, puis dans tous les interstices vides, des objets dont l'amoncellement même dit l'inanité de notre société de consommation, saturée d'artefacts. C'est finalement ce décor évolutif qui crée la pièce, imposant son rythme mécanique aux danseurs et aux spectateurs. Sans lui, la pièce n'existe pas.

2.b. DÉCORS MINIMALISTES / ÉCONOMIE DE MOYENS

À l'inverse, certaines œuvres, tant picturales que chorégraphiques, se distinguent par des décors très minimalistes : on peut penser aux peintures du Caravage et du caravagisme qui a suivi, au *Saint François de Zurbarán* (1659) du musée de Lyon par exemple ou, en danse, à *A love supreme*, d'Anna Teresa de Keersmaecker et Salva Sanchis. Aucun décor n'interfère et ne perturbe le regard du spectateur, rivé sur la danse, traduction chorégraphique de l'album éponyme de John Coltrane ; les mouvements dansés alternent avec une grande virtuosité entre une écriture très technique, rigoureuse, et une place laissée à l'improvisation, en phase avec l'essence même du jazz. Cette épure scénographique (les costumes sont noirs de même que les rideaux dans la recréation de 2017) offre à la chorégraphie un relief particulier : la danse semble être une véritable incarnation de la musique.

De même, le saint François peint par Zurbarán apparaît sur un fond sombre dépouillé de tout artifice : seule son ombre projetée derrière lui l'ancre dans la réalité. La lumière découpe nettement les plis de son vêtement le rendant très sculptural, ce qui est renforcé par sa posture hiératique et statique. Ici, le dénuement et la sobriété donnent à cette apparition (saint François apparaît en lévitation dans la crypte où il repose) une dimension éminemment réaliste.



6 ♦ Francisco de Zurbarán,
Saint François d'Assise
Vers 1650-1660, h/t, 209 x 110 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

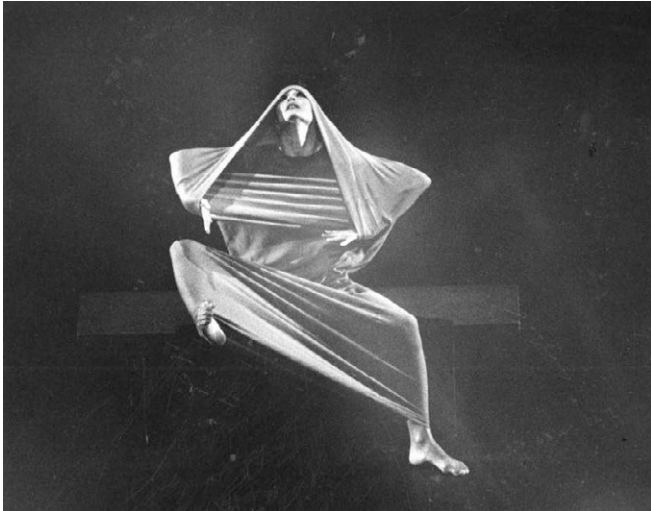


- ◆ Comment se définit la chorégraphie ? Appuyez-vous sur l'étymologie du terme. Quels rôles peuvent avoir décors et accessoires ?
- ◆ Dans cette représentation, quelles sont les libertés prises par le peintre avec le texte biblique ? Comment l'inscrit-il dans son époque ?
- ◆ En quoi peut-on rapprocher le lieu dépeint ici d'une scène de théâtre ? En quoi Jouvenet offre-t-il au regard un véritable spectacle ?
- ◆ Y a-t-il un élément qui dramatise tout de même la scène ?
- ◆ Le tableau de Jouvenet ne représente pas de danseurs. Cependant, en quoi les mouvements peuvent-ils rappeler l'art chorégraphique ou l'art dramatique ?
- ◆ Quels effets apportent les nombreuses étoffes dans cette œuvre ? Comment les drapés sont-ils utilisés pour accentuer les mouvements et émotions qui animent les personnages ?
- ◆ Éléments de réponse : la chorégraphie se définit étymologiquement comme une écriture de la danse. Cette écriture se fonde d'abord sur le mouvement qui est en lui-même un langage ; mais elle prend aussi en compte l'espace, élément qui entre en jeu dans l'art de la danse, le décor, les accessoires... Outre la gestuelle, très étudiée et expressive, on retrouve sur les tableaux bien des éléments présents dans l'écriture chorégraphique : la recherche de la symétrie, une écriture de l'espace (lignes de force), l'utilisation des couleurs, dans les costumes notamment, et les lumières qui exaltent les corps...
- ◆ Imaginer le tableau de Jouvenet sans le décor. Que reste-t-il ? Comment le décor donne-t-il un sens à l'œuvre ? En quoi est-il important par rapport à l'épisode biblique représenté ?
- ◆ Comment Jouvenet joue-t-il des lois de la perspective géométrique pour dynamiser sa composition ?
- ◆ À l'inverse, que permet le dépouillement du tableau de Zurbarán ? En quoi fait-il sens plastiquement ?
- ◆ Dans cette représentation de saint François, vers où le regard est-il principalement attiré ? Quelle est l'émotion traduite par l'expression du visage ?
- ◆ En quoi cette figure du saint peut-elle être comparée à une sculpture ? Quels éléments rendent ce personnage particulièrement sculptural ?

3 ♦ STRUCTURATION DU CORPS

♦ Stéphane Abel SINDING (Trondheim (Norvège), 1846 – Paris, 1922), *Le Printemps de la victoire*, 1916 ♦ Bolestaw BIEGAS (Koziczyn (Pologne), 1877- Paris, 1954), *La Puissance de la volonté*, 1909 ♦ Grèce, *Femme au miroir*, IV^e siècle av. J.-C. : Fin ; III^e siècle av. J.-C ♦ Loïe FULLER (Illinois (États-Unis), 1862 – Paris, 1928), «Danse serpentine», 1902 ♦ Martha GRAHAM (Pennsylvanie (États-Unis), 1894 – New York, 1991), *Lamentation*, 1930

3.a. CORPS CONTRAINT



7 ♦ *Lamentation*, Martha Graham, 1930

Photo © Mike Sergieff, Los Angeles Public Library, Los Angeles Herald Examiner Photo Collection

Dans *Lamentation* de Martha Graham, la danse est entièrement comprimée par le drapé qui enserre la chorégraphe.

« *Lamentation*, ma danse de 1930, est un solo dans lequel je suis vêtue d'un long tube de tissu pour suggérer la tragédie qui hante le corps, cette capacité que nous avons de nous dilater à l'intérieur de notre propre enveloppe, de percevoir et de mettre à l'épreuve les contours et les limites de l'universelle douleur⁸. »

Le costume qui sculpte ici le corps de la danseuse apparaît comme une deuxième enveloppe, qui recouvre celle du corps. Les plis tendus laissent deviner certains membres du corps, tout en les masquant par endroits. Le costume forme des plis structurés qui tendent à le rendre sculptural : plus qu'un corps de chair, c'est une structure solide qui ne peut se mouvoir avec fluidité et encore moins se déployer dans l'espace. La danse révèle et contient à la fois cette douleur de ne pouvoir exprimer ce que nous avons de plus intérieur.

La sculpture de Bolestaw Biegas montre un personnage qui semble, comme Martha Graham, enveloppé dans un rouleau de tissu très serré qui contraint ses mouvements. Le bras levé au ciel s'extirpe difficilement, comme le souligne le titre, grâce à la force mentale du protagoniste. Le corps est tendu en suivant un axe vertical. Cependant, cette tension vers le haut est animée de quelques courbes qui suggèrent une tentative de mouvement : les lignes du corps sont sinueuses. La tête tournée indique une lutte. La chevelure ondulée et dirigée vers la droite souligne, quant à elle, qu'un vent très fort souffle depuis la gauche. Au premier abord assez statique, on sent un dynamisme traverser cette sculpture, à l'inverse de cette tanagra (ill. 9), statuette de terre cuite de l'Antiquité grecque, autre représentation de corps drapé. Dans l'œuvre de Biegas, la ligne du corps ondule et on sent la résistance intérieure du personnage, sa volonté de sortir de son fourreau. Dans la *tanagra* au miroir, hormis le léger mouvement de la tête qui se tourne vers le reflet, tous les plis tombent de façon très droite et rendent sa posture beaucoup plus hiératique.



8 ♦ Bolestaw Biegas, *La Puissance de la Volonté*, 1909, plâtre patiné
209 x 49 x 39,5 cm

© Société Historique et Littéraire Polonaise / Bibliothèque Polonaise de Paris. Image © Lyon MBA – Photo Alain Basset



9 ♦ Grèce (*Tanagra*, supposé), *Femme au miroir*, IV^e siècle av. J.-C. – Fin III^e siècle av. J.-C., terre cuite peinte
23,8 x 9,2 x 7,6 cm

Image © Lyon MBA – Photo Alain Basset

⁸ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Actes Sud, 1992, p.133.

3.b. CORPS LIBRE

Loïe Fuller est devenue célèbre grâce aux voiles tournoyant autour d'elle dans ses pièces, dans lesquels son corps disparaît littéralement. Ses bras étaient souvent prolongés par des bâtons donnant à ses mouvements plus d'amplitude. Elle invente de nouvelles manières d'éclairer la scène et ses costumes. Différentes lumières colorées permettent de créer un spectacle hypnotique, amorçant l'abstraction. Les costumes, voiles, éclairages, sels chimiques, miroirs pour certaines pièces, participent pleinement de la création. Aussi Loïe Fuller est-elle moins connue pour sa danse elle-même que pour les effets dont elle parvint à enrichir son mouvement.

« C'est peut-être cette grande artiste de la ligne et des couleurs, la Loïe Fuller, qui fut le précurseur de l'art féminin d'aujourd'hui quand elle inventa cette chose géniale où se mêlaient la peinture, la danse, le dessin et la coquetterie et que l'on appela très justement : la danse serpentine.⁹ »

À l'inverse de la danse de Martha Graham, les tissus chez Loïe Fuller évoquent le rêve et la liberté : déployés sur un fond noir qui met en valeur les couleurs projetées, ils ondulent avec légèreté. Les couleurs se fondent les unes dans les autres en dégradés lumineux. Aérien, l'ensemble s'apparente à une œuvre synesthésique¹⁰ : couleurs, lumière, sons et mouvements sont mis en relation pour produire une sensation de merveilleux. Éphémères, fluides et flottantes, les formes colorées se créent et se défont avec des transitions gracieuses, évoquant des éléments naturels : les sillons d'une eau mouvementée, les tourbillons du vent, les ondulations d'une flamme vacillante ou encore les battements d'ailes d'un papillon¹¹.



¹⁰ ♦ Glasier, F. W, photographer. **Loïe Fuller**, full-length portrait, standing, facing front; raising her very long gown in shape of butterfly / photographed by Frederick W. Glasier, ca. 1902. Photograph. [accès à l'article](#)

⁹ Guillaume Apollinaire, cité par Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Ferman, 2006, p.15

¹⁰ Relatif à la synesthésie. Ici, œuvre faisant appel à plusieurs sens à la fois.

¹¹ Voir sur le site Numéridanse une interprétation contemporaine de la danse des couleurs par Brygida Ochaim : www.loc.gov/item/96514367

Dans *Le Printemps de la victoire* de Sinding, la femme tend son corps vers l'avant, créant une oblique qui insuffle de la vie à cette sculpture : elle semble avancer de façon dynamique, effet qui est accentué par les plis des vêtements. Les plis de la jupe suivent tous la même direction et le drapé dans son dos flotte derrière elle, montrant qu'elle se meut avec rapidité. Le visage tourné vers la gauche, la femme semble jeter un œil vers nous, donnant ainsi l'illusion que l'on capte un instantané, une silhouette en plein élan.

Les fleurs qu'elle transporte permettent de comprendre la saison à laquelle cette œuvre fait référence.



II ♦ Stephan Sinding,
Le Printemps de la victoire
 1916, plâtre patiné,
 152,5 x 71 x 89,5 cm
 Image © Lyon MBA -
 Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)



- ◆ En quoi les costumes et les lumières jouent-ils un rôle essentiel dans la représentation ?
- ◆ Comparer la sculpture de Bolesław Biegas à Martha Graham dans sa danse *Lamentation* : quel point commun saute aux yeux ? Quelles sont les émotions similaires ? En quoi diffèrent-elles cependant radicalement ?
- ◆ Analyser le traitement du corps chez Biegas. En quoi les libertés prises par rapport à la réalité lui permettent-elles d'accentuer l'émotion qu'il souhaite représenter ?
- ◆ Comparer *La Puissance de la volonté* de Biegas avec la tanagra.
- ◆ De manière générale, comment les drapés peuvent-ils accentuer l'effet que l'artiste souhaite produire ? Sur cette question, on peut consulter le [dossier pédagogique](#) de l'exposition *Drapé*.
- ◆ Comparer les danses de Loïe Fuller et de Martha Graham. En quoi sont-elles radicalement différentes ? Quelle sensation émane de chacune de ces chorégraphies ?
- ◆ Pourquoi la danse de Loïe Fuller fait-elle immédiatement penser à la joie et à la liberté ?
- ◆ En quoi peut-on la rapprocher du *Printemps de la victoire* de Sinding ?
- ◆ Dans cette sculpture, qu'est-ce qui donne de l'élan au personnage ?
- ◆ Quels sont les éléments qui lui confèrent une certaine fluidité malgré sa matérialité ?
- ◆ Dans le traitement du plâtre, qu'est-ce qui évoque la thématique du printemps ?

II. CORPS ET MOUVEMENT

I ♦ DYNAMIQUE

♦ Jacques STELLA (Lyon, 1596 – Paris, 1657), *Salomon adorant les idoles*, vers 1650 ♦ Anne Teresa de KEERSMAEKER (Malines (Belgique) – 1960), *Rosas danst rosas*, 1983



12 ♦ *Rosas danst Rosas rehearsals*. 2017

© Anne Van Aerschot

Anne Teresa de Keersmaecker s'intéresse beaucoup aux liens entre musique et danse ; la composition chorégraphique est directement reliée à la partition musicale. Le mouvement est fait d'alternance entre des gestes quotidiens et des gestes dansés ; la pièce se fonde sur des jeux subtils de décalages rythmiques, de variations d'énergie, de silences ou d'arrêts brusques et d'élan. L'inclinaison des corps, saisie ici pendant les répétitions par Anne Van Aerschot, peut renvoyer au tableau de Jacques Stella, où les personnages sont à la fois portés par une énergie commune qui oriente leurs corps, et animés chacun par un mouvement propre, créant une forme de temporalité subtile.



13 ♦ Jacques Stella, *Salomon sacrifiant aux idoles*

Vers 1650, h/t, 98 x 142 cm

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Le tableau de Jacques Stella joue également des variations qui le composent : la peinture est partagée en deux zones qui peuvent rappeler les deux parties d'une salle de spectacle : les idoles sont situées dans un endroit très éclairé, comparable à un espace scénique, quand la masse de personnages, à gauche, est dans une zone plus sombre. Leurs gestes dirigent le regard vers « l'espace scénique », notamment par les bras tendus qui ressortent nettement. À l'inverse de la foule, une femme en bleu, au centre du tableau, tourne le haut de son corps vers l'arrière, quand ses membres inférieurs sont tendus vers l'avant. Au-delà des postures et des gestes, la lumière qui arrive de la droite sculpte les corps et dynamise l'ensemble par le contraste généré sur les draperies et les ombres portées. Le mouvement est aussi suggéré par le son que l'on imagine clairement, en raison de la présence d'instruments de musique (triangle et autres percussions...).

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Quels points communs peut-on observer entre ces deux images de sujets et d'époques pourtant très différents ?
 - ◆ Dans les deux œuvres, détaillez les mouvements de chaque personnage. Sont-ils synchrones ou non ? Quel effet cela crée-t-il ?
 - ◆ Comment Jacques Stella ou Anne Teresa de Keersmaeker traitent-ils la question du mouvement collectif ?
 - ◆ Quelles autres interprétations du mouvement collectif ont été proposées par des chorégraphes ou artistes ?
 - ◆ Dans la peinture de Jacques Stella, quels éléments peuvent faire penser au domaine des arts vivants ? Le lieu de l'histoire représentée peut-il être apparenté à une scène de spectacle ?
 - ◆ Quel rôle joue la lumière pour dynamiser le tableau ? Observer les ombres, les sources lumineuses, etc.
- Éléments de réponses :**
on retrouve des points communs dans la gestuelle des figures dansantes : elles sont en mouvement, en équilibre sur un pied, inclinées comme en suspension, leurs jambes souvent pliées, leurs bras courbés ou fléchis, certains visages orientés dans un mouvement de spirale. Ces mouvements semblent mus par une dynamique, un rythme particulier.

2 ♦ DISTORSION

◆ Rik WOUTERS (Malines (Belgique), 1882 – Amsterdam, 1916), *La Folle danseuse, 1909-1912* ◆ Heddy MAALEM (Batna (Algérie)), *Éloge du puissant royaume, 2014*

Le mouvement en danse peut s'inspirer d'un geste quotidien ; il peut aussi se déployer et être résolument artificiel et artistique. Le krump est une danse énergique, saccadée, très expressive. Krump serait l'acronyme signifiant « éloge puissant d'un royaume radicalement élevé ». C'est une danse de révolte, née dans les ghettos de Los Angeles dans les années 1990 pour pallier la violence mortifère de quartiers en déshérence.

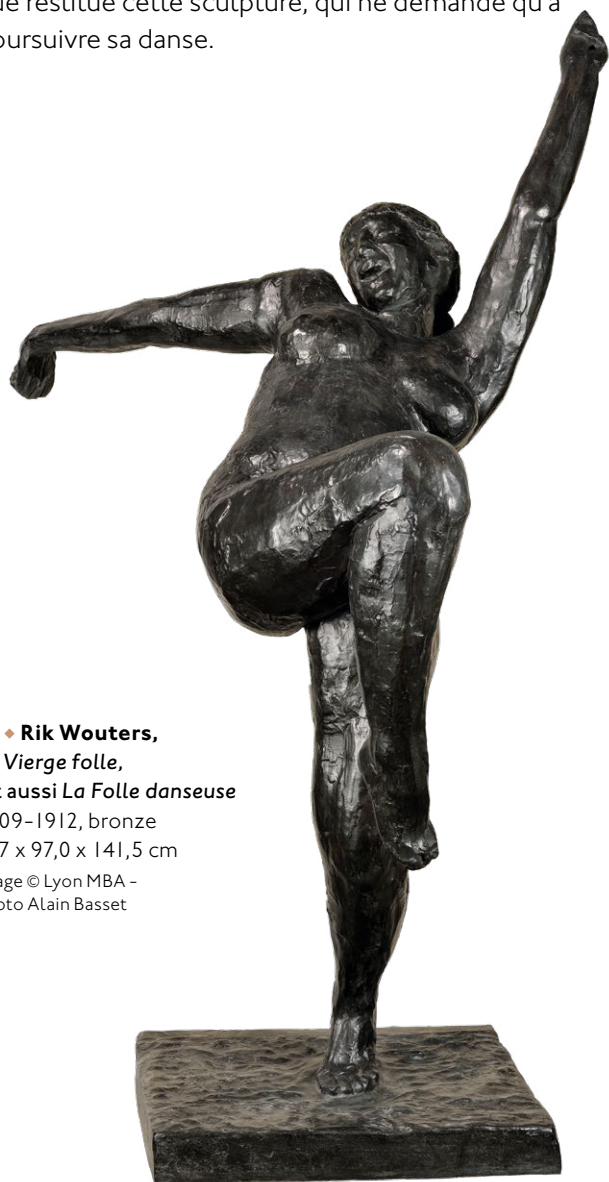
La photographie de la pièce d'Heddy Maalem rappelle l'élan de la danseuse représentée par Rik Wouters : la jambe pliée de cette dernière est mue par une énergie visible, alors que les bras pliés et contractés du danseur semblent concentrer une force puissante, ramassée, à la fois explosive et contenue. Les mouvements des bras lancés en lignes droites, l'un vers le côté, l'autre vers le haut, et des jambes, l'une pliée, l'autre tendue, se contredisent : ils dynamisent une silhouette dont la surface, animée de nombreuses irrégularités, fait vibrer l'ensemble. Alors même que les formes générales sont très simplifiées, cet aspect rugueux crée de nombreux détails qui font rejaillir la lumière en de nombreux points, générant des zones de contraste.



14 ♦ *Éloge du puissant royaume*, Heddy Maalem, 2014

© Patrick Fabre / www.p-fabre.com

Le sculpteur a été marqué par sa contemporaine Isadora Duncan et son corps dansant comme possédé par une joie frénétique et violente. C'est cette émotion que Rik Wouters cherche à reproduire dans sa sculpture. L'œuvre montre une danseuse animée par une allégresse qui dépasse le commun : le mouvement d'enthousiasme est exagéré, animé par une gestuelle d'une grande amplitude et donc théâtrale, dramatique. Le mouvement n'est pas ordinaire : il est celui d'une émotion intense qui éclate et jaillit de toutes parts. Presque en train de sauter, la danseuse ne tient que sur un pied, tout le reste étant élevé, en un jeu d'équilibriste : on peut donc imaginer que ses muscles sont entièrement tendus pour éviter de tomber en arrière. Rik Wouters a dû, quant à lui, penser sa sculpture dans les moindres détails pour l'arrimer à son socle, par un savant dosage de matière. Les directions opposées dialoguent à la perfection, de façon à s'équilibrer : le bras lancé à la verticale rétablit le poids créé par celui à l'horizontale ; la projection vers l'avant de la jambe levée rattrape le buste qui se jette en arrière. La pose est impossible à maintenir dans la durée : c'est un instantané plein de vivacité que restitue cette sculpture, qui ne demande qu'à poursuivre sa danse.



15 ♦ Rik Wouters,
La Vierge folle,
dit aussi *La Folle danseuse*
1909-1912, bronze
177 x 97,0 x 141,5 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)



- ◆ Pourquoi est-il particulièrement compliqué d'imiter la « folle danseuse » ? En vous mettant à deux, un qui fait et un qui soutient, est-ce plus facile ?
- ◆ Où est-elle placée et comment éclaire-t-elle les danseurs ? Comment joue-t-elle sur la distorsion ? Accentue-t-elle les mouvements des bras et des jambes ?
- ◆ À partir du titre donné à la sculpture, comment pouvez-vous caractériser son mouvement ?
- ◆ Dans le cas de *La Folle danseuse*, quelle partie du corps accentue-t-elle ?
- ◆ Quels liens pouvez-vous faire avec les chorégraphies d'Isadora Duncan ?
- ◆ Éléments de réponses : La sculpture de Wouters représente un mouvement quasiment impossible à imiter sans risquer une chute en arrière, tant le déséquilibre qui la caractérise est frappant. Le mouvement s'apparente bien à une forme de « folie », de défi aux lois de la nature. Cette sculpture peut faire penser à la danseuse Loïe Fuller tant son engagement, la mise en branle d'accessoires et d'artifices, est au service d'un mouvement amplifié, d'une intensité rare. On peut regarder la seule vidéo existante d'Isadora Duncan dansant : [accès à la vidéo](#)
- ◆ Quels adjectifs peut-on utiliser pour qualifier le corps de la danseuse de Wouters ? Pourquoi ? Comment le décrire par rapport aux corps de danseuses classiques ?
- ◆ Quel est le rôle de la lumière dans l'œuvre chorégraphique d'Heddy Maalem ?

3 ♦ MOUVEMENTS : DES ARRÊTS SUR IMAGE AUX PORTÉS

3.a. MOUVEMENTS : ARRÊTS SUR IMAGES

♦ Joseph BERNARD (Vienne, 1866 – Boulogne-Billancourt, 1931), *Faune dansant*, vers 1912 ♦ Vaslav NIJINSKI (Kiev, 1889 – Londres, 1950), *L'Après-midi d'un faune*, 1912

L'Après-midi d'un faune est le premier ballet chorégraphié par Nijinski, d'une durée de dix minutes seulement, sur une musique composée en amont par Claude Debussy. La danse était librement inspirée d'un poème de Stéphane Mallarmé. C'est une danse souvent angulaire, comme le montre la photographie, et parfois saccadée; la position de la tête, renversée en arrière, comme en arrêt, est tout sauf naturelle. De même, les bras sont pliés, les mains ouvertes, les jambes fléchies en légère torsion dans une posture qui rappelle la statuaire – le danseur-chorégraphe se serait inspiré d'une frise de l'Antiquité grecque exposée au Louvre. Il a lui-même inspiré le sculpteur Auguste Rodin. «Entre la mimique et la plastique, l'accord est absolu: le corps tout entier signifie ce que veut l'esprit; [...] il est le modèle idéal d'après lequel on a envie de dessiner.¹²»

16 ♦ **Walery Photographie**, Vaslav Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune*, ballet de Vaslav Nijinski. Création des ballets russes de Serge de Diaghilev au Théâtre du Chatelet en 1912.



17 ♦ **Joseph Bernard**,
Faune dansant, vers 1912,
bronze, 181 x 81 x 39 cm
Image © Lyon MBA – Photo
Martial Couderette

Le *Faune dansant* de Joseph Bernard paraît lui aussi relever d'un arrêt sur image: le danseur tient une pose très angulaire, avec des pliures nettes de ses coudes et de sa jambe gauche. Ancré sur le seul pied droit, le poids du corps semble sur le point d'entraîner la silhouette qui demeure pourtant en équilibre. La sculpture questionne ainsi la notion de gravité, qui est également traitée par l'art de la danse. Malgré l'attraction supposée du corps vers le bas, celui-ci défie les lois de la gravité: les membres supérieurs (tête et bras) sont en effet orientés vers le haut, ce qui crée un sentiment d'élévation contraire à la sensation de déséquilibre initial. La matérialité du bronze, travaillé ici de façon très lisse, répartit la lumière en lignes épurées qui simplifient la forme générale. L'harmonie générée par le poli du bronze est presque en contradiction avec la modernité du geste.

¹² Auguste Rodin, « La Rénovation de la danse » *Le Matin*, 30 mai 1912; cité par Daniel Gesmer, « Un modèle idéal: Nijinski » dans Martine Kahane et al. *Nijinski 1889-1950*, cat. Expo., Paros, RMN, 2000, p. 253.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Observez les postures des figures représentées. En quoi peut-on affirmer qu'il s'agit bien de figures dansantes ?
- ◆ Essayez de reproduire leurs attitudes. Est-ce naturel ou difficile ? Pour quelles raisons ?
- ◆ En quoi la chorégraphie de Nijinski fut-elle novatrice ? Observez d'autres chorégraphies de la même époque.

Qu'en est-il des œuvres de Mallarmé et Debussy qui accompagnent cette création ?

- ◆ À partir de la définition du faune et du poème de Mallarmé, comment peut-on caractériser la création de Nijinski ? En quoi sa représentation est-elle un défi pour la danse et pour la sculpture ?

- ◆ Comparer *La Folle danseuse de Wouters* avec *Le Faune dansant* de Bernard, notamment leur matérialité et leurs attitudes. Quels sont les points communs et les différences que l'on peut remarquer ? Laquelle des deux œuvres est la plus expressive ?

Éléments de réponse :
les postures des personnages représentés semblent très peu naturelles : la torsion du faune, la direction vers le haut de son visage, le mouvement de ses bras, l'équilibre précaire, le croisement d'un de ses pieds et la demi-pointe suggèrent bien un mouvement dansé. Il apparaît ainsi difficile de reproduire ces gestes, peu naturels. De même, la position fléchie du faune de Nijinski, ses coudes repliés en angle droit, sa nuque orientée vers le haut, semblent très artificiels, alors même qu'il est censé représenter une sorte de sauvagerie naturelle.

3.b. MOUVEMENTS : DE LA DANSE AUX PORTÉS

◆ Joseph-Désiré COURT (Rouen, 1797 – Paris, 1865), *Une Scène du déluge*, 1827 ◆ Philibert CLAITTE (Belleville-sur-Saône, 1859 – Lyon, 1938), *Caron*, vers 1889 ◆ Claude BRUMACHON (Rouen, 1959), *Folie* 1989 ◆ Herman DIEPHUIS (Amsterdam, 1962), *D'après J-C*, 2004

Folie de Claude Brumachon a été écrite à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française. La chorégraphie se caractérise par une danse brute, très physique. Le recours aux portés confère à cette énergie une force explosive : l'extrait choisi rappelle la statue de Philibert Claitte, qui représente Caron¹³ en train de faire passer une âme errante vers le séjour des morts. Les corps, grâce à la hauteur que permet le porté, la ligne diagonale des bras joints, la courbe du buste de l'homme porté, l'arrêt du groupe en suspension, rappellent la statue. De même, les costumes blancs, le drapé induit par le mouvement ou sa suspension, participent à cette sculpture vivante.



18 ◆ *Folie*, Claude Brumachon, 1989.

Extrait de vidéo : CCN de Nantes. www.numeridanse.tv

¹³ Caron ou Charon est le passeur des Enfers dans la mythologie grecque : vieillard sévère et peu conciliant, il dirige une barque qui fait traverser le Styx aux âmes des morts.



19 ♦ Philibert Claitte, Caron, vers 1889,
plâtre, 124 x 75,5 x 60 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Dans la sculpture de Philibert Claitte, le corps de Caron est accroupi, contraint par le poids du cadavre qu'il porte avec peine, comme l'indique son visage crispé et ses muscles tendus. Le cadavre, partiellement recouvert d'un linceul, est positionné sur le dos, montrant ainsi un corps décharné dont le torse présente clairement les côtes. Le relief de ces dernières est accentué par la courbure du torse due au porté. Les plis du drapé soulignent également la posture inerte de ce corps sans vie. Il y a une inversion nette entre les deux postures des corps, créant une tension entre élévation et gravité: si celle de Caron est fermée et très ramassée, le fait que le cadavre soit tourné vers le haut ouvre la composition et participe à l'élévation de l'ensemble. Bien que la vie ait quitté le corps porté, ce dernier semble plus fluide et léger que le corps de Caron, qui paraît écrasé par le poids de sa mission.



20 ♦ D'après J.-C., Herman Diephuis, 2004
© Marco Barbon

Dans *D'après J.-C.*, le chorégraphe Herman Diephuis s'inspire de postures iconiques, liées à des scènes religieuses et plus particulièrement christiques. Sur la photographie, on retrouve la courbure du corps porté, totalement renversé. La semi-nudité et la présence d'un tissu confirment la référence à l'histoire de l'art classique et notamment à la figure des Pietà. La succession de postures reproduisant fidèlement des œuvres picturales crée le mouvement dansé. Cette posture a d'ailleurs été exploitée par l'art pictural lui-même pour dramatiser d'autres sujets. C'est le cas dans la *Scène de déluge* de Joseph Désiré Court: le corps du nouveau-né semble inexorablement attiré vers le bas, malgré les efforts inouïs de sa mère qui le porte à bout de bras pour le sauver. On retrouve la torsion du corps, la tête penchée en arrière. Ce petit corps souple, presque sans vie, contraste par sa mollesse, qui l'apparente à une poupée de chiffon, avec le corps musculeux de l'homme robuste qui tente de rattraper le vieillard, dont la tête est également renversée. L'angle ouvert formé par la jambe droite du jeune homme et son bras gauche, crée des lignes obliques qui accentuent encore l'effet de chute: seule la puissance de ce corps vigoureux lui permet de résister à l'attraction de la gravité. Joseph-Désiré



21 ♦ Joseph-Désiré Court, *Une Scène du Déluge*, 1827, h/t, 278 x 220,5 cm

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Court joue donc savamment ici des oppositions entre le porté et l'effet de chute pour dramatiser son tableau et le rendre vivant. Dans *D'après JC*, Herman Diephuis s'inspire de cette science de la composition pour dramatiser sa chorégraphie, en faisant clairement allusion à des œuvres picturales célèbres. C'est donc la référence à la peinture, domaine appartenant aux images fixes, qui permet de générer le mouvement, d'inventer une danse.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)



- ♦ Que vous rappelle l'image de la pièce d'Herman Diephuis ?
- ♦ Quelle action est à l'œuvre entre les deux figures, qui rejoint un procédé fréquent dans l'art de la danse ? Que permet ce procédé ?
- ♦ Qui est le fort, qui est le faible ? Le porteur ? Le porté ?
- ♦ Dans les œuvres présentées, qu'est-ce que le porté apporte en matière de puissance, de composition, de narration ?
- ♦ Comment les artistes jouent-ils des contrastes entre des mouvements ou directions opposés ? En quoi cela permet-il de dramatiser une scène ?
- ♦ Comment les portés mettent-ils en valeur les corps ? Quels types de postures engendrent-ils ? Créent-ils nécessairement une forme de distorsion ou d'exagération ?
- ♦ Dans *la Scène de déluge*, comparer les différents types de corps : on y trouve un vieillard, un homme dans la force de l'âge, une jeune femme et un nourrisson. Comment Joseph-Désiré Court a-t-il différencié nettement tous ces corps ? Quels sont les mouvements opposés ? Comment joue-t-il des contrastes entre élévation et chute, entre vie et mort ?

Éléments de réponses :

chez Court et Claitte, les œuvres représentent un porté, figure souvent utilisée en danse : le corps peut devenir support du mouvement et un danseur peut être soulevé par un autre, ce qui permet une amplification du mouvement, mais aussi une tentative d'échapper à la gravité. Il est également à même, grâce au transfert de poids, de construire des figures complexes, souvent spectaculaires.

On pourra visionner en prolongement *Duo d'Eden* de Maguy Marin (1986) où la femme évolue en porté autour du corps de son partenaire sans poser un pied par terre pendant une dizaine de minutes.

III. INTENTION ET RÉCEPTION

I ♦ POIDS, GRAVITÉ, MATÉRIALITÉ : LA CHUTE

♦ Auguste RODIN (Paris, 1840 – Meudon, 1917), *La Tentation de saint Antoine, avant 1900* ♦ Yoann BOURGEOIS (Jura, 1981), *Hourvari*, 2016 ♦ Yoann BOURGEOIS et Mathurin BOLZE, *Cavale*, 2012

Les mouvements des danseurs ou ceux attribués aux personnages représentés sont évidemment porteurs de l'intention du chorégraphe et entraînent un ressenti particulier chez le spectateur : si les portés donnent souvent une sensation de légèreté, les artistes peuvent a contrario jouer sur les émotions liées à la chute.

La chute est un moment souvent particulièrement dramatique, qui peut représenter la fragilité de notre condition humaine. Elle nous rappelle que nous sommes des êtres soumis à la gravité, que notre grandeur peut être une conquête illusoire, passagère. Dans *Hourvari*, Yoann Bourgeois met à la fois en exergue la précarité humaine et sa sublimation : l'utilisation d'un agrès (ici un grand plateau mu par un moteur de machine à laver) et de la vitesse sont au service d'une suspension saisissante parce qu'elle est un véritable défi à la gravité. Le couple est mis à l'épreuve de l'instabilité qui le guette constamment, obligé de retrouver sans cesse un équilibre fragile. Mais cette force centrifuge permet aussi au duo de se soustraire à la pesanteur.



22 ♦ *Hourvari*, Yoann Bourgeois, 2016

Photo ©Géraldine Aresteanu



23 ♦ *Cavale*, Yoann Bourgeois, 2010

Photo ©Cie Yoann Bourgeois

D'autres agrès, comme le trampoline, décuplent également les possibles, repoussent les limites des corps, leur offrant la possibilité d'inventer des mouvements toujours plus impressionnants, parce qu'ils semblent ignorer la gravité. La chute des corps, dans *Cavale*, représente et sublime notre condition de mortels, parce que ces corps qui tombent se relèvent presque par magie, avec une grâce étonnante.

Edward Aleman et Wilmer Marquez forment également un duo captivant, par la confiance inouïe, la fragilité et la force qui se dégagent de ces portés.

24 ♦ Auguste Rodin,
La Tentation de saint Antoine,
avant 1900, marbre, 62 x 97 x 74,5 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



L'œuvre de Rodin présente deux corps radicalement différents, tant par leur nature, leur placement et leur posture que par le traitement de la matière. Les corps de la femme et de l'homme ne semblent pas relever des mêmes lois de la gravité. Le corps nu de la femme est placé au sommet de l'œuvre, tendu par une courbure qui l'élève et met en valeur ses formes féminines. Le traitement lisse des surfaces déploie la lumière sur des zones allongées. Plus qu'un corps de chair, il s'agit d'une image.

D'ailleurs, son visage est masqué par ses bras : ce n'est pas un portrait mais une allégorie de la Tentation. Tout cela confère une grande légèreté à ce corps, volant

comme une vision au-dessus de saint Antoine. Pourtant, la posture courbée de l'homme montre qu'il est écrasé par l'attraction de ce corps féminin. Revêtu d'une robe de bure grossièrement taillée, le corps de saint Antoine se rattache à la terre, pour rappeler que, malgré sa vocation à la sainteté, il est un homme soumis à des pulsions corporelles. Son visage n'est pas non plus accessible au regard : il est caché par son capuchon, pour fuir cette vision envahissante. Tout son corps porte les signes d'une lutte intérieure. L'ensemble est ancré sur un sol encore plus grossièrement travaillé, qui constitue à la fois le socle de l'œuvre et la terre ferme.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ♦ Que nous dit la chute de notre condition humaine ?
- ♦ Pour quelles raisons intéresse-t-elle les artistes ?
- ♦ Comment le poids et la loi de la gravité sont-ils montrés dans les différents arts ? Comment peuvent-ils être défiés ?
- ♦ Quel est le subterfuge utilisé dans *Cavale* pour alterner entre chute et élévation ?
- ♦ Dans *La Tentation de saint Antoine*, comment Rodin joue-t-il du contraste entre pesanteur et légèreté ?
- ♦ Comment la figure de la chute peut-elle dramatiser une scène ?
- ♦ En danse, existe-t-il d'autres mouvements particulièrement porteurs d'une émotion ?

2 ♦ NARRATION, PROPOS, ATMOSPHÈRE

2.a. NARRATION – RELECTURE

♦ Jacquelin de Montluçon (Montluçon, 1463 – Bourges, 1505), *L'Annonciation*, vers 1496-1497 ♦ Hervé CARRIER (Martigues, 1932 – Veynes, 2000), *L'Annonciation*, 1984-85 ♦ Jules PERROT (Lyon, 1810 – Paramé, 1892) et Jean CORALLI (Paris, 1779 – Paris, 1854), *Giselle*, 1841 ♦ Mats EK (Malmö (Suède), 1945), *Giselle*, 1984

Si certaines œuvres font appel à la culture du spectateur, à des références précises, à des mythes ou à un récit fondateur, d'autres peuvent s'en éloigner et offrir plus de liberté au spectateur, sollicitant sa propre créativité, sa faculté d'interprétation ou d'imagination. Il sera touché – ou non – troublé ou questionné par l'atmosphère d'une pièce ou d'un tableau.

Le ballet romantique se caractérise par sa narration : il suit un livret, une trame narrative précise. La danse contemporaine peut à l'inverse se libérer de tout récit : elle compose avec le mouvement, les lumières, les costumes ; les chorégraphes suivent leur intention avant tout pour créer une atmosphère et générer des ressentis particuliers. L'illustration de *Giselle* (ill.25) renvoie au célèbre ballet dont le livret fut co-écrit par Théophile Gauthier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges : l'amour qui unit Giselle et Albert se traduit par une danse éthérée, des arabesques sur pointes, des duos enlacés.

25. Valse favorite de Giselle.
Dansée par Mme Carlotta Grisi et M. Petipa, 1841, lithographie, couverture illustrée d'une partition musicale



26 ♦ Giselle, Mats Ek, 1984, Ballet de l'Opéra de Lyon.

Photo © Jaime Roque de La Cruz.

Mats Ek a créé une relecture de la pièce, en la décalant. Le grand jeté de la danseuse se distingue par le plié des jambes, la courbe surprenante du bras et du poignet. Mats Ek se nourrit d'une gestuelle enfantine pour développer sa propre histoire. La danseuse semble être en apesanteur, rappelant certaines figures divines ou mythologiques qui peuplent l'art pictural.

Dans les arts plastiques, les relectures d'œuvres ou de thématiques sont nombreuses. Les collections du maLYON comprennent par exemple des œuvres d'Hervé Carrier, qui réinterprètent des thèmes traités maintes fois par les grands maîtres de la peinture. Son *Annonciation* est à la fois très colorée et mouvementée: tout en circonvolutions, ses personnages virevoltent dans l'espace du tableau qui se détache des lois strictes de la perspective. Représenté avec des formes arrondies, l'ange semble tourbillonner sur lui-même et emporter dans sa danse Marie agenouillée. La composition semble basée autour d'une spirale qui part de la main gauche de l'ange puis emporte tous les éléments de la scène

avec lui. Si l'on compare cette œuvre à *L'Annonciation* de Jacquelin de Montluçon, on perçoit d'autant plus l'effet de mouvement proposé par l'œuvre de Carrier: dans cette œuvre du xv^e siècle, l'ensemble est beaucoup plus statique, en raison de la posture verticale de la Vierge et des lignes strictes qui suivent la perspective géométrique. Les seuls mouvements proviennent de la posture légèrement fléchie de l'ange, des plis des tissus soulevés par les deux anges qui accompagnent Gabriel, et des lignes obliques dorées qui relient Dieu à Marie, par le biais de l'Esprit-Saint, symbolisé par une colombe. Hervé Carrier propose donc une interprétation très libre de cet épisode biblique, en nous communiquant son propre ressenti.



27 ♦ Jacquelin de Montluçon, *L'Annonciation*, vers 1496-1497, huile sur bois de noyer, 111 x 112 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



28 ♦ Hervé Carrier, *Annonciation*, vers 1984-1985, peinture glycérophtalique sur bois, deux parties solidaires, 172 x 186 cm
Collection maLYon. © photo: Blaise Adilon

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ♦ Quelles sont les différences entre danse et images fixes ?
- ♦ Faut-il, selon vous, comprendre ou ressentir une œuvre ?
- ♦ Que peuvent apporter les relectures de thèmes classiques ou d'œuvres d'art ? Pourquoi certains artistes contemporains souhaitent-ils les réinterpréter ?
- ♦ Trouver une autre œuvre qui propose une relecture et faire une analyse comparée.
- ♦ Comment les œuvres appartenant aux domaines des arts plastiques ou chorégraphiques interprètent-elles des textes littéraires, mythologiques, historiques, etc. ?
- ♦ Quels sont les éléments qui se retrouvent dans tous les ballets classiques ?
- ♦ Les ballets classiques ont-ils intéressé certains artistes ? En prolongement, étudier les œuvres de Degas.
- ♦ D'autres artistes issus des arts plastiques ont-ils beaucoup représenté la danse ?
- ♦ À l'inverse, certains danseurs ou chorégraphes ont-ils exploré les arts plastiques ?
- ♦ Trouver quelques pièces contemporaines qui mêlent volontairement arts plastiques et danse.

2.b. D'UNE NARRATION TROUBLE À L'ABSENCE DE NARRATION

◆ Jan VAN BYLERT (Utrecht, 1597 - Utrecht, 1671), *L'Entremetteuse*, vers 1625-1630 ◆ Robert DELAUNAY (Paris, 1885 - Montpellier, 1941), *Rythme*, 1934 ◆ Hans HARTUNG (Leipzig, 1904 - Antibes, 1989), *T.* 1955-33, 1955 ◆ Crystal PITE (Terrace (Canada), 1970), *Betroffenheit*, 2015

Dans les cas évoqués précédemment, les narrations proposées sont claires et respectent globalement une trame imposée par les histoires auxquelles elles font référence. Certaines œuvres proposent des narrations beaucoup plus troubles, complexes, voire trompeuses. C'est le cas, par exemple, des peintures rébus du XVII^e siècle, telle *L'Entremetteuse* de Jan Van Bylert. On pourrait croire au premier regard, que le jeune homme au chapeau va payer les services de la jeune femme à droite, celle-ci nous prenant à témoin. Il n'en est rien, car il est victime d'un coup monté par tous les autres protagonistes du tableau: on voit au centre un enfant tenir la bourse dérobée à l'instant et à gauche, un jeune homme déjà célébrer leur victoire avec une coupe de vin.



29 ◆ Jan Van Bylert, *L'Entremetteuse*, vers 1625-1630, h/t, 112,5 x 154,5 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



30 ◆ Robert Delaunay, *Rythme*, 1934, huile sur papier marouflé sur carton, 62,5 x 47,5 cm.
Image © Lyon MBA - Photo Martial Couderette

Certaines pièces dansées proposent également au spectateur une forme d'énigme narrée, comme *Betroffenheit* de Crystal Pite (2015). Le titre de la pièce renvoie à l'idée du choc ou de la sidération qui suivent un traumatisme – il s'agit en l'occurrence de la perte d'un enfant, vécue par le principal interprète de la pièce, Jonathon Young. La première partie de la pièce plonge les spectateurs dans une atmosphère extrêmement sombre, radicalement étrange, qui oscille entre univers psychiatrique, entrepôt déserté et espace mental où se trouve un homme seul, prostré. Les figures qui apparaissent, comme surgies de nulle part, appartiennent au monde du spectacle et créent une théâtralité puissante. La présence de la voix off qui semble dialoguer avec le personnage, ajoute à la dimension narrative. Pourtant, toute tentative de récit résiste et la force de la pièce réside dans son atmosphère, lancinante, sinieuse et prégnante plus que dans sa narration. La deuxième partie de la pièce évacue d'ailleurs tout élément de décor: la danse semble devenir le seul langage à même de traduire le choc, les sentiments complexes et vacillants, à la fois personnels et universels.

D'autres œuvres, enfin, ne proposent aucune narration, laissant la place à l'art pour l'art, à la danse pour la danse. *Rythme*, de Robert Delaunay, ne raconte aucune histoire pour laisser place à la sensation pure, liée à une musicalité. De nombreuses œuvres abstraites créent ainsi le lien avec d'autres domaines artistiques, tels que la musique... ou la danse. Ici, le peintre joue avec une alternance de couleurs qui se répondent, créant ainsi

un sens de lecture, un déplacement. Les arcs de cercle et demi-disques donnent une sensation de mouvement rotatif au sein de l'œuvre, organisés de part et d'autre d'un axe oblique qui la traverse. On peut penser au ballet triadique, d'Oskar Schlemmer, qui ne raconte rien en tant que tel, si ce n'est des formes géométriques colorées qui évoquent des sensations. Les pièces chorégraphiques de Merce Cunningham ne proposent, quant à elles, que des corps dansant sans narration aucune.

À partir du xx^e siècle, les arts se sont progressivement détachés des lois de la figuration pour utiliser les médiums pour eux-mêmes et pousser leurs limites. Dans la peinture abstraite T 1955-33 d'Hans Hartung, les formes exercent une sorte de danse rapide et tourbillonnante au cœur de l'image, grâce à un réseau de lignes dynamiques qui traversent le tableau selon deux axes obliques. Des formes plus épaisses créent des contrepoids quand le blanc qui occupe le centre irradie derrière les lignes noires, en donnant la sensation que celles-ci lévitent au-dessus de l'ensemble.



31 ♦ Hans Hartung, T. 1955-33, 1955, h/t, 92,2 x 69,2 cm.
© ADAGP, Paris, 2021. Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

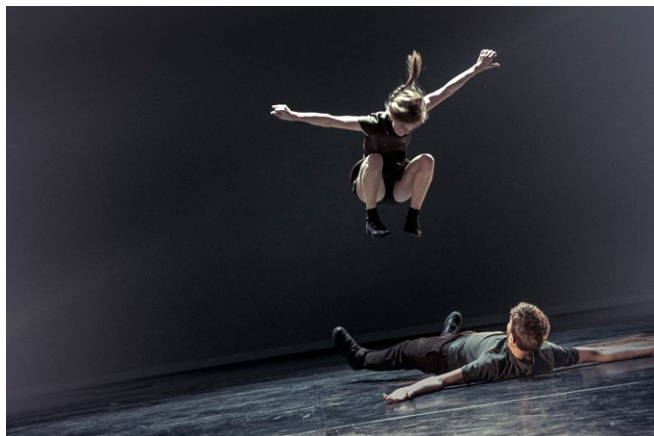
- ♦ Quel peut être l'intérêt d'œuvres abstraites ou qui ne proposent aucune narration ?
- ♦ En quoi peuvent-elles tout de même véhiculer un propos ou des émotions ?
- ♦ Se renseigner sur la naissance de l'Abstraction. En quoi a-t-elle été importante dans les arts plastiques ? Qu'est-ce qui pouvait être revendiqué de façon sous-jacente ? À la suite de la seconde Guerre Mondiale, pourquoi le mouvement appelé « abstraction lyrique » a-t-il connu un tel essor ?
- ♦ Comparer la peinture d'Hartung avec celle de Delaunay : quelles sensations génèrent-elles ?
- ♦ Comment les formes, les couleurs et la matérialité d'une œuvre peuvent-elles parler d'elles-mêmes, sans recours à une histoire ?
- ♦ Existe-t-il également dans la littérature des formes sans récit ? La poésie ou certaines formes contemporaines d'écriture sont-elles nécessairement liées à une trame narrative ? Par quels biais peuvent-elles communiquer des émotions ?

3 • EXPRESSION / ÉMOTION

EXEMPLE : L'EXPRESSION DE LA FORCE.

◆ Antoine BOURDELLE (Montauban, 1861 – Le Vésinet, 1929), *Héraklès tue les oiseaux du lac Stymphale*, 1909-1923

◆ Wim VANDEKEYBUS (Herenthout (Belgique), 1963), *What the body does not remember*, 1987



32 ◆ *What the Body Does Not Remember*, Wim Vandekeybus, 1987

© Danny Willemis

L'œuvre de Bourdelle représente le sixième des douze travaux d'Hercule : avec son arc, il extermine les oiseaux menaçants du lac Stymphale. Au même titre que l'action héroïque qu'elle représente, cette sculpture constitue une prouesse technique : la matière, dans laquelle est sculptée la musculature dense du héros, s'organise autour d'un vide qui oblige l'artiste à installer la solidité de sa sculpture à l'encontre de la fragilité qui naît de ses béances. L'espace de la sculpture est construit par la prégnance du vide, animé de quelques lignes majeures. L'organisation presque géométrique de cette sculpture et la tension créée entre les pleins et les vides se jouent autour d'une ligne courbe, positionnée de façon oblique au centre de l'œuvre : celle de l'arc immense et stylisé qui vient casser les lignes créées par la jambe et le bras gauches d'Héraklès. Penché vers l'arrière, celui-ci ne tient en équilibre que par la force de ses jambes. Les formes, simplifiées et anguleuses, soulignent la puissance du héros, encore accentuée par la rugosité de la matière, ses reliefs saillants. La matérialité du bronze réfléchit la lumière en créant du contraste, qui met en valeur les détails de ce corps héroïque.



33 ◆ Antoine Bourdelle, *Héraklès tue les oiseaux du lac Stymphale*, 1909-1923, bronze partiellement doré, 244,5 x 237 x 104,5 cm

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Comme en danse, c'est avant tout le corps qui exprime une idée : ici, l'archétype du héros et l'expression de sa force. Les traits du visage ne sont en effet pas reconnaissables : ils expriment avant tout la détermination d'Héraklès, sans dresser le portrait fidèle d'un individu en particulier.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Comment le corps du héros de Bourdelle est-il représenté ? Quelles impressions s'en dégagent ? Tentez d'imiter son mouvement. En quoi est-ce difficile ?
- ◆ Comment qualifier les corps des danseurs ? Les corps sculptés ? Pourquoi ?
- ◆ Comment pouvez-vous définir les intentions des artistes dans les œuvres proposées ?
- ◆ Trouver d'autres œuvres qui exacerbent la sensation de force.

- ◆ De manière générale, comment sont représentés les héros de l'Antiquité ? Quelles sont leurs caractéristiques ? En quoi le « nu héroïque » est-il un vecteur pour souligner la force ?

Éléments de réponses :
les corps des héros sont clairement magnifiés, en plein effort, les muscles tendus et saillants, afin de montrer la force exceptionnelle qui les caractérise. La torsion, l'extension, le déséquilibre poussés à leur comble, traduisent ce défi, cette épreuve à laquelle les héros soumettent leurs musculatures hors du commun. On peut également penser aux Esclaves de Michel-Ange (1513-1515) au Musée du Louvre, dont les corps immobilisés et tourmentés sont expressifs et puissants.

- ◆ Pour quelle raison « l'émotion » est-elle un élément fondamental dans l'art, que ce soit pour l'artiste ou pour le spectateur ?
- ◆ Le mot émotion vient du latin *motio*, « mouvement ». Réfléchissez aux relations entre émotion et mouvement.

Éléments de réponse :
L'art en général a une fonction esthétique ; mais il est aussi souvent l'expression de l'univers singulier de l'artiste, et l'œuvre peut traduire son tempérament, ses sentiments, ses émotions. Il est ainsi à même de toucher le public, qui peut être sensible à ce que l'œuvre dit, d'universel ou de personnel.

Si l'image figure des sentiments à travers le choix des scènes représentées, par les expressions du visage,

les attitudes des corps, ou encore par une gestualité visible ou des associations de formes et de couleurs, la danse s'appuie d'abord sur le mouvement pour exprimer des émotions – même si la musique, les lumières, les costumes peuvent les amplifier, les souligner. On parle ainsi d'état de corps : c'est la manière dont un corps laisse paraître une émotion. On peut avoir l'impression que les corps sont mus, animés, travaillés par une intention qui peut s'apparenter à une émotion, être lue comme telle par les spectateurs, en fonction de leur propre sensibilité.

POUR ALLER PLUS LOIN : STRUCTURATION DU CORPS, LA LUMIÈRE

◆ Nicolas POUSSIN (Les Andelys, 1594 – Rome, 1665), *La mort de Chioné*, vers 1622 ◆ Russel MALIPHANT (Ottawa (Canada), 1961), *Both, and*, 2016

Russel Maliphant centre tout son travail chorégraphique sur l'importance de la lumière au point que la danse ne se conçoit pas sans cette dernière. *Both, and* (extrait de *Conceal/ Reveal* en 2016) est un court solo où le dispositif technique permet à la danseuse de jouer avec son ombre, dupliquée grâce à un projecteur sur l'écran installé à l'avant-scène. La lumière sculpte ainsi le corps et donne tout son relief aux mouvements, conférant parfois à la silhouette une présence sculpturale.

Nicolas Poussin joue lui aussi avec la lumière dans son tableau *La Mort de Chioné*, pour insister sur la dimension mythologique du tableau en créant une ambiance surnaturelle. Dans ce tableau de jeunesse du maître, le personnage volant est Diane, qui décoche une flèche mortelle à Chioné, coupable d'avoir osé comparer sa beauté à celle de la déesse. La figure divine se détache nettement d'un paysage tourmenté grâce à des contrastes soutenus dus à une forte luminosité, notamment sur le drapé animé dont elle est vêtue.

Si Diane et Chioné sont disposées toutes deux de façon horizontale, le traitement qu'en fait le peintre est très différent : à l'inverse de Diane, Chioné est nue et l'agonie est visible sur ses chairs pâles, aux teintes livides. Les ombres contribuent à la tension dramatique du tableau, notamment l'ombre portée du bras de Chioné sur son corps nu inerte. Les mouvements des personnages vont dans des directions contraires, soulignant le mouvement de fuite des enfants (nés de l'union de Chioné avec Apollon et Hermès) et l'émotion de Céyx, oncle de Chioné, par un corps sculptural formé de lignes obliques en tension vers les deux principales protagonistes. La narration est soumise à un temps de lecture : dans un second temps, on aperçoit au loin la figure de Dédalion, père de Chioné, qui s'enfuit, déjà à moitié changé en épervier par Apollon. Ainsi, par une dramatisation due notamment au traitement de la lumière, le tableau invite à relire ce récit tiré des *Métamorphoses* d'Ovide.



34 ◆ Nicolas Poussin,
La Mort de Chioné,
vers 1622, h/t, 109,5 x 159,5 cm
Image © Lyon MBA –
Photo Alain Basset

POUR ALLER PLUS LOIN :

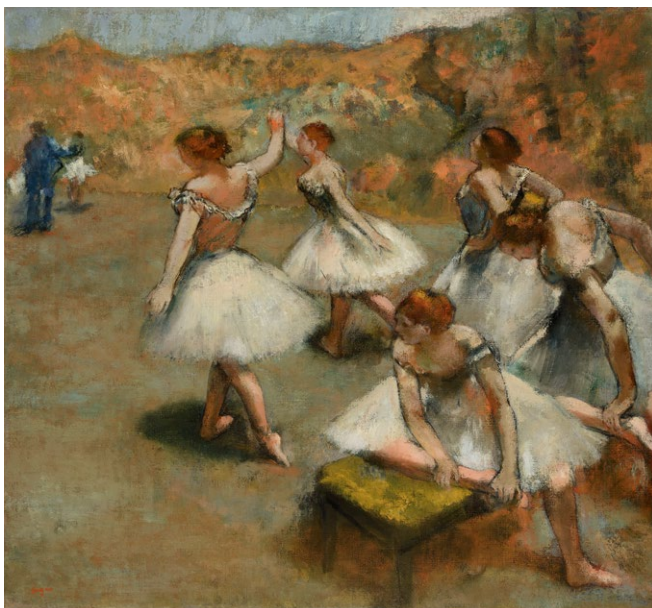
STATIQUE vs DÉCOMPOSITION DU MOUVEMENT ; ENFERMEMENT vs LIBERTÉ

◆ Ossip ZADKINE, (Vitebsk, 1890 – Paris, 1967) *La Prisonnière*, 1943 ◆ Edgar DEGAS (Paris, 1834 – Paris, 1917), *Danseuses sur la scène*, vers 1889

Si la sculpture d'Ossip Zadkine ne représente pas une danseuse, elle n'est pas sans lien avec la chorégraphie de Martha Graham (voir ill.7), puisqu'elle génère la même sensation d'enfermement en montrant un corps entravé, privé de mouvement. Zadkine simplifie au maximum la structure globale pour aller à l'essentiel. Le corps est contraint dans un espace très réduit et semble fragmenté par les lignes qui jalonnent la sculpture. L'expression du visage est exagérée pour figurer la douleur. Comme chez Martha Graham, l'ensemble est très géométrique : lignes verticales, horizontales et obliques s'entrecroisent pour enserrer la figure. Même la matérialité de l'œuvre évoque la souffrance : le bronze est patiné par le temps, comme s'il avait conservé la trace d'un vécu agressif.



35 ◆ Ossip Zadkine,
La Prisonnière, 1943, bronze,
190 x 63,6 x 75,1 cm
©ADAGP, Paris, 2021. Image
© Lyon MBA - Photo Alain Basset



36 ◆ Edgar Degas, *Danseuses sur la scène*, vers 1889

h/t, 75,6 x 81,9 cm

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Une sensation de liberté émane au contraire de la composition et du traitement des formes réalisés par Degas dans *Danseuses sur la scène* : décentrant le motif, il déploie ses danseuses vers la droite en une nuée claire, en direction d'un espace scénique simplement suggéré. Les costumes des danseuses classiques leur confèrent une grande légèreté, accentuée par les touches apparentes qui génèrent du flou et du mouvement. À l'exception de quelques cernes noirs, l'effacement des détails permet de se concentrer sur l'essence même du geste.

POUR ALLER PLUS LOIN : ÉLÉVATION ET CHUTE ; APESANTEUR ET GRAVITÉ

◆ François-Joseph HEIM (Belfort, 1787 – Paris, 1865), *La défaite des Cimbres et des Teutons par Marius*, 1853

Les contrastes entre élévation et chute se retrouvent également en peinture. C'est le cas dans l'immense représentation de *La défaite des Cimbres et des Teutons par Marius*, où tous les personnages semblent chuter vers le bas de l'image, provoquant un véritable déséquilibre. Les corps totalement renversés représentés par Heim paraissent entraîner la foule de personnages dans leur chute. L'une des femmes, totalement nue, est représentée complètement à la verticale, tête et bras vers le bas. Le drapé sur lequel elle glisse se transforme en eau qui s'écoule et qui emporte dans ses flots une femme portant un nouveau-né et d'autres personnes suggérées en hors-champ par leurs bras encore visibles.

Le décor s'effondre entièrement sous le poids et la puissance de l'armée de Marius, qui occupe la partie supérieure du tableau et qui s'élève à l'inverse, par la cambrure des chevaux et les gestes victorieux des guerriers. On peut imaginer un angle, un seuil entre la terre ferme et celle qui s'écroule, ouvrant comme un précipice : le corps nu de l'homme qui nous présente son dos est à la limite entre les deux et résiste à l'attraction du ravin. La femme aux longs cheveux noirs, qui tombe vers la droite du tableau, jaillit presque hors de l'espace pictural : le relief de son vêtement, traité de façon sculpturale, semble sortir du tableau.



37 ◆ François-Joseph Heim,
*La Défaite des Cimbres et des Teutons
par Marius*, 1853, h/t, 488 x 594 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Relever dans le tableau de Degas les éléments plastiques qui donnent un effet vaporeux à l'ensemble. Les formes se détachent-elles nettement du fond ? Tisser des liens avec l'esthétique déployée par les danses de Loïe Fuller.
- ◆ Quelles différences voyez-vous entre ces deux œuvres et la danse de Martha Graham ? Faire identifier aux élèves les dates des œuvres.
- ◆ Lister les sensations éveillées par les œuvres de Martha Graham et de Zadkine. Quels détails plastiques communs aux deux œuvres permettent d'expliquer ces sensations ?
- ◆ Loïe Fuller et Degas sont contemporains. Préciser en quoi la danse de Loïe Fuller est différente de celle représentée par Degas. Quels sont cependant les points communs avec la représentation que fait Degas de la danse classique ?



LIENS AVEC L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE

- **Poème de l'âme de Janmot**: liens texte / peintures

- **Le Sacre du Printemps**: liens danse / poésie

- ◆ Pourquoi les récits fondateurs, qu'ils soient bibliques ou mythologiques, peuvent-ils inspirer danse et arts plastiques ? Donnez des exemples.
- ◆ Quel art, entre la danse et la peinture, vous semble le plus propre à raconter une histoire ? Pour quelle(s) raison(s) ?
- ◆ Raconter une histoire suppose de dérouler une temporalité ; comment les deux arts peuvent-ils chacun répondre à cette contrainte ?
- ◆ De quel genre littéraire peut se rapprocher une œuvre chorégraphique lorsqu'elle ne raconte pas d'histoire ? Justifiez votre réponse.



- ◆ Aborder la question de la diffusion et de la reproduction des œuvres dansées et plastiques. (Plateformes diffusant des captations chorégraphiques, question des droits - adaptation de chaque spectacle à l'espace scénique et aux contraintes du lieu). Voir une œuvre dans une salle de spectacle et un extrait en vidéo.
- ◆ Établir des liens entre les commanditaires et mécènes autrefois, institutions et subventions aujourd'hui. Mettre en avant la dépendance de nombreux artistes à la commande.
- ◆ Si les processus de création se distinguent entre danse et arts plastiques, ils se rejoignent dans la phase de préparation : en quoi ?
- ◆ Sensibiliser les élèves au contexte de création d'une œuvre : l'histoire, les courants de pensée, les progrès techniques, peuvent être présents sur de nombreuses œuvres. Inviter les élèves à appréhender les œuvres sous ces angles-là ; quelles œuvres du parcours semblent les plus marquées par le contexte de création ?
- ◆ Aborder la question de la formation et de l'évolution du statut des artistes (ballet de l'opéra / studios. Écoles des Beaux-Arts / Académies de peinture / Atelier : artisan / maître)
- ◆ Distinguer le fait d'être sensible à un art et de le pratiquer (distinguer l'amateur du praticien).
- ◆ Danses et arts plastiques sont parfois perçus comme des arts d'initiés : comment musées ,centres chorégraphiques, théâtres et autres lieux de diffusion œuvrent-ils pour attirer des publics nouveaux ?
- ◆ Mettre en avant les spécificités des médiations (ex. : préparation des spectateurs non-initiés ou du jeune public avant le spectacle / parcours tous publics dans les musées)
- ◆ Distinguer l'action du spectateur d'un ballet de celle d'un visiteur de musée.

LIENS AVEC LES PROGRAMMES

CYCLE 4

FRANÇAIS

- ◆ Regarder le monde, inventer des mondes
- ◆ Se chercher, se construire (se raconter, se représenter)

ARTS PLASTIQUES

- ◆ L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur
- ◆ La relation du corps à la production artistique
- ◆ La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace
- ◆ Les métissages entre arts plastiques et technologies numériques (métissage présent également dans la danse)

HISTOIRE DES ARTS

- ◆ Le sacre de l'artiste (XIV^e – début XVII^e siècle)
- ◆ Développement des arts du spectacle : le tragique, le sacré, le comique et la fête
- ◆ État, société et modes de vie (XIII^e – XVIII^e siècle) :
 - Danse populaire, danse de cour, danse stylisée
 - De la Belle Époque aux « années folles » : l'ère des avant-gardes (1870-1930)
 - Métropoles et spectacles nouveaux : jazz, cirque et music-hall
- ◆ Les arts entre liberté et propagande (1910-1945) :
 - De l'autonomie des formes et des couleurs à la naissance de l'abstraction
 - Art et pouvoir : contestation, dénonciation ou propagande. (ex. : Joséphine Baker)
 - L'émancipation de la femme artiste. (Ex : Isadora Duncan)
- ◆ Les arts à l'ère de la consommation de masse (de 1945 à nos jours) :
 - Réalismes et abstractions : les arts face à la réalité contemporaine.
 - Un monde ouvert ? Les métissages artistiques à l'époque de la globalisation.

ÉDUCATION PHYSIQUE ET SPORTIVE

- ◆ Activités physiques artistiques
- ◆ Corps et mouvement : arts du spectacle vivant

TECHNOLOGIE

- ◆ La place des nouvelles technologies dans certains spectacles

LYCÉE

ARTS PLASTIQUES

- ◆ La création à plusieurs plutôt que seul
- ◆ L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre
- ◆ Liens entre arts plastiques et théâtre, danse, musique
- ◆ Se construire comme spectateur sensible et critique
- ◆ L'artiste et la société : faire œuvre face à l'histoire et à la politique
- ◆ L'art et les technologies : dialogue ou hybridation
- ◆ Mondialisation de la création artistique : métissages ou relativité des cultures du monde

HISTOIRE DES ARTS

- ◆ Enseignement optionnel seconde (2^{de}, 1^{re} et T^{ale}) : Arts et émancipation de 1960 à nos jours

ENSEIGNEMENTS ARTISTIQUES

- ◆ Options de spécialités : Danse, arts du cirque, arts plastiques.

HISTOIRE GÉOGRAPHIE

- ◆ Étude de l'évolution des valeurs, des époques, des pratiques.
- ◆ S'interroger sur la définition d'un événement, d'une permanence, d'une continuité, d'une rupture, d'une mutation, d'une évolution.

ÉDUCATION PHYSIQUE ET SPORTIVE

- ◆ En classe de seconde : S'inscrire dans un processus de création artistique.

FRANÇAIS

- ◆ Construire une culture littéraire commune, ouverte sur les autres arts, sur les différents champs du savoir et sur la société.
- ◆ Connaissance des formes et des genres littéraires, replacés dans leur contexte historique, culturel et artistique.

HUMANITÉS, LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE

- ◆ Les grandes questions de culture : initiation à une réflexion personnelle sur ces questions, nourrie par la rencontre et la fréquentation d'œuvres d'intérêt majeur.

RESSOURCES NUMÉRIQUES

Captations de danse

BOURGEOIS Yoann, *Cavale*.

www.numeridanse.tv/videotheque-danse/cavale?

BOURGEOIS Yoann, *Hourvari*.

www.numeridanse.tv/videotheque-danse/hourvari?

CORALLI Jean, PERROT Jules, *Giselle*.

www.numeridanse.tv/videotheque-danse/giselle-0

DIEPHUIS Herman, *D'après J.-C.*

www.youtube.com/watch?vIZOtNwNlqUKo
ou www.numeridanse.tv/videotheque-danse/dapres-j-c-remontage-2015

EK, Mats relecture de *Giselle*.

www.numeridanse.tv/videotheque-danse/giselle

FULLER Loïe, *La danse serpentine*.

www.youtube.com/watch?vIYAIRV2R4cgg

DE KEERSMAEKER Anne Teresa, *Rosas danst rosas*.

www.numeridanse.tv/videotheque-danse/rosas-danst-rosas

MAALEM Heddy, *Éloge du puissant royaume*.

vimeo.com/131432768

MARIN Maguy, *Ligne de Crête*.

www.numeridanse.tv/videotheque-danse/ligne-de-crete

MARIN Maguy, duo porté d'Eden.

www.numeridanse.tv/playlists/duos-portes

SAGNA, Caterina Basso *Ostinato*.

vimeo.com/22123545

VANDEKEYBUS Wim,

What the Body Does Not Remember.

vimeo.com/86520380

Expositions virtuelles

Corps en mouvement : La danse au musée,
visite virtuelle de l'exposition qui a eu lieu à
la Petite Galerie du Louvre durant la saison 2016-2017 :

petitegalerie.louvre.fr/content/corps-en-mouvement

petitegalerie.louvre.fr/article/

la-bibliographie-autour-du-corps-en-mouvement

Les Themas

Sur la ronde : www.numeridanse.tv/themas/parcours/la-ronde

Sur les différents *Sacre du Printemps* :

www.numeridanse.tv/themas/webdocs/sacre-sacre

Sur la danse à la croisée des arts :

www.numeridanse.tv/themas/parcours/la-danse-la-croisee-des-arts

Sur les liens entre danse et arts plastiques :

www.numeridanse.tv/themas/parcours/danse-et-arts-plastiques

Sur la danse belge : www.numeridanse.tv/themas/parcours/la-choregraphie-belge-contemporaine

Sur la danse et les accessoires :

www.numeridanse.tv/themas/parcours/danse-et-accessoires

Sur la série concernant *Les gestes de la danse*

produite par le **théâtre de Chaillot** :

www.theatre-chaillot.fr/fr/gestes-danse

Les dossiers pédagogiques

Rodin et la danse, exposition au Musée Rodin
(avril – juillet 2018)

www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/PDF/Documents/180423%20MR%20RD%20DD%20BD.pdf

À chaque danse ses histoires,

Livret pédagogique édité par le CND, 2011

www.cnd.fr/fr/page/176-a-chaque-danses-ses-histoires

Dossier pédagogique *Danser Brut* - musee-lam.fr

www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Dossier-pedago-Danser-Brut.pdf

Dossier pédagogique *La Petite Danseuse* - reseau-canope.fr

cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/contenus-associes-la-petite-danseuse---dossier-pedagogique-N-23986-42771.pdf

Dossier pédagogique *On danse ?* - Mucem

www.mucem.org/sites/default/files/2019-01/Mucem_Danse_dossier_peda.pdf

Au musée des Beaux-Arts de Lyon

soundcloud.com/lyon_musee_beaux_arts/sets/parcours-danse-avec-le-choregraphe-denis-plassard

Vidéo

Visionner une création de la Cie Ma' inspirée par des œuvres du musée des Beaux-Arts : www.numeridanse.tv/videotheque-danse/si-cest-une-fille-visite-choregraphiee

BIBLIOGRAPHIE

BELLENGER Sylvain, ROMANO Carmine, GALLO Luigi

Picasso et les ballets russes
Coédition Mucem/Actes sud, 2018

BOULANGER Christophe, FAUPIN Savine,

Danser Brut
cat. exp., Villeneuve-d'Ascq, (septembre 2018 - janvier 2019),
Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et
d'art brut, 2018

COLLECTIF

Nijinski
cat. exp., Paris, musée Rodin, 2001, Réunion des musées
nationaux, 2000

CAPPELLE Laura

*Nouvelle Histoire de la Danse en Occident –
de la préhistoire à nos jours*
ed. du Seuil, CND, 2020

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques,

VIGARELLO Georges
Histoires du corps, T.I De la Renaissance aux Lumières
Paris, ed. Du Seuil, 2005

DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène

Les danses dionysiaques en Grèce antique
Presses Universitaires de Provence, 1995

DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène

Musiques et danses dans l'Antiquité
Presses universitaires de Rennes, 2011

DELCLAUX Marie-Pierre,

HERPIN Hugues, VILAIN Jacques
Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion
cat. exp., Paris, Musée Rodin, 2006, Paris, Musée Rodin, 2006

GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle

La Danse au xx^e siècle
Paris, Larousse, 2002

GRAHAM Martha

Mémoire de la danse
Arles, Actes Sud, 1992

IZRINE Agnès

La Danse dans tous ses états
Paris, L'Arche, 2002

JARBOUAI Leila, KISIEL Marine, Musée d'Orsay (dir.)

Degas Danse Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry
cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (novembre 2017 – février 2018),
Gallimard / Musée d'Orsay, 2017

GABORIT Jean-René, GOUYETTE Cyril

Les élans du corps. Le mouvement dans la sculpture
Paris, Musée du Louvre Éditions, coll. Un autre regard, 2005

GOURDIN Pascal MORIN Nicole

Arts Visuels et danse
Sceren, CRDP Poitou Charente, 2010 [sur réseau-canopé](#)

HAINAUT Bérenger, PIOVESAN Inès

Picasso et la danse
BNF éditions, 2018

KENDALL Richard, DE VONYAR Jill

Degas et les danseuses. L'image en mouvement
Paris, Skira Flammarion, 2011

LE MOAL Philippe (dir.)

Dictionnaire de la Danse
Paris, Larousse, 1999

LAFFON Juliette, PINET Hélène, Musée Bourdelle

Isadora Duncan, 1877-1927, une sculpture vivante
cat. exp., Paris, Musée Bourdelle, 2010, Paris, Paris musées, 2009

LANCESTREMÈRE Christine (dir.)

Rodin et la danse
cat. exp., Paris, Musée Rodin (avril – juillet 2018), Éditions du musée
Rodin/Hazan, 2018

LANEYRIE-DAGEN Nadeije

*L'invention du corps, La Représentation de l'homme
du Moyen-Âge à la fin du xix^e siècle*
Paris, Flammarion, coll. Tout l'art – Histoire, 2006

MACEL Christine, LAVIGNE Emma

Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours
cat. exp., Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
2011-2012, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2011

MORRIS Robert

Notes sur la danse
The Tulane Drama Review, vol. 10, no 2, p. 179-186, 1965

MARTINEZ Jean-Luc

La colonne des danseuses de Delphes
in Comptes rendus de l'Académie des inscriptions
et Belles Lettres, 1997, vol 141, n°1, pp 35-46
www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1997_num_141_1_15701

NECTOUX Jean-Michel

29 L'Après-midi d'un faune
cat. exp. *L'Après-midi d'un faune. Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, Paris,
Musée d'Orsay, 1989, coll. Les dossiers du musée d'Orsay, Paris,
Réunion des musées nationaux, 1989

PAGÈS Laurence, TARDIF Pascale

Danser avec les œuvres du musée.

Démarche, outils pour concevoir des projets

Canopé Éditions, 2020

PASQUINELLI Barbara

Le geste et l'expression

Paris, Hazan, 2006

WEISS JEFFREY Robert Morris

The Perceiving Body / Le Corps Perceptif

cat.exp., St Étienne (juillet 2020–novembre 2020), coédition bilingue Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean et le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 2020

FILMOGRAPHIE

La Danseuse, de Stéphanie Di Giusto, 2016

Rize, de David LaChapelle, 2005

Pina, de Wim Wenders, 2011

Cunningham, de Alla Kovgan, 2019

Les Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch, de Anne Linsel et Rainer Hoffmann, 2010

Hanna Halprin : Le souffle de la danse, de Ruedi Gerber, 2009

PODCAST

Écouter les podcast consacrés à l'histoire de la danse, de l'émission *Le Cours de l'histoire*, de la semaine du 19 au 22 avril 2021, sur France Culture

www.franceculture.fr/emissions/series/une-histoire-de-la-danse-0

REZ-DE-JARDIN / CHAPELLE

