



HAL
open science

Le héros à contresens. À propos de l'Étude héroïque de Kassian Goleïzovski

Polina Manko

► **To cite this version:**

Polina Manko. Le héros à contresens. À propos de l'Étude héroïque de Kassian Goleïzovski. Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 2020, n° 12, p. 85-100. 10.6092/issn.2036-1599/11810 . hal-04345125

HAL Id: hal-04345125

<https://hal.science/hal-04345125v1>

Submitted on 14 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Polina Manko*

Le héros à contresens. À propos de l'*Étude héroïque* de Kassian Goleïzovski

31 dicembre 2020, pp. 85-100

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11810>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo presenta un caso di studio sull'assolo di danza *L'Eroico* (o lo *Studio eroico*, dal balletto *Scriabiniana*) del coreografo avanguardista russo Kassian Goleïzovski. Tale studio propone un approccio metodologico basato sull'analisi del movimento, con lo scopo di decifrare il significato racchiuso in questa danza "astratta". Dopo aver ripercorso le origini di questa danza "rivoluzionaria" degli anni Venti, viene offerta un'analisi comparativa delle figure tratte da due versioni di questo assolo, riprese negli anni Sessanta e Settanta: la prima messa in scena dal coreografo stesso, la seconda "rinnovata" dopo la sua morte. La differenza tra le qualità del movimento e gli atteggiamenti posturali mostra, in realtà, due progetti opposti dietro a quello che poteva essere scambiato per lo "stile eroico" dell'era sovietica.

The article presents a case study of the dance solo *Heroics* (or *Heroic study*, from the ballet *Scriabiniana*) of the Russian avant-garde choreographer Kassian Goleïzovsky (1892-1970). This study proposes a methodological approach based on movement analysis, in order to investigate the meaning conveyed by this "abstract" dance. After tracing back the origins of this "revolutionary" dance in 1920s, we offer a comparative analysis of the figures issued from two versions of this solo, filmed in the 1960s and 1970s: the first staged by the choreographer himself, and the second "restored" after his death. The difference between movement qualities and postural attitudes shows, however, two opposite projects behind what could have been mistaken for the "heroic style" of the soviet era.

* Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, France.

Polina Manko

Le héros à contresens. À propos de l'Étude héroïque de Kassian Goleïzovski

Si les modernités du début du XX^e siècle dans la danse russe sont souvent associées, dans l'historiographie occidentale, aux productions des Ballets Russes, un autre héritage moderne – celui des avant-gardes des années 1920 et de leur postérité – reste encore peu élucidé. Malgré les efforts des historiens pionniers¹, il reste encore de nombreux “trous” dans l'histoire de ces avant-gardes. Cet article propose un regard sur cet héritage à partir d'un angle particulier, celui de l'étude du solo *Étude héroïque* (du ballet *Scriabiniana*) de l'artiste d'avant-garde russe Kassian Goleïzovski (1892-1970).

Longtemps considéré comme une figure controversée au sein de l'historiographie soviétique officielle, ce chorégraphe jouit aujourd'hui d'un regain d'intérêt de la part des chercheurs et est désormais reconnu comme l'une des figures majeures de l'avant-garde en danse des années 1920. Certaines de ses mises en scène de masse, telles que le spectaculaire ballet *Le Beau Joseph* représenté au théâtre Bolchoï de Moscou en 1925, ont été décrites en détail, aussi bien en ce qui concerne la production scénique (costumes, décor, dispositifs scéniques) que le libretto, ou l'argument narratif du ballet². Néanmoins, cette méthodologie, basée sur une description du type ethnographique, ne peut éclairer ni le travail postural ni celui du geste dansé dans leurs qualités et leur dynamique, ce qui constitue la spécificité de l'art de la danse par rapport aux autres disciplines scéniques. Afin de comprendre en quoi consistait l'innovation du chorégraphe, il est donc nécessaire d'adopter aussi une approche méthodologique spécifique, celle de l'analyse du mouvement et du geste dansé, qui pourrait rendre compte de la construction du sens de l'œuvre par le geste expressif lui-même. L'adoption de cette méthodologie est nécessaire afin d'étudier des œuvres de Goleïzovski telles que le solo *Étude héroïque* que l'on pourrait qualifier comme “abstraites” ou relevant de la “danse pure” (dans le sens où elles ne sont pas basées sur une fable litté-

1. Les premières chercheuses russes post-soviétiques telles qu'Elisabeth Souritz, Irina Sirotkina, mais aussi des chercheuses italiennes comme Nicoletta Misler et Donatella Gavrilovich, parmi d'autres.

2. Cfr., notamment, les ouvrages de Viktor Teïder, *Kassian Goleïzovski. "Iossif Prekrasny" (Kassian Goleïzovski. "Le Beau Joseph")*, Flinta, Moskva 2001; Elisabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920s*, Duke University Press, Durham (North Carolina) 1990; Giora Manor, *Goleïzovsky's "Joseph the Beautiful" – a modern ballet before its time*, in «Choreography and Dance. An international journal», vol. II, part 3, 1992, pp. 63-70.

raire, mais dont le sens réside dans l'attitude et le geste même³), ignorées par l'historiographie faute de méthode apte à en investiguer le sens.

L'analyse du mouvement⁴ devient ainsi un des outils au service de l'historien de la danse, en tant qu'«attitude envers l'acte chorégraphique qui place le geste de l'interprète au centre des questionnements esthétiques»⁵. Premièrement, que nous dit le mouvement dansé sur lui-même? Si le geste, ainsi que toute l'organisation posturale qui le soutient, porte en lui un certain projet sur le monde⁶, quel rapport ce projet du chorégraphe entretient-il avec l'idéologie de l'état soviétique?

Deuxièmement, que pourrait nous révéler une analyse comparée des figures issues de deux versions différentes de l'œuvre? Dans des cas de reconstruction posthume de l'œuvre de Goleïzovski, le mouvement véhicule-t-il nécessairement le même sens⁷? Ainsi donc, nous proposerons ici, après une rétrospective sur la naissance de l'idée de cette œuvre chez Goleïzovski dans les années 1920, une comparaison de deux versions du solo: celle chorégraphiée au début des années 1960 par Goleïzovski lui-même, et une tentative de «reconstruction» de l'œuvre dans les années 1970, peu de temps après la mort du chorégraphe, par le théâtre Bolchoï.

La veille de la Révolution: naissance d'une démarche expérimentale

La formation en danse de Goleïzovski, ainsi que ses débuts en tant que chorégraphe, coïncident avec les grands bouleversements sociaux, politiques, économiques, démographiques et culturels qui déferlent sur le pays, en commençant par les premiers événements révolutionnaires de 1905, lorsque Goleïzovski, âgé de 13 ans, est élève à l'École impériale du ballet du théâtre Bolchoï à Moscou⁸. Ils se

3. Selon Rudolf Laban, «la danse pure n'a pas d'histoire descriptible. Il est le plus souvent impossible d'exposer en mots le contenu d'une danse, bien que l'on puisse toujours décrire le mouvement» (Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles 1994, p. 22).

4. Nous nous appuyons ici aussi bien sur l'analyse du mouvement telle que théorisée par Rudolf Laban, que sur des outils de l'approche systémique du geste expressif développé par Hubert Godard (connu aussi en France sous le nom de l'AFCMD, ou l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé).

5. Christine Roquet, *Postface. De l'analyse du mouvement*, in Id., *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Séguier, Biarritz 2009, pp. 166-171: p. 170, online: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15 (u.v. 1/6/2020).

6. Comme le soulignent Isabelle Launay et Christine Roquet dans leur article, «nous percevons, sans bien pouvoir la nommer, une "attitude" ou un rapport au monde, sous-jacente à une posture» (Isabelle Launay – Christine Roquet, *De la posture à l'attitude, ou ce qu'un danseur peut dire aux hommes politiques*, in «Posture(s), imposture(s)», MAC/VAL, Musée contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine 2008, pp. 80-89: p. 81, online: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15 [u.v. 1/6/2020]). Selon Hubert Godard, la seule façon de se tenir debout, de par son rapport avec le poids, contient déjà en elle «un projet sur le monde» (Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, in Marcelle Michel – Isabelle Ginot (sous la direction de), *La danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris 1995, pp. 224-229: p. 224).

7. Hubert Godard souligne le fait qu'une même figure peut être chargée de sens différents, voire opposés, en fonction, notamment, du pré-mouvement ou l'organisation posturale qui précède le geste, «qui subit de très grandes variations alors même que la forme perdure» (*ibidem*).

8. Il sera ensuite transféré à l'École Impériale du Ballet du Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg, où il participera, notamment, dans les premières mises en scène du jeune chorégraphe Michel Fokine.

poursuivent avec les révoltes de 1917 menant à la révolution d'Octobre et au début du régime bolchevique qui s'affrontera à une guerre civile jusqu'à l'instauration de la NEP en 1921. Vers 1909, après la fin de son cursus d'études en danse classique, Goleïzovski est engagé en tant que danseur du corps de ballet au théâtre Bolchoï. Mais il y règne une stagnation. Comme le remarque un critique dans la presse, peu de temps après la révolution, «le théâtre Bolchoï est en retard d'une décennie par rapport à la vie: il est en retard de toute une époque. [...] Le conservatisme féroce dans le plus grand théâtre de la république est incurable avec des remèdes maison. Il faut une intervention chirurgicale rigoureuse»⁹. Goleïzovski est très vite insatisfait du vieux répertoire de ballet, ressenti par cette nouvelle génération comme étant immensément loin de la modernité¹⁰, dans le contexte des changements rapides de la société secouée par les révolutions. Dans les arts scéniques, et la danse à proprement parler, un esprit de libération de vieux dogmes avait déjà été suscité au début du siècle par Isadora Duncan, Michel Fokine, ainsi que par de nombreux réformateurs théâtraux (tels que Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, ou Nikolaï Evreïnov) qui travaillaient également sur la plastique corporelle et le mouvement expressif. Goleïzovski rejoint, à partir du milieu des années 1910, cet élan réformateur, en défendant l'idée que toute l'institution du ballet classique doit être révolutionnée, tant sur le plan du répertoire que sur le plan du langage chorégraphique. Ses expérimentations, d'abord informelles et dans un format "de chambre", sont saluées et soutenues par la jeune génération du ballet avide de changements, mais mal tolérées par la direction conservatrice du Bolchoï et son maître de ballet principal, Vassily Tikhomirov, très catégorique envers toute innovation considérée par lui comme déformatrice de la "tradition classique"¹¹. Expulsé des murs du Bolchoï, Goleïzovski s'oriente alors vers la création d'un studio indépendant, le seul espace pouvant lui offrir assez de liberté pour expérimenter avec de nouvelles formes de mouvement¹². Rejoint par de nombreux jeunes danseurs du Bolchoï, Goleïzovski commence ses

9. A. Tsouker, *Bolchoï teatr (Le théâtre Bolchoï)*, in «Novy zritel'», n. 1, 8/1/1924. Notre traduction.

10. Selon les notes de son journal personnel, Goleïzovski était obligé, en étant au Bolchoï, de danser constamment des variations identiques (de beaux princes, des amis de prince, etc.) dans des ballets qui ressemblaient les uns aux autres. La liste des spectacles avec sa participation inclut les ballets tels que *La belle au bois dormant*, *Le poisson d'or*, *La fille du pharaon*, *Le lac des cygnes*, *Le lac magique*, *Raymonde*, *Le petit cheval bossu*, *La fille mal gardée*, et d'autres œuvres du répertoire de l'époque impériale. Cfr. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo: stat'i, vospominania, dokoumenty (Kassian Goleïzovski. Vie et création: articles, mémoires, documents)*, Vserossiiskoe teatral' noe obchtchestvo, Moskva 1984, p. 32.

11. Cfr. Elizaveta Souritz, *Khoreografitcheskoe iskoustvo dvadtsatykh godov (L'art chorégraphique des années 1920)*, Iskousstvo, Moskva 1979, p. 226; Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., p. 133.

12. Le fait que la recherche expérimentale ne peut être menée que dans un "espace autonome", et non dans des grands théâtres, a été constaté encore dans les années 1900 par un autre réformateur des arts scéniques, Vsevolod Meyerhold: «Ce n'est pas avec les "grands théâtres" que les hommes nouveaux cultiveront leurs rameaux créateurs, c'est au contraire dans les cellules ("studios") que naîtront les idées nouvelles. C'est de là que sortiront les hommes nouveaux. On a constaté d'expérience que le "grand théâtre" ne pouvait devenir un théâtre de recherche, et les tentatives pour loger sous le même toit un théâtre rodé destiné au public et un théâtre-studio doivent aboutir à un fiasco» (Vsevolod Meyerhold, *Du Théâtre* [1913], in Id., *Écrits sur le théâtre*, t. I, 1891-1917, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'homme, Lausanne 2001, p. 143, cité par Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, L'Entretemps, L'Avignon 2013, p. 67).

premières expérimentations la veille de la révolution d'Octobre 1917¹³. Mais ce n'est qu'après celle-ci que son studio est enregistré officiellement comme un studio privé de danse¹⁴, et obtient la faveur d'Anatoli Lounatcharski, commissaire à la tête du nouveau Commissariat du Peuple à l'Instruction publique (Narkompros¹⁵). Le commissaire, lui-même théoricien de l'art, soutient (notamment, dans des débats menés dans la presse) de nombreux artistes modernes en danse, en commençant par Isadora Duncan, qui s'installe à Moscou en 1921 pour y fonder son école; dans les premières années après la révolution, sont également encouragés de nombreux studios de danse moderne de toutes tendances, souvent appelées "danse plastique", "nouvelle danse", ou encore "mouvement plastique/expressif". Le début des années 1920 est ainsi la période où les studios expérimentaux de danse prennent de l'essor en Russie, lorsque leur potentiel créateur, longtemps resté en état de latence, est libéré par un élan commun de transformation de la société. De nombreux artistes modernes voient en la révolution un événement qui ouvre de nouvelles perspectives, plus démocratiques, pour leur art.

Goleïzovski a pleinement participé de cet élan enthousiaste des premières années post-révolutionnaires, qu'il décrit dans ses mémoires:

Étant très marqué par un élan créateur, je ne suis pas parti [à l'étranger], car j'avais la foi en l'avenir prometteur de la Patrie. En plus, la conscience que j'étais sur la bonne voie me donnait des ailes. Mes travaux de laboratoire étaient majoritairement bien reçus par le public travailleur, la jeunesse et le pouvoir¹⁶.

Parallèlement à ce travail "de laboratoire", il s'engage, dès 1918, dans des activités pédagogiques et sociales intenses. Il mène un travail pédagogique au sein du Proletkult¹⁷ de Moscou, et travaille avec des groupes d'amateurs dans des fabriques et des usines de Moscou et de la région moscovite. À part ce travail pédagogique, il publie des articles dans des journaux théâtraux, donne des conférences sur l'art et participe aux débats et discussions collectives sur l'avenir de la danse dans le nouvel état soviétique. À la base de son studio expérimental, il crée également une école destinée à accueillir des

13. Selon Elizabeth Souritz, vers 1917 Goleïzovski était déjà assez connu comme chorégraphe sur la scène de petites formes, telles que des théâtres de variété. Cfr. Elizabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920s*, cit., p. 37.

14. Le studio a changé de nom plusieurs fois: en 1918, il est connu dans la presse sous le nom de l'"Atelier de l'art du ballet", en 1921 il apparaît sous le nom "Recherches", avant d'être renommé en 1922 en "Ballet de Chambre de Moscou" (Moskovskiy Kamernyi Balet), le nom qu'il retient jusqu'à la fin de son existence officielle en 1924.

15. Narkompros (du russe Narodnyi komissariat Prosveshcheniia, "Commissariat du Peuple à l'Instruction publique"), organe administratif soviétique en charge de l'éducation publique et la culture.

16. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., p. 33. Notre traduction.

17. Proletkult (du russe Proletarskaïa kultura, "Culture prolétarienne") est une organisation culturelle et artistique fondée dans le nouvel état soviétique, active entre 1917 et 1925. L'idée principale des fondateurs du Proletkult est la création d'un art nouveau, prolétarien dans son essence, qui ne se baserait pas sur des acquis de l'art déjà existant, considéré comme ayant des fondements bourgeois. À part Moscou, le Proletkult avait des sièges locaux dans de nombreuses autres villes de l'Union soviétique. Malgré la position assez radicale des fondateurs du Proletkult par rapport à l'héritage culturel du passé, certains artistes d'avant-garde collaborèrent au début avec cette organisation, sans nécessairement partager sa vision de fond. C'est, notamment, le cas de Goleïzovski.

élèves de la classe ouvrière, des enfants d'ouvriers, ainsi que des enfants des fonctionnaires du nouvel état soviétique. Le 1^{er} mai 1919, cette école entre sous la tutelle du TEO Narkompros¹⁸ sous le nom de la "Première école démonstrative de ballet et de théâtre" et se définit, dans son programme, comme «un pas vers l'art libre»: «celui qui franchit ce pas obtient le droit véritable de s'appeler *artiste libre*»¹⁹, tandis que les élèves y sont considérés comme des créateurs au même titre que les professeurs de l'école.

Les quatre ans, entre 1921 et 1924, sont marqués par une expérimentation intense du studio de Goleïzovski. En 1921, son studio compte déjà soixante-douze personnes (y compris les artistes du Bolchoï, mais pas seulement²⁰). En 1922, il montre au public un programme solide, qui inclut son *Faune*, les numéros sous forme d'études sur la musique des compositeurs modernes tels qu'Alexandre Scriabine (appelés *Scriabiniana*) et Nikolai Medtner (*Medtneriana*). Ses démonstrations publiques ont suscité de nombreux débats chez les critiques de la presse, dont les avis étaient divergents: accusé pour sa «décadence»²¹ et son érotisme à la limite de la «pornographie»²² par les partisans radicaux de la gauche prolétarienne, il est salué par les sympathisants de l'avant-garde moderne pour ses recherches artistiques fructueuses²³. Quoi qu'il en soit, les débats dans la presse autour de ses créations le font apparaître au premier plan dans le paysage de l'avant-garde chorégraphique du début des années 1920. Alexei Sidorov, théoricien de l'art et de la danse et l'un des membres fondateurs du Laboratoire choréologique au sein de l'Académie russe des sciences artistiques²⁴, semble le confirmer dans sa lettre personnelle adressée à Goleïzovski en 1928: «En votre personne – j'aimerais le souligner encore une fois – nous avons le meilleur maître de l'art de la danse scénique en URSS»²⁵.

Les recherches de Goleïzovski s'inscrivent dans le combat contre le traditionalisme et le conservatisme de l'ancien ballet, combat initié encore par Fokine au début du siècle. Selon les témoignages des danseurs ayant fait partie du studio de Goleïzovski dans les années 1920, il exigeait un refus to-

18. TEO (acronyme du russe Teatral'nyi Otdel, "Département de théâtre") est créé en janvier 1918 au sein du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique (Narkompros) pour gérer les questions relatives aux arts du spectacle. Avant sa réorganisation en 1920, le TEO est dirigé par Vsevolod Meyerhold.

19. *Ivi*, p. 54. Traduit et souligné par nous.

20. Cfr. Elizabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920s*, cit., p. 166.

21. Viktor Iving, *Vetcher vsekh napravleni stsen. dvijenja* (*La soirée de toutes les tendances du mouvement scénique*), in «Rampa», n. 6-19, 12-17/02/1924, sans pages.

22. Cfr. Aleksandr Abramov, *Erotika ili pornografija? (Érotique ou pornographie?)*, in «Zrelichtcha», n. 41, 1923, p. 4.

23. Cfr. Maksimilian Chik, *Vetcher Goleïzovskogo* (*La soirée de Goleïzovski*), in «Teatral'noe obozrenie», n. 10, 1921, sans pages.

24. La RAKhN (du russe Rossiiskaïa akademiia hudozhestvennyh nauk, "Académie russe des sciences artistiques") est fondée en 1921 à des fins de recherches dans tous les domaines artistiques. Alexei Sidorov et Vassily Kandinsky sont parmi les membres fondateurs de l'Académie. En 1922, à l'initiative de Sidorov, le Laboratoire choréologique est créé au sein de la RAKhN pour étudier l'art du mouvement dans le sens le plus large.

25. Lettre de Sidorov à Goleïzovski, le 27 avril 1928, in Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., pp. 175-176. Notre traduction. Dans cette lettre, il invite Goleïzovski à participer au Congrès international des danseurs organisé par Kurt Jooss et Rudolf Laban à Essen (Allemagne) la même année. En effet, c'est la participation de Goleïzovski que Sidorov considère «la plus appropriée» dans la délégation russe des représentants de la nouvelle «danse soviétique». Cfr. *ibidem*.

tal des clichés du ballet classique: pas de dos délibérément redressé et de jambes en “en-dehors”, pas de bras ouverts et figés dans des positions statiques, pas de préparations longues avant les sauts et les tours²⁶. D’ailleurs, les tours classiques mêmes étaient absents. À la place, il introduisait des poses et des portés osés, accomplis par des danseurs dénudés au maximum (la recherche d’un nouveau langage du mouvement s’accompagnait naturellement d’un refus des costumes traditionnels de ballet), ce qui a «donné l’occasion à certains de l’accuser d’un érotisme et d’un acrobatisme excessifs, et de lui coller cette étiquette pour longtemps»²⁷.

Début des années 1920: l’idée d’une “danse révolutionnaire”

La rencontre avec la musique moderne de Scriabine, Medtner ou Prokofiev offre aux danseurs novateurs de la génération de Goleïzovski un nouveau terrain d’expérimentation. Mais c’est sans doute Scriabine qui devient le compositeur de prédilection de Goleïzovski. Compositeur mystique et exalté, particulièrement attiré par les images du feu, sa musique extatique était déjà un pressentiment des futurs bouleversements révolutionnaires (bien qu’il n’ait pas vécu la révolution de 1917, mort prématurément en 1915). Il n’est pas étonnant que ce soit sa musique que Goleïzovski, ainsi que d’autres chorégraphes et metteurs en scène de cette période, trouvent particulièrement actuelle et pertinente pour représenter l’esprit tourmenté de l’époque. Entre 1918 et 1925, Goleïzovski chorégraphie toute une série d’études dansées sur sa musique. Nous ne pouvons savoir avec exactitude, à quel moment la danse “révolutionnaire” sur l’Étude op. 8 n. 12 de Scriabine a été exécutée pour la première fois. Dans les programmes des soirées organisées par le studio de Goleïzovski, la mention des *Études (sur la musique de Scriabine et de Medtner)* apparaît dès la saison 1921-1922 (en 1923, ce programme est appelé *Études de danse pure*), sans que les œuvres exactes soient précisées pour autant.

Dans son journal de 1925, Goleïzovski mentionne l’un de ses interprètes – le jeune danseur du Bolchoï Vassily Iefimov – et son «interprétation inégalée» de son Étude n. 12 (pathétique) de Scriabine²⁸. Le nom de l’*Étude héroïque* (parfois appelé aussi *Étude révolutionnaire*) apparaît comme tel sur les affiches probablement vers 1925. Mais l’idée de l’œuvre commence à mûrir bien avant. Encore en 1920, il met en scène des «dances modernes sur des sujets révolutionnaires»²⁹ sur la musique d’un autre compositeur moderniste, Léonid Polovinkin, tandis qu’en 1924, il propose de mettre en scène un programme appelé *Dances des époques*, qui inclut l’*Étude révolutionnaire* représentant «les années 1917-1918»³⁰.

26. Cfr. le témoignage de Boris Pletnev, interprète au studio de Goleïzovski dans les années 1920, in *ivi*, p. 70.

27. Témoignage de Nina Podgoretskaïa, danseuse du Bolchoï et interprète chez Goleïzovski, in *ivi*, pp. 132-134. Notre traduction.

28. Cfr. extrait du journal de Kassian Goleïzovski, le 11 août 1925, in *ivi*, p. 132.

29. Liste des numéros mis en scène par Goleïzovski, in *ivi*, p. 540.

30. Lettre de Kassian Goleïzovski à M. A. Borodkine du 5 novembre 1924, in *ivi*, p. 78.

Il est à noter que de nombreuses versions dansées sur cette étude “pathétique” de Scriabine ont circulé dans les années 1920. Isadora Duncan, également attirée au début des années 1920 par la musique de Scriabine, danse plusieurs solos sur ses œuvres, dont *La révolutionnaire* sur la même Étude op. 8 n. 12. D’autres chorégraphes russes de l’avant-garde des années 1920, tels que Lev Loukine, créent leurs propres versions. Il ne s’agit pas ici d’attribuer l’originalité de l’idée à l’un ou l’autre de ces chorégraphes, car il n’est pas possible pour l’historien de le savoir aujourd’hui. Quoi qu’il en soit, cette étude semble résonner particulièrement avec l’esprit des chorégraphes contemporains de la révolution. À travers l’interprétation dansée de cette étude, ils recherchent tous, d’une certaine manière, à incarner leurs propres visions du “héros de notre temps”, figure allégorique révoltée et militante, comme le confirme Boris Pletnev, l’un des danseurs de Goleïzovski :

Le chorégraphe avait raison, en considérant que l’*Étude héroïque* sur la musique de Scriabine, résolu dans un langage chorégraphique nouveau, crée une image de l’homme militant et est important pour l’art moderne non moins que le très actuel *Yablotchko*³¹, populaire à ce moment-là³².

Néanmoins, chacun résout la tâche créatrice avec ses moyens chorégraphiques propres. Pour Goleïzovski, l’introduction d’une thématique nouvelle, contemporaine à sa lutte, est inséparable, comme pour beaucoup d’artistes d’avant-garde, de la recherche des formes artistiques nouvelles capables de l’exprimer, tandis que les langages chorégraphiques existants sont considérés comme inappropriés pour l’expression des sujets d’actualité³³. Les danses de la révolution de Goleïzovski ne peuvent alors prendre leur sens que par rapport à sa recherche sur la révolution du langage chorégraphique³⁴.

D’une révolte ouverte à une résistance clandestine

L’incarnation dans la danse des figures symboliques de lutte et de révolte hante Goleïzovski tout au long des années 1920. D’abord, dans l’*Étude héroïque*, où le symbolisme de l’homme militant est porté à son plus haut degré, ensuite dans la figure du Beau Joseph dans le ballet du même nom, interprété par le même Vassily Iefimov, qui lutte par une résistance passive de son caractère doux et ses gestes «tendres, un peu féminins»; ou encore, dans les «groupes de Protestation» du ballet *La Tornade*³⁵, qui représentent «les gens tourmentés et acharnés, dont les visages, tout comme leurs corps entiers, sont

31. *Yablotchko* (du russe, “Petite pomme”) est une chanson russe des matelots révolutionnaires, ainsi que la danse sur cette chanson, devenues très populaires après la révolution.

32. Témoignage de Boris Pletnev, in *ivi*, p. 71.

33. Il faut noter que, non seulement le langage du ballet classique “ancien” est critiqué par les artistes avant-gardistes de cette nouvelle génération, mais aussi le Duncanisme, qui leur semble être “déjà dans le passé”. Cfr. par exemple, Valentin Parnakh, *Tanets v R.S.F.S.R. (La danse en RSFSR)*, in «Zrelichtcha», n. 42, 1923, pp. 6-7.

34. Cfr. Elizaveta Souritz, *Khoreografitcheskoe iskousstvo dvadtsatykh godov*, cit., p. 179.

35. Conçu en 1926, il n’a finalement pas vu le jour.

enflammés par l'idée de la libération et de la vengeance»³⁶.

Ces figures de révolte et de contestation de l'ordre établi prennent chez Goleïzovski un sens non seulement formel – en traitant le sujet de la “lutte des classes” très encouragé par les prolétaires –, mais aussi un sens personnel, symbolisant sa lutte contre le conservatisme du ballet classique héritée de l'époque tsariste, avec lequel il n'a pas eu de cesse de se battre.

À partir de 1924, lorsque le pouvoir commence à mettre en place une politique de plus en plus restrictive³⁷, la figure goleïzovskienne de l'homme révolutionnaire prend un sens nouveau: elle s'émancipe non seulement du ballet “ancien”, mais aussi de la vision du corps sain, sportif et athlétique, dont tout signe de désir est effacé au profit d'une maîtrise parfaite du corps et de l'expression de ses états d'âme. Cette vision du corps est peu à peu officialisée par l'état soviétique, jusqu'à devenir *le* modèle à incarner dans le réalisme socialiste, proclamé sous Staline dans les années 1930 comme doctrine artistique officielle. Ainsi, la figure de révolte goleïzovskienne contient déjà en elle les germes d'une opposition à la politique culturelle en train de se durcir, et représente un danger potentiel d'une libération du corps par le corps, alors que celui-ci est tenu dans des cadres disciplinaires stricts. Ses personnages, figures d'émancipation, sont exprimées de façon hautement symbolique et ouvrent, par un langage potentiellement polysémique, qui est le geste dansé, des possibilités de renversement de sens et de subversion, appréhendés par le pouvoir en place.

Dans les années 1930, sous la doctrine du réalisme socialiste, le mouvement et le théâtre plastique, comme le remarque la chercheuse russe Elena Iouchkova, reculent dans les marges ou sont éliminés de la pratique théâtrale et scénique en tant que langage symbolique jugé dangereux: en effet, les canons stricts d'un art totalitaire n'ont aucun moyen de contrôler le sens de ce qui est transmis au spectateur dans un théâtre symbolique³⁸. Dans le réalisme socialiste, le côté symbolique de l'art scénique, avec sa polysémie potentielle (par l'emploi des métaphores et de l'allégorie) devait être éliminé, tandis que le sens de toute œuvre artistique devait être rendu clair et explicite; il visait à construire, par les moyens de l'art, une réalité dans laquelle «il n'y aurait pas de polysémie et de nuancement fin»³⁹. L'art plastique des années 1920 est ainsi classé dans les rangs d'un art «décadent» et «formaliste», cette dernière épithète étant désormais employée uniquement dans le sens péjoratif par la critique officielle, désignant un art «étranger au peuple soviétique». Goleïzovski est, lui aussi, mis sur le banc des accusés de «formalisme»⁴⁰.

36. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvorchestvo*, cit., p. 148. Notre traduction.

37. Tous les studios privés de danse sont contraints de fermer, le studio de Goleïzovski cesse aussi son existence, du moins formellement.

38. Cfr. Elena Iouchkova, *Plastika preodolenia. Kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v XX veke (La plastique du dépassement. Les notes succinctes sur l'histoire du théâtre plastique en Russie au XX^e siècle)*, IaGPU, Iaroslavl 2009, pp. 13-14.

39. *Ibidem*. Notre traduction.

40. Les critiques de la période stalinienne sont particulièrement offensives, l'accusant d'un «esthétisme» (employé dans le sens péjoratif), de «stylisation mauvais goût», de «tendances malsaines», d'une «imitation servile de l'Occident», etc.

Ainsi, la figure de révolte de Goleïzovski prend, à partir de la fin des années 1920, des contours d'une résistance souterraine et d'une revendication de liberté artistique face à la prégnance de l'idéologie sur l'œuvre artistique et les contraintes imposées par le régime sur la danse et le corps. Son parcours témoigne par ailleurs de la difficulté, voire de l'impossibilité, pour lui de conversion à cette nouvelle idéologie. Faute de se plier aux normes imposées par le réalisme socialiste, il est contraint de rester à la marge de la création officielle soviétique pendant une trentaine d'années⁴¹. Il continue, pourtant, à œuvrer souterrainement pour la "révolution" dans la danse qui était la sienne, sa démarche devenant une échappatoire à la réalité dure et aux attaques idéologiques de la presse. Concevoir le geste selon son propre imaginaire reste alors le seul espace de liberté possible.

Retour de l'Étude héroïque (Scriabiniana) dans les années 1960: figure du non-conformisme

Le fait que Goleïzovski n'a pas renoncé à sa révolte par le corps, découle de ses créations de la fin des années 1950 – début des années 1960, qui s'inscrivent dans un non-conformisme partagé avec d'autres artistes d'une nouvelle vague d'avant-garde de la période de dégel⁴². Sa réapparition, au début des années 1960, sur la grande scène du Bolchoï considérée comme la "vitrine" de la culture soviétique, témoigne du potentiel de cette "autre danse" non-officielle restée longtemps cachée, et fait ressortir ses pulsions refoulées. Comme le rappelle l'historien de l'art Igor Golomstok, la tradition artistique de l'avant-garde des années 1920 a été forcée de s'interrompre et n'a pas pu s'accomplir sur le plan historique, mais son potentiel puissant a commencé à jaillir tout de suite après la mort de Staline⁴³. De nombreux studios expérimentaux de théâtre émergent à la fin des années 1950 – début des années 1960. Dans le milieu de la danse classique, les chorégraphes de la nouvelle génération tels que Iouri Grigorovitch (1927), Igor Belski (1925-1999), mais aussi ceux qui avaient participé aux recherches avant-gardistes des années 1920 comme Léonid Iacobson (1904-1975), cherchent à renouveler le vocabulaire chorégraphique en s'éloignant des conventions étroites du réalisme socialiste⁴⁴. En 1958, Iacobson présente sur la scène du théâtre Kirov (ancien Mariinsky) à Leningrad son spectacle *Miniatures chorégraphiques*, avant de fonder en 1969 sa compagnie de danse qui porte le même nom. En 1962, George Balanchine revient

41. Il trouve un compromis en acceptant de s'éloigner vers la périphérie de la vie artistique, en travaillant souvent dans des républiques de l'Asie Centrale, comme le Tadjikistan et l'Ouzbékistan, ainsi qu'en Ukraine et en Biélorussie.

42. Le nom non-officiel donné à la période qui dura environ une décennie après la mort de Staline (milieu des années 1950 – milieu des années 1960). Elle se caractérise par une certaine libéralisation de la vie politique, sociale et culturelle et une plus grande ouverture envers l'Occident.

43. Cfr. Igor Golomstok, *Totalitarnoe iskusstvo (Art totalitaire)*, Galart, Moskva 1994, p. 11.

44. Pour une analyse plus détaillée de la création chorégraphique des années 1960 dans son contexte esthétique et politique, cfr., notamment, Christina Ezrahi, *Les cygnes du Kremlin. Ballet et pouvoir en Russie soviétique*, Gremese, Saint-Denis-sur-Sarthon 2017, pp. 180-241.

pour la première fois en Union soviétique avec sa troupe du New York City Ballet⁴⁵.

Quant à Goleïzovski, il essaie aussi, à partir de 1957, de recréer sa propre compagnie de danse dont il avait rêvé dès le début. Mais de nombreux obstacles (bureaucratiques et structurels) l'empêchent de réussir cette initiative. Néanmoins, il s'investit de nouveau dans un travail avec une nouvelle génération de jeunes danseurs du Bolchoï, pour lesquels il crée en 1960 un programme d'œuvres (*Soirée des miniatures chorégraphiques nouvelles*), dont les études sur la musique de Scriabine, y compris l'*Héroïque* sur la douzième étude. En 1962, ces numéros sont réunis dans le nouveau ballet *Scriabiniana*, montré sur la scène du Bolchoï: ils représentent, pour Goleïzovski, le «résultat des recherches et des expérimentations de nombreuses années, menées dans les conditions les plus difficiles, et seulement maintenant ayant obtenu une reconnaissance»⁴⁶. Il ne s'agit pas, pour Goleïzovski, d'une "reconstruction" de la *Scriabiniana* des années 1920. Les temps ont changé, n'offrant plus le même contexte exalté et propice à l'expression d'un imaginaire débordant qu'après la révolution. Toutefois, la stylistique de cette dernière *Scriabiniana* témoigne de l'utilisation des formes plastiques trouvées encore dans son "laboratoire expérimental" des années 1920.

Au-delà de la forme plastique elle-même, la reprise de ce répertoire abandonné depuis la fin des années 1920 a une charge symbolique, témoignant d'une volonté de ne pas céder aux règles de l'art officiel et de garder des traces de cette danse "autre", éloignée des exigences du réalisme socialiste. Ce regard en arrière est aussi symbolique d'un demi-siècle de lutte acharnée pour une réformation de la danse, qui s'achève dans la méfiance du régime envers son œuvre.

Le chorégraphe est de nouveau obligé de se battre pour pouvoir représenter ce ballet sur la scène du Bolchoï⁴⁷. Selon Goleïzovski, le ballet y a été représenté douze fois, jusqu'en avril 1963, et ensuite a été supprimé du répertoire sous divers prétextes⁴⁸. En 1965, la direction du théâtre l'a inclus dans le programme de sa tournée en Angleterre, mais au retour de la tournée le ballet n'est pas entré au répertoire du théâtre. Malgré la vie brève et parsemée d'obstacles de cette œuvre, les traces en ont été gardées grâce à l'enregistrement vidéo réalisé à la fin des années 1960 par le cinéaste Iouri Aldokhine pour son documentaire sur Goleïzovski⁴⁹, offrant au chercheur contemporain un précieux matériel à analyser.

45. Balanchine était lui-même admiratif des innovations de Goleïzovski dans les années 1920, comme en atteste la lettre qu'il adresse à ce dernier en 1925. Cfr. la lettre de Balanchine à Goleïzovski, le 15 juillet 1925, in Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., pp. 134-135.

46. *Ivi*, p. 431. Notre traduction.

47. Comme en attestent plusieurs lettres adressées en 1966 au directeur du Bolchoï Mikhaïl Tchoulaki, ainsi qu'à Iouri Grigorovitch, le maître de ballet principal du Bolchoï. Cfr. *ivi*, pp. 430-433.

48. Cfr. *ivi*, p. 432.

49. Cfr. *Khoreograficheskie obrazy Kassiana Goleïzovskogo (Les images chorégraphiques de Kassian Goleïzovski)*, film documentaire réalisé par Iouri Aldokhine en trois parties, partie 3, *Scriabiniana*, SSSR, 1990. *L'Héroïque*, faisant partie de la *Scriabiniana*, est disponible en ligne sur: https://www.youtube.com/watch?v=Ys3jQoFvpCQ&feature=emb_title (u.v. 30/5/2020).

Remettre en jeu l'héritage des années 1920

Sur le plan du langage formel, l'abandon des clichés du ballet classique dans cette chorégraphie est, de toute évidence, dans le prolongement de ses recherches des années 1920; ici, aucun saut ou tour n'est accompagné d'un port de bras classique ou du torse redressé. Loin des positions frontales utilisées souvent dans le ballet dramatique du réalisme socialiste, le jeune homme incarnant la figure du héros dans l'*Héroïque* tourne souvent son dos au spectateur, avec la courbe de la colonne vertébrale accentuée, tout aussi contraire à l'aplomb parfaitement redressé d'un héros conventionnel du ballet soviétique⁵⁰. Cette courbe concentrique est accomplie parfois, comme lors des tours en l'air, seulement par la tête penchée vers l'avant.

La non-frontalité par rapport au spectateur, avec des positions souvent fermées, de profil au public avec les pieds en quatrième position parallèle, est aussi un acquis des expérimentations menées dans les années 1910-1920 par de nombreux artistes de la danse plastique. L'évitement de toute frontalité par rapport au spectateur se lit jusque dans la position finale, où seulement le buste tourne de face, créant une torsion dans le corps, tandis que le bassin et les pieds restent orientés vers la diagonale. En effet, toute une pléiade des artistes de la danse et du mouvement plastique (en commençant par le metteur en scène Vsevolod Meyerhold⁵¹) avaient expérimenté avec l'évolution des figures de profil, des "bas-reliefs" immobiles ou en mouvement. Ces figures de style évoluant de profil constituent la marque caractéristique de l'esthétique même de cette période. Pour Goleïzovski, l'abandon de la frontalité du ballet "ancien" participe des réformes nécessaires, dans les prolongements de celles de Fokine, afin de moderniser la danse et de la sortir du vieil académisme. C'est à travers l'introduction des positions non-frontales et des torsions du haut du corps que le tronc obtient une mobilité tridimensionnelle chez Goleïzovski. Il "sculpte" littéralement les volumes du corps et les courbes du dos et des épaules⁵², en s'opposant au redressement de la colonne vertébrale caractéristique du ballet classique. D'autres artistes de la danse plastique des années 1910-1920 arrivent à cette non-frontalité par la recherche des "lois de mouvement" delbartiennes, notamment la loi de l'opposition qui crée un jeu de torsions controlatérales du tronc, rendues visibles dans des positions de profil⁵³.

50. En 1924, le critique Viktor Iving écrit, à propos de ce positionnement du rachis courbé en avant chez Goleïzovski (en faisant allusion à son ballet pour les enfants *Poussins*): «De là, on est encore loin d'une révolution dans la danse. [...] Les embryons actuels de la nouvelle danse souffrent des symptômes évidents de rachitisme» (Viktor Iving, *Rakhititchnyie tsypliata* [*Des poussins rachitiques*], in «Novaïa rampa», n. 2, 1924, sans pages. Notre traduction).

51. Il utilise pour la première fois des poses en "bas-relief" en 1905, pour la mise en scène de *La Mort de Tintagiles* au sein du premier studio de Constantin Stanislavski. Cfr. Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, cit., p. 63.

52. Un critique remarque en 1921: «Comme le sculpteur de l'argile, il sculpte du corps humain des formes de mouvements toujours nouvelles» (Maksimilian Chik, *Vetcher Goleïzovskogo*, cit. Notre traduction).

53. Les travaux sur le geste expressif du professeur de chant et de déclamation François Delsarte (1811-1871) inspirent particulièrement les recherches des danseurs modernes. Cfr. Ellen Tels, *Le système du geste selon François Delsarte*, in «Archives Internationales de la danse», n. 5, 1/11/1935, pp. 6-7; Claudia Issatschenko, *Le ballet plastique et la culture physique esthétique*,

L'héritage de la danse plastique des années 1910-1920, influencée tout autant par la plastique duncanienne inspirée de l'art sculptural de la Grèce antique, transparait aussi dans des positions des bras attachés derrière le dos (qui rappellent les poings derrière le dos de Duncan dans sa "Danse des Furies" de l'*Orphée et Eurydice*, devenus dans ses danses "révolutionnaires" des années 1920 le symbole de la libération des prolétaires opprimés de leur esclavage). Ou encore, dans la posture se déployant sur l'accord final, posture d'extase très "duncanienne", la tête rejetée en arrière et les bras dans un geste d'invocation vers le ciel⁵⁴, en ouverture de la cage thoracique à partir du plexus solaire.

Enfin, un autre signe distinctif du style de Goleïzovski, qui apparaît encore dans les années 1920, c'est un abandon de tout arrêt dans la figure, y compris les préparations longues avant le saut ou l'arrêt d'atterrissage après celui-ci, au profit d'un flux du mouvement ininterrompu. Tout comme dans la musique de Scriabine où le flux sonore est ininterrompu (avec l'utilisation de la pédale caractéristique de l'univers scriabinien, qui rend floues les frontières entre les sons et les fait couler les uns dans les autres), Goleïzovski déplace l'attention des figures elles-mêmes comme finalité d'un mouvement dans la danse classique, à l'espace de transition *entre* les figures et au flux dynamique même qui les fait émerger, au point de rendre flous les contours qui les délimitent. En effet, le corps entier et les gestes des bras s'arrêtent rarement sur des formes définies, les figures deviennent instables et en évolution constante, coulant de l'une à l'autre dans un flux continu tantôt libre, tantôt contrôlé⁵⁵.

L'espace corporel où se jouent les rapports de force

Si, comme l'affirme Goleïzovski, «chaque geste est le résultat d'une pensée»⁵⁶, que son geste peut-il nous révéler aujourd'hui de la pensée qui l'a fait naître? Comment l'attitude posturale qui soutient le geste, participe-t-elle à l'élaboration de son sens?

Si nous analysons cette *Étude héroïque* selon ses qualités du mouvement et son rapport à l'espace, nous pouvons voir qu'avec les premiers sons de la musique, le jeune homme⁵⁷ s'élance en diagonale vers l'avant-scène côté cour et, après un geste de main qui scrute quelque chose d'invisible, recule tout de suite en se protégeant, le dos cambré et la tête cachée entre les bras. Il commence ensuite un parcours déchaîné dans l'espace, souvent rythmé de positions de fermeture, de mouvements concentriques des

in «Archives Internationales de la danse», n. 5, 1/11/1935, pp. 5-6; Lioudmila Alekseïeva, *Dvigat'sia i doumat' (Bouger et penser)*, Prest, Moskva 2000, p. 19.

54. Selon la chercheuse Irina Sirotkina, certains critiques aviaient reproché à Duncan le fait d'avoir «monopolisé l'expression scénique de l'extase», avec ce geste caractéristique des bras dirigés vers le ciel et accompagnés du regard et du haut du corps. Cfr. Irina Sirotkina, *Svobodnoe dvizhenie i plasticheski tanets v Rossii (Le mouvement libre et la danse plastique en Russie)*, Novoe literatournoïe obozrenie, Moskva 2014², p. 38.

55. Ainsi, le critique Nikolai Lvov écrit en 1922: «Goleïzovski est dynamique. Sa danse coule en un mouvement ininterrompu. Les poses sont "instables" et entraînent un développement ultérieur du geste» (Nikolai Lvov, *Goleïzovski i Loukine [Goleïzovski et Loukine]*, in «Ermitaj», n. 11, 25-31/7/1922. Notre traduction).

56. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., p. 487.

57. L'interprète de cette version filmée de l'*Étude héroïque* est Chamil Iagoudine, danseur du Bolchoï.

extrémités du corps vers soi-même et de repli du buste en avant. Son conflit intérieur se joue dans des fractions de seconde d'hésitation entre la lutte et la résignation. Que faire, aller vers la force opposée afin de la vaincre, ou s'enfuir? C'est une lutte qui se joue dans l'espace même du corps du jeune homme. L'alternance des efforts opposés, exprimée à travers des mouvements d'avancée (attitude de confrontation) et de recul (attitude de protection), conduit le personnage au bord d'un épuisement. «La respiration comme une flamme, et un élan héroïque, et une jouissance jusqu'à l'extase, et un désespoir à la limite... et tout d'un coup – une langueur délicieuse et les larmes tristes des yeux scintillants»⁵⁸. Épuisé par la lutte, le jeune homme s'agenouille avec un geste de soumission à des forces supérieures, avant que le tourment ne recommence. Le héros semble désorienté dans l'espace, lorsque ses bras tâtonnent en cherchant à s'agripper à quelque chose. Il change constamment d'orientation lors des tours, sans pouvoir se décider de la direction à prendre, jusqu'à ce qu'il perde complètement le focus dans un tournoiement enivré.

Les lignes verticales qui organisent la position d'aplomb dans la danse classique, disparaissent ici au profit d'un corps instable et en perte continuelle d'équilibre, suivie de son rétablissement, en donnant à voir une lutte incessante avec les forces gravitaires; cette lutte n'est pas gagnée d'avance. Les sauts sont souvent attaqués par une course rapide et se projettent non pas vers le haut (comme dans des sauts masculins spectaculaires du ballet classique soviétique, avec une suspension dans la figure au point culminant du saut), mais davantage sur le plan horizontal, et accentuent le parcours de l'espace circulaire. De nouveau, c'est la dynamique même du parcours qui est donnée à voir et non la figure en l'air. D'ailleurs, les sauts se font davantage dans un élan concentrique (un repli des extrémités vers le centre du corps) que dans une ouverture excentrique des membres dans l'espace. Ce n'est pas une volonté d'affirmer sa propre force que l'on lit dans ces sauts, mais celle d'échapper à la force opposée.

Le regard joue également un rôle particulier dans l'organisation posturale du personnage et son orientation dans l'espace. Le jeune homme ne porte pratiquement jamais de regard vers le spectateur en face-à-face, même dans la position finale. Son regard est souvent tourné vers le sol, notamment avant le démarrage des sauts, bousculant ainsi les repères spatiaux qu'un danseur classique tente habituellement de garder stables; ou encore, le regard tourne avec l'ensemble du corps lors des tours, dans un état proche d'un enivrement extatique avec une perte de repères. Par cette organisation non-frontale et l'absence de face-à-face avec le public, le chorégraphe ne cherche pas à ce que le spectateur s'identifie avec le héros par un jeu psychologique "réaliste", attribut des mises en scènes caractéristiques du réalisme socialiste, mais donne à voir une tension de lutte qui s'inscrit dans le corps et la posture en eux-mêmes. Cette tension, qui résulte d'une confrontation des forces opposées dans les limites de la kinesphère même du danseur, est loin d'exprimer un bloc d'émotions homogènes. D'ailleurs, le dos voûté de l'homme et

58. Commentaire de Goleïzovski in *ivi*, pp. 494-495.

ses épaules courbées en avant, ses gestes des bras croisés devant la poitrine ou la touchant, révèlent un héros qui a aussi une part de fragilité assumée. Il n'est pas sans rappeler la figure du Beau Joseph des années 1920 – une autre figure de contestation – qui incarnait «un jeune homme doux et naïf – aussi radieux dans le premier acte et souffrant et sans défense dans le deuxième acte»⁵⁹.

Si, selon Hubert Godard, le rapport avec le poids dans la posture contient déjà, de par son fond psychologique et expressif, un projet sur le monde⁶⁰, la posture en perpétuel déséquilibre du héros de Goleïzovski signe une révolte contre l'idéologie officielle, selon laquelle le “vrai” héros – figure exemplaire dans toute société totalitaire – est un corps d'émotions homogènes, exempt de tout signe d'hésitation ou de contradiction intérieure, qui triomphe par la maîtrise parfaite de ses états d'âme. En remettant en question la construction du corps instaurée par la culture soviétique de l'époque stalinienne, Goleïzovski met ainsi en scène une révolte, par l'«indiscipline du corps»⁶¹, contre l'orthodoxie d'un corps uniforme et discipliné, «une façon directe [...] de perturber un rapport de force»⁶². La posture et le geste dansé deviennent pour le chorégraphe un espace de réappropriation d'un corps sensible, capable d'agir comme un contre-pouvoir par sa façon de s'inventer soi-même dans sa relation au monde.

Postérité de l'œuvre et son glissement de sens

Après la mort de Goleïzovski, le Bolchoï entreprend des tentatives de “reconstruction” de la dernière *Scriabiniana*, ainsi que d'autres numéros de Goleïzovski, toujours sous un œil strict de la direction du théâtre imposant certaines formes de censure voire d'autocensure. La mémoire de l'*Étude héroïque* est ainsi perpétuée, au sein du répertoire du Bolchoï, à travers l'interprétation du solo par le danseur Oleg Sokolov dans les années 1970, également enregistrée par la caméra⁶³.

Nous laisserons ici de côté les circonstances, peu connues pour le moment, de cette “reconstruction”⁶⁴, et nous intéresserons surtout au sens produit par les figures de cette nouvelle “danse héroïque”.

Sur l'extrait filmé, nous voyons le jeune homme entrer sur scène en perçant l'espace devant lui: tout dans sa posture et son rapport à l'espace de la kinesphère laisse penser qu'il a, dès le début, une certitude de supériorité dans la force. Contrairement à la version originale de Goleïzovski, le nouvel

59. *Ivi*, p. 158. Notre traduction.

60. Cfr. Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, cit., p. 224.

61. Puisque «le travail qui redresse est aussi celui qui discipline» (Georges Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, le Félin, Paris 2018, p. 167).

62. Mark Franko, *La danse et le politique. Des états d'exception*, in «Recherches en danse», 2017, p. 4, online: <http://journals.openedition.org/danse/1647> (u.v. 25/5/2020).

63. Cette version est disponible en ligne sur: <https://www.youtube.com/watch?v=9E9Sa9EDBz8&list=PLU-2xrlMW6Fo-RnZ2K7iJundL7C-tphOo&index=17&xt=0s> (u.v. 30/5/2020). Elle a, notamment, servi de base pour de nombreuses reconstructions de l'*Étude héroïque* “de Goleïzovski”, non seulement en Russie (jusqu'à dans les années 2000), mais aussi aux États-Unis.

64. Elle aurait été faite sans les interprètes de la distribution originale de la *Scriabiniana*.

héros ne possède aucun signe de lutte intérieure ni de déséquilibre, il ne recule pas devant une force opposée. Son attitude envers cette force extérieure est claire et sans ambiguïté, aucun déséquilibre ne vient troubler son aplomb stable et l'axe vertical bien établi. Les mouvements concentriques et en repli vers soi de la version de Goleïzovski sont ici remplacés par des mouvements excentriques de l'ouverture et du déploiement des membres à la conquête de l'espace de la kinesphère, avec une prédominance des gestes dans la direction "en avant". La tête penchée en avant et le regard tourné vers le sol de la version précédente sont aussi absents ici, au profit d'un regard ouvert sur l'espace droit devant. C'est la conquête de la kinesphère autant par le regard qui s'ouvre vers l'extérieur que par les bras qui tranchent l'espace, avec des actions de "frapper" ou "presser", selon les termes de l'analyse labanienne⁶⁵.

Le tout est enveloppé dans un univers sonore qui donne l'impression d'une monumentalité, le tempo musical même est ici plus soutenu et solennel. Le style typiquement monumental du ballet soviétique officiel, avec ses sauts spectaculaires accentués vers le haut, où le flux est entrecoupé par des arrêts de préparation, succède au flux du mouvement ininterrompu caractéristique du style de Goleïzovski. La posture finale "duncanienne" est aussi abolie, donnant à voir à sa place une position bien ancrée sur son axe vertical et parfaitement frontale, la tête droite et les pieds en "en-dehors" largement écartés, les doigts des mains en forme de griffes orientées en avant. Pas d'extase et d'abandon à la victoire donc, mais une triomphe figée dans une attitude d'intimidation et un parfait contrôle de soi – la posture redressée étant «le gage d'une maîtrise sur les passions»⁶⁶. L'enivrement et la perte de repères sont également exclus de la palette des qualités expressives d'une figure héroïque "exemplaire". Cette version est ainsi en adéquation avec les postulats de l'art du socialisme réaliste, selon lesquels aucun signe de pulsion ambiguë, de désir caché ou d'hésitation ne doit apparaître dans l'attitude du "héros" digne de ce nom.

Le pathos de cette version réside dans le fait que la force contre laquelle le héros lutte est entièrement projetée à l'extérieur, tandis qu'aucune lutte intérieure ne s'esquisse dans le corps du héros lui-même, contrairement à la version d'origine: lorsque le jeune homme de la version de Goleïzovski arrive, avec le geste de soumission, à un point d'épuisement et de résignation intérieure, celui de la deuxième version tombe comme atteint par une balle dans le dos. De la figure abstraite symbolisant une lutte chez Goleïzovski, dont aucun attribut ne permet de définir le type concret du héros représenté, le sens glisse ici vers le *héros-guerrier* réaliste, que Hans Günther définit comme l'une des quatre catégories de l'archétype du héros de l'époque stalinienne, la figure immanquable du «mythe sovié-

65. Dans le système de l'effort labanien, ces deux parmi les huit «actions de base» – "frapper" et "presser" – sont toutes les deux caractérisées par l'Espace «direct» et le Poids «fort», mais varient par le facteur Temps qui est «soudain» pour la première action et «soutenu» pour la deuxième. Cfr. Angela Loureiro de Souza, *Effort: l'alternance dynamique dans le mouvement*, in Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban*, vol. III, Centre national de la danse, Pantin 2011, pp. 177-187: p. 183.

66. Georges Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, cit., p. 78.

tique»⁶⁷. En effet, dans le principe héroïque d'un art totalitaire, «toute l'énergie est dirigée “en avant”, contre l'ennemi», projetée complètement vers l'extérieur⁶⁸. Hans Günther rappelle à ce propos la théorie du mécanisme de projection dans la psychanalyse de Carl Gustav Jung, selon laquelle la personnalité qui n'a pas reconnu en elle-même et intégré sa part d'ombre, externalise ses conflits intérieurs par une projection de son ombre sur une cause extérieure⁶⁹.

Si ce glissement subtil de sens – d'une figure de révolte individuelle contre diverses formes d'oppression à une figure héroïque agressive, figure de proue du régime servant à affirmer sa force – s'est produit ici au niveau de l'écriture même de l'œuvre, le manque de sources ne nous permet pas de savoir actuellement à quel(s) niveau(x) se joue cette décision esthétique et politique. Est-ce simplement le résultat d'une méconnaissance des intentions du chorégraphe, ou bien une volonté consciente du reconstruteur de modifier le sens de la version d'origine, et pour quels motifs? Est-ce le résultat du contrôle du régime sur le répertoire, qui exerce encore à ce moment-là une pression sur la production artistique afin de la rendre idéologiquement correcte? Le fait que les bureaucrates culturels du Parti imposent à la direction des théâtres une révision de certaines œuvres, afin d'en retirer les éléments naturalistes ou érotiques jugés «nocifs» pour le public soviétique et d'accentuer, à la place, «l'élévation nécessaire de héros positifs»⁷⁰, était une pratique courante dans les années 1960. Les œuvres ainsi “corrigées” étaient souvent supposées rester dans le répertoire des théâtres⁷¹. En prenant cela en compte, nous ne pouvons qu'émettre l'hypothèse d'une instrumentalisation posthume par le régime de cette œuvre de Goleïzovski. Une imbrication complexe de plusieurs autres facteurs est toutefois probable et nécessiterait la poursuite de cette étude.

Quoi qu'il en soit, une analyse des qualités du mouvement permet d'en faire une première approche et de distinguer des projets différents qui se cachent derrière ce “style héroïque”, loin d'incarner les héros identiques. En effet, ces deux versions de l'*Étude héroïque* rendent visible l'opposition entre le pouvoir, avec son emprise idéologique sur le corps, et une attitude visant à s'en émanciper. Enfin, le sens de la lutte de Goleïzovski reste encore à être dépouillé de toutes les attributions erronées et des strates superposées de l'histoire.

67. Hans Günther, *Arkhetipy sovetskoi koul'toury* (Les archétypes de la culture soviétique), in Hans Günther – Evgeni Dobrenko (sous la direction de), *Sotsrealisticheski kanon* (Le canon du réalisme socialiste), Akademitcheski proekt, Sankt-Peterbourg 2000, pp. 743-784: p. 746.

68. Cfr. *ivi*, p. 749.

69. Cfr. *ivi*, p. 750.

70. Christina Ezrahi, *Les cygnes du Kremlin. Ballet et pouvoir en Russie soviétique*, cit., p. 208.

71. Cfr. l'analyse de *La Punaïse* (1962) de Leonid Iakobson par Christina Ezrahi in *ivi*, pp. 203-211.