

Lilou - adultes

Ces petits livres sont destinés à l'usage des professeurs ou des parents qui souhaitent apporter à leurs élèves ou leurs enfants certaines notions fondamentales de danse.

Chaque personnage est tiré d'un ballet célèbre et les gestes à travailler dans les trois exercices font partie des authentiques mouvements de la chorégraphie.

Afin d'éclairer de leurs diverses compétences le regard porté sur Lilou, la danseuse étoile Wilfride Piollet a demandé à Isabelle Barthel (dessinatrice), Anne Reinbold (historienne d'art), Robert Le Nuz (kinésithérapeute et danseur), Cathy Biry (graphiste) et Marie-Françoise Bouchon (historienne de la danse) de collaborer à la réalisation de cet ouvrage.

A quelque niveau que ce soit, une interprétation reste le fruit d'une éducation. Il s'agit de réunir dans un même engagement le corps, la sensibilité et l'imaginaire de la personne.

Souhaitons que Lilou rencontre de nombreux petits amis afin de partager avec eux sa joie de danser.

La Fée des Neiges

Atelier 13



La baguette magique, apanage de toute fée qui se respecte, fût-elle celle des neiges.

Monter et descendre les bras gracieusement, c'est, obligatoirement savoir passer de supination à pronation*. Ces mouvements sont constamment employés dans le travail des bras de la danse classique.

Les positions de bras 1^{ère} – 2^{nde} – 3^{ème} – 4^{ème} – 5^{ème} sont en « supination » (paumes tournées vers soi et coudes soutenus) et font partie de l'idée de « l'attitude » (stabilité – affirmation - suspension).

A l'inverse, pour les passages d'une position à l'autre les bras, pendant les élans, sont en « pronation » (paumes tournées vers l'extérieur, coudes détendus) ; ils font partie de l'idée opposée à celle de l'attitude qu'est « l'arabesque » (transformation – mouvement - élan).

Quand on passe lentement d'un mouvement à l'autre, que ce soit pour les bras, le corps, les jambes ou tout cela successivement, sans heurts, on parle de mouvement d'adage.

Pourquoi ne pas expérimenter cette opposition (position – passage - position...) à l'occasion de n'importe quelle position créée pour la circonstance, spécialement pour le haut du corps ? On peut aussi tourner en gardant une position de bras déterminée par soi-même.

Suggestion : en fermant les yeux, se laisser emporter comme un flocon dans une tempête de neige.



* Voir le 2^{ème} exercice du Faune

Les mots (pour travailler)

noms

vitesse - régularité - lenteur

verbes

tourbillonner - porter - étendre

Définition

Les actes « blancs » au 19^{ème} siècle sont ceux où les personnages féminins, habillés de blancs tutus (longs ou courts), sont aussi inaccessibles que les flocons, sylphides, willis, dryades, cygnes ou ombres qu'ils représentent. Ils sont l'occasion de grands déploiements d'ensemble chorégraphiques (diagonales, traversées, zigzag...) qui font le triomphe des grands corps de ballet. En effet, il y a 32 cygnes, 26 willis, 24 sylphides, 32 ombres etc. Ces fantômes, tous identiques, sont la multiplication onirique d'un seul personnage et ont la particularité de ne se mouvoir qu'en apesanteur. Pour la crédibilité de leur existence spectrale, il convient que leurs mouvements soient sans heurts, sans énergie apparente, tout en douceur... et surtout, ensemble, ce qui est fort difficile, dans la lenteur. Les flocons de Lilou, eux, n'ont pas besoin d'être ensemble puisqu'ils doivent tourbillonner partout.

Très peu d'actes blancs sont arrivés intacts jusqu'à nous. Il en reste surtout l'idée générale... et les grandes lignes, dans tous les sens du terme. Les maîtres de ballets qui remontent ces œuvres retravaillent dessus, à leur façon, ce qui permet d'écrire sur l'affiche : version de monsieur Untel, « d'après » Petipa... car pratiquement personne (sauf exception) ne travaille d'après des partitions... qui n'existent pas ou qui sont inaccessibles, s'il y en a. C'est la tradition orale qui, la plupart du temps, a conduit ces ballets jusqu'à nous.

Pourquoi ces gestes ?

Le tableau des *Neiges* dans *Casse-Noisette* ne prétend pas à la poésie des grands actes blancs du *Lac des cygnes*, de *Giselle* ou de *La Bayadère* mais reste un moment de « merveilleux » auquel les enfants sont très sensibles. Comme dans tous ces actes pendant lesquels les danseuses doivent donner l'impression de voler, les bras ont une importance capitale. Il faut donner la sensation (et aussi l'avoir !) qu'ils ne sont pas faits d'os et de muscles mais de nuages ou de soie !

Au sujet de la leçon de danse

Le processus de la transformation est le même que celui des pirouettes, la vitesse et l'accélération en moins. C'est pourquoi, si un ensemble de danseuses doit donner l'idée de tourbillon, il faut qu'il y ait vitesse... ce qui ne veut pas dire « force ». Car le vertige et l'émerveillement ont une même origine : la transformation, dans la douceur, plus ou moins rapidement, d'une forme en une autre...

Le port de bras est la marque de la danse classique. Le raffinement du travail de cette partie du corps est très spécifique de cette technique et fait la différence entre les artistes... et les animaux : aucun animal ne « porte » ses bras... sinon le singe quand il veut attraper une banane ! La plupart du temps les ports de bras se travaillent en « adage », c'est-à-dire lentement. Il est très constructif de les travailler dans les mêmes dynamiques que les jambes mais pas dans le même temps.

Etendre est la forme ancienne de tendre. Grâce aux nouvelles techniques d'analyse du mouvement nous savons maintenant que « étendre » (mot utilisé dans les manuels de danse baroque) est meilleur et plus efficace pour le corps (et donc pour le mouvement) que « tendre ».

Les artistes

A l'origine, le « tableau des neiges » de *Casse-Noisette* a été réglé par **Lev Ivanov**, assistant de **Marius Petipa**.

A la suite du triomphe de ce tableau, **Petipa**, fatigué et malade, lui a demandé de régler aussi les actes blancs du *Lac des Cygnes*. Lui-même s'était largement inspiré des ensembles de *Giselle* (qu'il avait entièrement notés, dans sa jeunesse, quand son frère **Lucien Petipa** dansait le rôle du Prince Albert) spécialement pour les entrées des « ombres » dans *La Bayadère* (son chef-d'œuvre).

Le grand orchestre (ici avec chœur) est une des caractéristiques de la musique de ballet de **Piotr Ilitch Tchaïkovski**. A la fin du 19^{ème} siècle à St Pétersbourg, le Tzar avait les moyens d'avoir non seulement un grand orchestre mais aussi un très grand corps de ballet, une scène immense (donc des décors importants), une école adéquate, etc.

Cette magnificence a cessé avec la Révolution Russe de 1919 et n'a plus jamais été égalée. Pourtant ces ballets en trois actes (et parfois plus) sont toujours représentés mais les productions (décors - costumes) s'allègent de plus en plus. Actuellement quand les troupes voyagent, l'appareil scénique doit être transportable, tout cela coûtant fort cher...

De toute manière, à l'époque, c'étaient plutôt les spectateurs (ou les artistes solistes) qui se déplaçaient et non la production entière !

A cause de toutes ces considérations les œuvres contemporaines sont plus « légères », les costumes moins encombrants, la musique... sur compact-disc (ou seulement avec quelques instrumentistes) et les danseurs moins nombreux (car il y avait aussi beaucoup de figuration* dans ce genre de ballet).

* **Figuration** terme employé pour désigner un nombre plus ou moins important de personnages dont la fonction sur scène est seulement d'être là, avec un minimum de responsabilité artistique (les villageois mêlés aux danseurs, sur la place du village dans Coppélia, par exemple).

Symbole du mouvement

La pirouette

Deux cercles, dans deux plans perpendiculaires, pour symboliser la pirouette.

L'un est bleu et l'autre jaune parce que, dans le corps, les étages s'articulent entre eux par le cou et la taille dont ce sont les couleurs. Il faut que ces lieux soient en correspondance pour exécuter une pirouette. L'un (bleu) est la jonction entre le domaine du centre (cœur) et du haut (la tête), l'autre (jaune) est la jonction entre le domaine du centre (cœur) et celui du bas (abdomen).

Le phénomène de la pirouette est dû à l'opposition de la stabilité du bas du corps (au moment de l'appui de préparation) et le départ des rotations donné par les endroits de « transformation » (cou ou basses côtes) au-dessus et en-dessous, verticalement, du cœur.

Nous savons maintenant que les basses-côtes et la tête sont en étroite relation. Libres, elles ont les mêmes actions.

Si la tête est fixe, au départ (et les basses côtes avec elle) c'est la région du cœur (haut de la cage thoracique) qui « tourne » en premier.

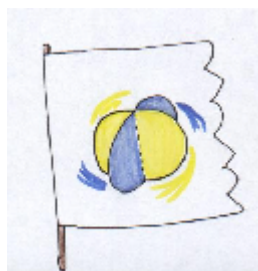
Si c'est la tête qui « tourne » en premier (et les basses-côtes en même temps), c'est la région du cœur qui reste fixe au départ.

La citation

L'Art du Ballet en Russie, éditions du Mécène (Yves Saint-Laurent) – 1991

La bannière

La bannière correspond à l'un (ou plusieurs) des trois mouvements des exercices sur lequel (lesquels) l'accent est porté.



Discographie

Tchaïkovsky, *Casse-Noisette*, chef : Antal Dorati (MERCURY)

Tchaïkovsky, *Casse-Noisette*, chef : G. Rozhdestvensky, Orchestre symphonique du Bolchoï

Lieux

Lieux où Wilfride Piollet a dansé « La Fée des Neiges » :

Si le grand adage du 3^{ème} acte de *Casse-Noisette* (entre La Fée Dragée et le Prince Charmant) reste l'un des plus beaux et célèbres duos du répertoire classique le personnage de la Fée des Neiges, quant à lui, n'est pas nécessairement présent dans toutes les versions de ce ballet féerique. C'est pourtant au Brésil, pays fort chaud (Rio de Janeiro - 1976), qu'avec **Fernando Bujones** dans le rôle du Prince, Wilfride a dansé successivement la Fée des Neiges au 2^{ème} acte et la Fée Dragée au 3^{ème} acte.

Photo



Wilfride Piollet en « Fée des Neiges »,
Paris Match 1966, D. R.

CC

Les Gestes de Lilou sont sous contrat Creative Commons - creativecommons.org
[Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modifications]