

Wilfride Piollet, danseuse étoile, chorégraphe et pédagogue

(fiche – artiste)

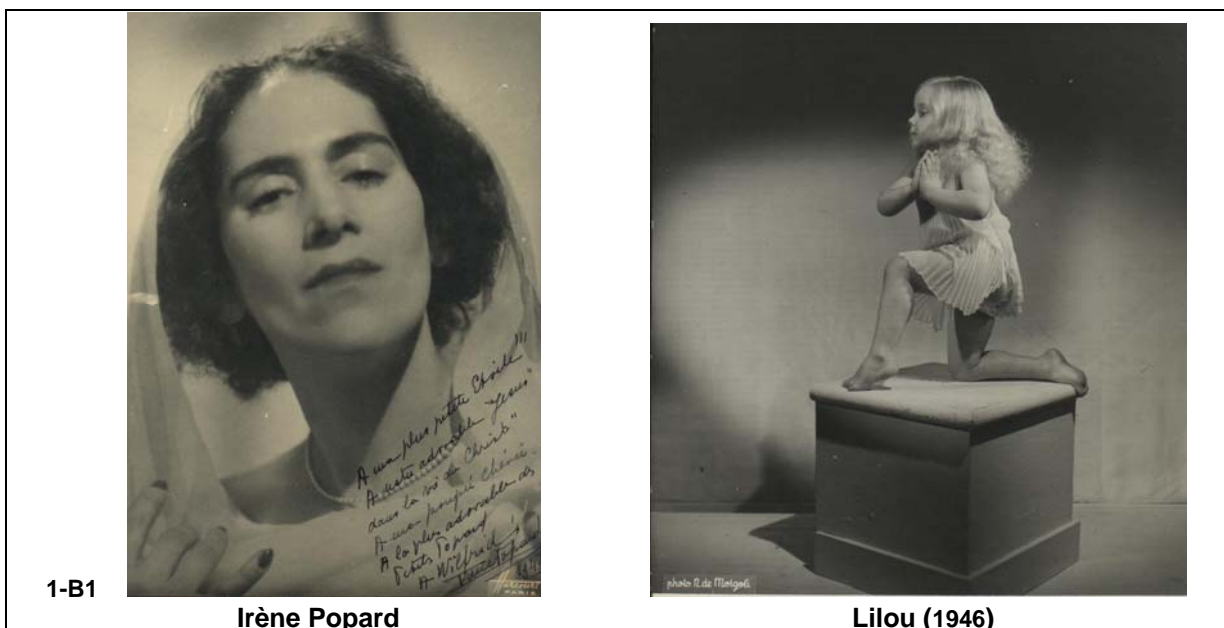
établie par Nadège TARDIEU (en collaboration avec Wilfride PIOLLET)

Section 1

De l'initiation à la maîtrise d'une technique classique

Bloc 1

La méthode d'Irène Popard : Une jouissance rythmique



Wilfride Piollet est née le 28 avril 1943. Dès l'âge de deux ans, et jusqu'à son entrée à l'école de danse de l'Opéra de Paris en 1955, Wilfride Piollet découvre la danse selon la méthode d'Irène Popard. Elle se souvient de la « jouissance que lui procuraient les exercices construits sur des contraintes rythmiques mêlant imagination et coordination du geste » ; de même elle garde en mémoire « le plaisir de danser en tunique de soie mauve avec les jambes nues, ce qui lui donnait, lié à cette technique tournée vers la joie du corps, une exaltante sensation de liberté ». Il arrivait que **Madeleine Lafon**, alors jeune étoile de l'Opéra de Paris et ancienne élève d'Irène Popard, vienne donner des cours aux élèves. Après avoir fait ses premiers pas chez Irène Popard, elle entre comme « petit rat » à l'**école de danse de l'Opéra de Paris**, à l'âge de douze ans.

Bloc 2

Lioubov Egorova : L'émulation des cours collectifs (La pratique)



Sur les conseils de **Serge Lifar**, Wilfride Piollet prend des cours avec « Madame », Lioubov Egorova (de 1956 à 1967). Elle était l'une des dernières étoiles des **Ballets Russes de Diaghilev** et c'est avec elle que Wilfride Piollet a acquis sa technique ; les cours étaient ouverts à tous, quels que soient le niveau et l'âge des élèves et les débutants étaient aidés par le fait d'être souvent entourée par des étoiles et des danseurs professionnels (**Nina Vyroubova**, **Georges Skibine**, **Marjorie Tallchief**...). Wilfride les regardait avec intensité et tâchait de les imiter. Elle a suivi ces cours à l'extérieur de l'Opéra pendant 10 ans : un cours particulier et deux cours collectifs par semaine. Parfois, elle incitait d'autres danseurs de l'Opéra (Monique Bianchi...) à l'accompagner, ce qui créait une certaine émulation. Dans les cours qu'elle donnait, Mme Egorova « n'expliquait pas comment les exécuter mais donnait des pas magnifiques, très longs et très musicaux ». C'est avec ce professeur qu'elle a découvert la grande technique (les grands pas avec prise de risque et élan dans l'espace, la petite batterie longue, complexe, toujours très musicale, les grands adages lyriques et les séries exaltantes... parfois interminables selon le bon plaisir et les capacités des élèves). Grâce à cette façon de pratiquer, elle a trouvé « le plaisir de danser » le langage classique. Wilfride Piollet distingue souvent le travail complémentaire de ses deux professeurs : Mme Egorova et Melle Guillaumin, en disant que « l'une faisait vivre la danse à ses élèves en leur proposant des pas d'une grande difficulté, musicalement très construits, l'autre apprenait à analyser les lignes de force qui entrent en jeu dans le mouvement »¹.

¹ W. Piollet, *Barres flexibles*, Editions L'Oiseau de feu, Poissy, 1999, p.11

Bloc 3

Marguerite Guillaumin : L'intimité du petit comité (L'analyse)



1- B3

Marguerite Guillaumin



Wilfride sur les toits de l'Opéra (1965)

Au début de son intégration à l'école de danse de l'Opéra de Paris, les parents de Wilfride Piollet cherchent des professeurs susceptibles de la faire travailler et progresser en dehors de l'école. Dans le cadre de cette recherche, elle rencontre Marguerite Guillaumin, mais Wilfride Piollet, encore enfant, avait été surprise et rebutée par sa façon de faire travailler un groupe très restreint d'élèves (3 à 4 élèves maximum) sans accompagnement musical, en insistant longtemps sur le même mouvement. Quelques années plus tard, grâce à **Patrick Frantz**, également issu de l'école de danse de l'Opéra, elle va de nouveau entrer en contact avec Mademoiselle Guillaumin et suivre son enseignement de 1960 jusqu'à 1967. Dans ces années-là elle prit des cours particuliers, deux fois par semaine, et un cours collectif, avec Melle Guillaumin et cela jusqu'au décès de celle-ci survenu en 1967. Marguerite Guillaumin, fille du peintre impressionniste **Armand Guillaumin**, était l'une des très rares professeurs de danse classique à s'intéresser à une forme d'analyse du corps à travers le mouvement et à considérer la leçon comme le lieu où l'on « construit » son corps. Elle parlait des idées de **Bergson** sur la notion de temps. Wilfride Piollet lui reconnaît des expressions qu'elle réutilise par exemple « Etre dans ses reins pour avoir un dos solide... » et surtout une façon d'exiger de partir d'une position, rigoureusement, c'est-à-dire sans modifier du tout les appuis au sol avant de s'en extraire (cela obligeait à être réellement dans le *décalé*, le *balancé*, le *jeté* ou la *transformation*, principes que, aujourd'hui, Wilfride Piollet développe spécifiquement dans sa méthode. Chaque cours commençait par un travail à la barre, en portant une attention toute particulière sur le placement du bassin et le redressement du haut du dos. Les exercices que Marguerite Guillaumin proposait étaient très simples, toujours les mêmes ; elle consacrait un grand moment à « décortiquer » chaque mouvement. Elle ne donnait pas d'explication réellement anatomique, mais ses exercices obligeaient l'élève à observer précisément certaines zones corporelles. Wilfride Piollet se rappelle qu'elle demandait souvent aux élèves de terminer leur mouvement sur un pied, de maintenir cette position, de résister, même en trébuchant, dans le but de comprendre et d'observer son propre mouvement. De ces arrivées « observées » et « rectifiées » devaient découler la juste position de départ des prochains mouvements. « L'arrivée n'étant que la révélation du départ », disait-

elle. L'autre particularité de son enseignement était de proposer souvent de refaire au milieu les mêmes exercices qu'à la barre, ce qui demandait une exigence de verticalité et une rigueur accrue dans le placement. Les élèves pouvaient ensuite, dans la deuxième partie du cours, expérimenter la force du corps dans un travail de pas souvent sous la forme de séries, toujours avec une exigence de temps d'abord arrêtés puis enchaînés sans élan, ce qui était extrêmement difficile. Ensuite venaient la vitesse et l'élan qui, n'étant pas souvent à l'ordre du jour, semblaient néanmoins aisés.

Section 2

De l'école de danse au corps de ballet de l'Opéra

Bloc 1

Wilfride Piollet, danseuse étoile à l'âge de 26 ans



A partir de 1963, Wilfride Piollet est, au sein de l'Opéra, systématiquement choisie et souvent privilégiée dans les distributions pour danser des petits rôles (par exemple « la Danse espagnole » du *Lac des Cygnes*) et plus particulièrement, dans les ballets de **Georges Balanchine**, invité à l'Opéra dans ces années-là. Elle pense que les cours de jazz qu'elle suivait près de **Gene Robinson** (de 1958 à 1968) lui ont permis de s'adapter facilement au travail spécifique de Mr Balanchine, en liant le travail moderne du jazz au travail plus traditionnel du ballet. **Maurice Béjart** lui confie son premier rôle de soliste dans *Noces* en 1965, puis elle est nommée danseuse Etoile en 1969, en étant choisie par **Harald Lander** pour interpréter le premier rôle dans son ballet *Etudes*. Celui-ci la fait travailler avec une grande et bienveillante exigence et l'année suivante, la fait inviter au **Ballet Royal Danois** (en même temps que deux autres danseurs étoiles français, **Attilio Labis** et **Jean-Pierre Bonnefous**) afin d'interpréter ce ballet. Par la suite, à l'Opéra et dans le monde entier, elle interprète les grands rôles du répertoire classique (*Giselle*, *Le Lac des Cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Coppélia*, *La Bayadère acte III*...) et néo-classiques (**Serge Lifar**- **Georges Balanchine**- **Maurice Béjart**- **Roland Petit**- **Jérôme Robbins**- **Kenneth Mac-Millan**...) avec, entre autres, **Rudolf Noureev**, **Cyril Atanassoff**, **Fernando Bujones**.

.Bloc 2

Yves Brioux : Le travail de perfectionnement (L'interprétation)



2-B2

W et Jean « Giselle » (1977)



Maître Brioux

Wilfride Piollet décide, en 1969, de travailler ses rôles avec Maître Brioux. A partir de 1972, elle poursuit ses cours particuliers chez lui en y emmenant aussi **Jean Guizerix**, qu'elle a épousé en 1971 et qui sera nommé étoile l'année suivante. Ensemble, ils vont aborder un vaste répertoire et iront travailler régulièrement, jusqu'en 1983, avec celui qu'ils appellent « Maître ». Wilfride Piollet reconnaît à celui-ci, son sens artistique et sa grande culture, autant pour les rôles classiques que pour d'autres styles, notamment le music-hall. Il s'attachait tout particulièrement au travail des extrémités du corps : l'expression des bras, la finesse du travail des pieds et la justesse des positions de la tête. Il avait le regard d'un spectateur merveilleux, insatiable et finissait toujours par obtenir ce qu'il voulait voir. Même les jours de déprime ou de méchants bobos, il trouvait le moyen de remettre le moral (et le corps) en état de danse ! Mais, il est surtout celui qui a accepté qu'elle et Jean fassent leur échauffement selon leur souhait, c'est-à-dire sans se tenir à la barre, avant de leur donner des pas ou de leur faire répéter leurs rôles.



2-B2

W et Jean « Le lac de Cygnes » (1978)

Section 3

Du refus de la barre vers l'expérimentation de la gravité

Bloc 1

Travail du corps en autonomie



Avant que Wilfride Piollet ne danse les grands rôles classiques avec Jean Guizerix, elle participe dans les années 1970 au Festival d'Avignon avec un groupe très restreint de danseurs de l'Opéra, dont Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, avec lesquels ils avaient créé quelques années auparavant un petit groupe nommé le « Groupe des Sept ». Dans ces années-là, Michel Guy, futur ministre de la culture, envisage pour l'Opéra, une création de Merce Cunningham pour laquelle sont pressentis Wilfride Piollet et Jean Guizerix. Dans cette éventualité, ils partent un mois à New-York pour prendre des cours (deux heures par jour pendant un mois) avec le grand chorégraphe dont ils connaissent l'œuvre scénique, mais pas le travail d'entraînement. C'est au cours de ces années qu'ils rencontrent aussi d'autres artistes des Etats-Unis tels que Andy DeGroat et Bob Wilson, Sarah Stackhouse, Caroline Carlson... Mais, le bouleversement ne se fera qu'un an après, quand Merce Cunningham viendra à l'Opéra pour monter son ballet *Un jour ou deux*. En 1973, Wilfride Piollet qui s'entraîne à l'Opéra avec le chorégraphe pour la création de son ballet (deux heures d'une classe de sa technique précédant les cinq heures de répétition) doit par ailleurs danser, à l'extérieur de l'Opéra, *Le lac des cygnes*. Il lui faut donc répéter ce ballet entre le cours et la répétition de Merce. Elle remarque alors qu'elle est très à l'aise pour enchaîner les variations après une leçon « cunninghamienne », bien plus à l'aise même, qu'après un échauffement traditionnel, et cela, sans faire d'autres exercices « classiques ». A partir de ce moment-là, elle décide, sans transition, de ne jamais plus se tenir à la barre pour son entraînement, sentant à quel point, le corps « en autonomie » exécute plus rapidement et sûrement les pas qu'un corps entraîné par des exercices à la barre. Merce Cunningham est, pour elle, celui qui lui a permis de se poser autrement la question de l'échauffement tel qu'elle le pratiquait alors en danse classique. Elle écrit à ce sujet : « Je me suis aperçue qu'après un cours avec Merce Cunningham, j'avais plus de force et étais plus coordonnée qu'après un entraînement traditionnel »².

² W. Piollet, *Barres flexibles, op.cit.*, p.9

Bloc 2

Ouverture au monde de la danse contemporaine



3- B2 Andy DeGroat et W (1979)



Odile Rouquet, W et J (1990)

Les expériences de Wilfride Piollet dans d'autres formes de danse, d'autres formes de créativité, notamment celle proposée par Andy DeGroat, vont alimenter, stimuler et enrichir sa réflexion sur sa propre façon de travailler en danse classique. Dans les années 1980, Wilfride Piollet collabore avec des chorégraphes en danse contemporaine et expérimente d'autres façons d'improviser dans les stages de danse contact, avec **Simone Forti**, **Lisa Nelson**, **Steve Paxton**, **Lila Greene**, **Mark Tompkins**, **Didier Silhol** entre autres. C'est aussi durant ces stages qu'elle rencontre Bonnie Bainbridge Cohen ainsi qu'Odile Rouquet. Sa curiosité, cette facilité à s'adapter et à interpréter les rôles dans des ballets plus contemporains, font que, certains, comme Sacha Kalioujny (son professeur à l'Opéra au début des années 1970), lui reprochent amicalement de ne pas vouloir être « une grande danseuse classique » et de mettre ses priorités ailleurs ; pour d'autres, elle est, au contraire, une insolite danseuse classique qui se confronte aux créations contemporaines.

Tout ce parcours a nourri une réflexion en matière pédagogique autour d'un enseignement de la danse classique basé sur l'expérimentation de « barres flexibles ». L'originalité et la particularité de sa méthode sont développées dans la rubrique fiche-thème « La méthode d'enseignement de Wilfride Piollet : une expérimentation de barres flexibles ».

Bibliographie

Guizerix Jean et Piollet Wilfride, *Parallèles*, Paris : Alain Bordas, 1986.

Piollet Wilfride, *Barres flexibles*, Poissy : Editions L'Oiseau de feu, Poissy, 1999. (réédition, chez Sens et Tonka, prévue en 2008)

Piollet Wilfride, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Paris : Sens et Tonka, 2005