

Le défi du *Sacre*

Accueilli avec réserve à sa création à Paris en 1913, *Le Sacre du printemps* est devenu au fil du xx^e siècle une œuvre de référence pour les chorégraphes, qui l'ont souvent revisitée.

> PAR JULIE PERRIN, ENSEIGNANTE AU DÉPARTEMENT DANSE DE L'UNIVERSITÉ PARIS-VIII-SAINT-DENIS

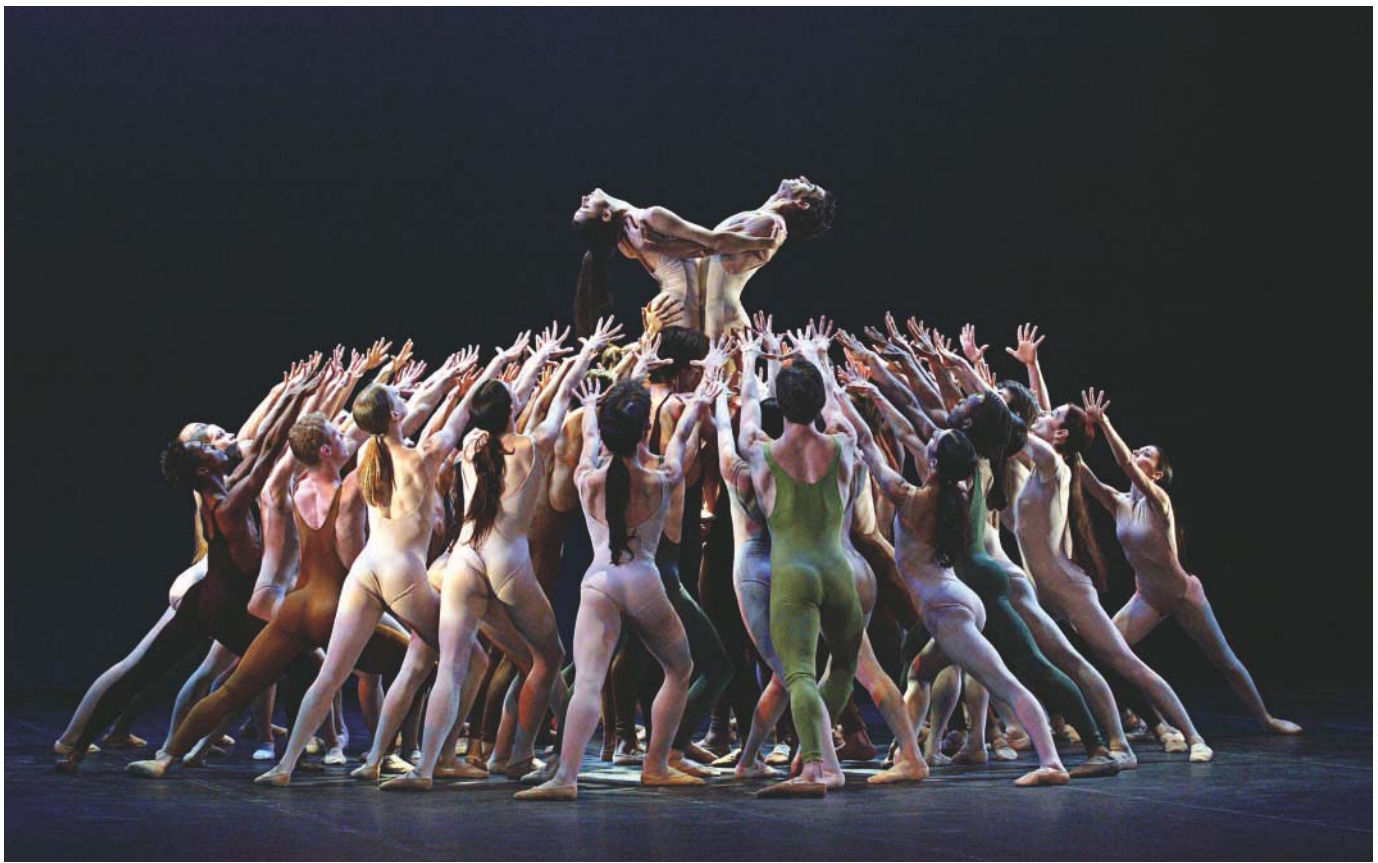
« **A**ucun rayonnement, aucune fuite ; la mélodie chemine étroitement ; elle se développe, elle dure sans la moindre effusion ; nous sommes saisis d'un étouffement tout-puissant ; les sons meurent sans avoir débordé l'espace qu'ils emplissent en naissant ; rien ne s'échappe, rien ne s'envole ; tout nous ramène et nous accable. » C'est ainsi que Jacques Rivière, homme de lettres et commentateur enthousiaste du *Sacre du printemps*, décrit la

musique d'Igor Stravinski (1882-1971) découverte lors de la création du ballet au Théâtre des Champs-Élysées le 29 mai 1913, dans le cadre de la saison des Ballets russes à Paris. Dans un article célèbre, Rivière expose les raisons de l'importance majeure de cette œuvre de 26 minutes, chorégraphiée par Vaslav Nijinski (1889-1950). Son analyse contraste avec la critique de l'époque qui exprime alors majoritairement son incompréhension. L'œuvre chahutée, surtout lors de la première, ne sera présentée que huit fois, à Paris puis

à Londres. Nijinski était coutumier du fait : sa première chorégraphie, *L'Après-midi d'un faune*, avait déjà provoqué un accueil violent de la critique en 1912, alors que des artistes, comme Auguste Rodin, ou Odilon Redon, prenaient sa défense. Mais cette fois, l'œuvre n'allait pas être maintenue au répertoire des Ballets russes (c'est sa propre version que Léonide Massine réglera en 1920). La chorégraphie abandonnée avait pourtant déjà assez ébranlé les esprits, émerveillé les imaginaires, pour susciter l'élan d'autres gestes



© THE JOFFREY BALLET



© COLETTE MASSON-ROGER-VIOLETTE

▲ **Maurice Béjart, *Le Sacre du printemps***. Créé à Bruxelles en 1959. Béjart Ballet Lausanne. Paris, Palais des Sports, 2005.

◀ **Vaslav Nijinski. *Le Sacre du printemps***. Créé à Paris en 1913 par les Ballets russes. Reconstitution par le Joffrey Ballet, 1987.

artistiques : en réponse, en écho, en hommage, par défi.

Un motif obsédant. Se confronter au *Sacre* n'a en effet rien d'anodin, c'est embrasser le vaste thème du sacrifice et de la communauté, c'est s'inscrire dans l'histoire de la danse par la référence à une œuvre majeure. Plus d'une centaine de *Sacre du printemps* a vu le jour, ponctuant un siècle de chorégraphie occidentale par le retour obsédant d'une pulsation sonore profonde.

La puissance évocatrice de la partition de Stravinski sert en effet de catalyseur. La musique, parce qu'elle n'avait pas été conçue pour simplement se mettre au service de la danse ni pour l'illustrer, déploie sa propre capacité à agir et suscite d'autres réponses chorégraphiques. Elle n'impose pas d'intrigue et l'argument écrit par Stravinski et Nicolas Roerich (1874-1947), qui tient davantage de l'évocation des pratiques païennes slaves que de la narration stricte, sera le plus souvent ignoré par les chorégraphes. Que reste-t-il du rituel archaïque, de la dimension sacrée et religieuse, du sens et de la mise en scène du sacrifice dans les différentes versions

du *Sacre du printemps* ? Veine folklorique, symbolisme abstrait, évocation détournée, contournement du sujet... les *Sacre* successifs – par exemple ceux de Lester Horton en 1937, de Mary Wigman en 1957, de Paul Taylor en 1980, de Martha Graham en 1984, de Marie Chouinard en 1993, de Raimund Hoghe en 2004 ou de Xavier Le Roy en 2007 – traduisent aussi et surtout les préoccupations propres à chacun de ces artistes. Revenir sur quatre créations du *Sacre*, c'est donc traverser un pan de l'histoire de la danse du xx^e siècle, c'est interroger son rapport à la représentation, au récit, à l'émotion, à l'abstraction ou au geste dansé.

Le *Sacre du printemps* de 1913. Du premier *Sacre*, il ne reste que des croquis, des témoignages, et des partitions musicales annotées. Notre connaissance de cette chorégraphie repose aujourd'hui sur la version de 1987 du Joffrey Ballet (filmée en 1989), fruit d'un travail de reconstruction conduit pendant plusieurs années par Millicent Hodson et Kenneth Archer. Les pièces de ce « puzzle chorégraphique » (Hodson, « Le *Sacre du printemps* de Nijinsky », voir **savoir +**) sont incomplètes et la recreation de 1987 tient donc de l'interprétation de sources éparses. Une autre recreation a vu le jour en France, conduite par Dominique Brun et amorcée pour le film *Coco Chanel & Igor Stravinsky* de Jan Kounen (2009). L'invention chorégraphique de Nijinsky continue de passionner les contemporains.

Ce qui frappe dans ce ballet, c'est la complexité et l'inventivité gestuelles et chorégraphiques, qui lui confèrent son

caractère moderne. À partir du bouleversement esthétique de la partition musicale, Nijinsky élabore une danse à la mesure du chaos produit par les phrases musicales et les rythmes irréguliers : contretemps, répétition de blocs sonores, multiplication des métriques variées, le tout ressaisi par une pulsation entêtante. Le corps des danseurs est pris dans des accents qui scindent le bas et le haut, les pieds pouvant marquer un frappé tandis que les bras, les mains ou la tête soulignent d'autres temps forts de la partition. Cette danse vouée aux rythmes donne naissance à un corps inédit, segmenté, articulé, qui « n'est plus obligé de mettre du liant entre ses gestes successifs » (Rivière). Les travaux de Roerich, décorateur, costumier, auteur du livret du *Sacre*, par ailleurs ethnographe, grand connaisseur du paganisme slave, nourrissent la danse de Nijinsky. Celui-ci s'inspire des motifs géométriques des costumes qui trouvent un écho dans les configurations

des danseurs (cercles, lignes parallèles) ; il invente des poses et des postures tiraillant le danseur entre la terre et le ciel en une verticalité ébranlée. Cette polarité unit en effet les différents

protagonistes, au-delà de la diversité rythmique et visuelle (couleurs et formes des costumes, tailles des danseurs) qui permet de distinguer les différents groupes organisant par statuts, âges, sexes, la vaste communauté. 79 rôles (pour 46 danseurs) préparent un rite qui de l'Adoration de la terre (acte I) mène au Sacrifice (acte II). Tout conduit du piétinement de la terre féconde à l'élévation finale, par les ancêtres, de l'Élue sacrifiée. « La posture ●●●

**PLUS D'UNE
CENTAINE
DE SACRE
A VU LE JOUR**

●●● L'aspect accentué et percussif est renforcé

ture inclinée et en dedans, qui identifie la pièce et que partage toute la communauté du *Sacre*, révèle un appui problématique avec le sol. Les pieds en dedans ne s'étalent pas au sol [...] cette communauté n'a pas vraiment les pieds sur terre » (Isabelle Launay, « Communauté et articulation, *Le Sacre du printemps* de Nijinski », voir **savoir +**). Les sauts ne sont que des replis sur soi dans lesquels le corps s'élève à peine. De rares moments de suspension lors de frises sur demi-pointes semblent signaler l'écoute du martèlement de la terre et l'attente de ce qu'elle pourra renvoyer. Les trajectoires mettent en place des cercles magiques qui identifient le lieu sacré. Claudication et tremblements annoncent le trébuchement qui désignera l'Élué : sa danse finale condense l'identité gestuelle de la communauté en une partition de sauts et de secousses jusqu'à l'épuisement – un évanouissement où elle s'offre au ciel.

Dans la succession de ces tableaux vivants s'affirment une « mise à distance de l'épanchement » (Isabelle Launay) tout à fait inédite dans l'histoire du ballet, un retrait de l'individualité, un effacement de l'ego, y compris chez l'Élué : « Elle accomplit

un rite, elle est absorbée par une fonction sociale » (Rivière). Le corps-marionnette du *Sacre* ne cherche pas à transmettre l'émotion au spectateur, faisant le pari du symbole et d'une écriture chorégraphique à respecter strictement, capables de construire le sens.

Maurice Béjart, 1959. Maurice Béjart (1927-2007) se trouve dans une situation économique critique lorsque Maurice Huisman, tout juste nommé directeur du Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, lui commande un *Sacre du printemps*. Béjart est alors connu pour son goût pour la musique contemporaine (la *Symphonie pour un homme seul*, avec Pierre Henry et Pierre Schaeffer, en 1955). Il plonge pourtant dans la musique de Stravinski mais choisit d'abandonner le livret d'origine : « Je pensais que le printemps n'avait rien à voir avec des vieillards russes regardant une jeune fille comme si c'était Suzanne au bain. Et ça m'embêtait vraiment de finir par une mort, pour des raisons personnelles et parce que la musique indiquait tout le contraire. [...] Je raconterai l'histoire d'un couple [...] n'importe quel couple, donc le couple » (Maurice Béjart, *Un instant dans la vie*

d'autrui, voir **savoir +**). Le ballet célèbre l'union de l'homme et de la femme « au plus profond de leur chair », au printemps, quand le monde entier s'embrace. La danse sera charnelle, sexuelle, puissante, exprimant les forces sauvages du désir et de la nature. L'acte I présente les hommes « comme des brutes », des vautours ou cerfs en rut, unisson de corps victorieux et puissants, torsos nus, musclés, triomphant du regard ; ils prennent l'espace en une géométrie simple et régulière, frappent le sol et s'affrontent. L'aspect accentué et percussif de la musique en est renforcé. Il y a de la rage et de la jeunesse comme dans *West Side Story*. « Il ne me fallait pas des garçons, il me fallait des cuisses, des poings, des rejets brusques de la tête. Il ne me fallait pas des bergères effarouchées ou des reines en exil, il me fallait des ventres et des dos creusés » (Béjart, *op. cit.*). L'acte II s'ouvre sur la danse des femmes, où la figure du cercle, l'Élué en son centre, annonce le rituel amoureux. Sensualité

LA DANSE SERA CHARNELLE, SEXUELLE, PUISSANTE

▼ **Pina Bausch, *Le Sacre du printemps*.** Créé en 1975 par le Tanztheater de Wuppertal. Paris, Théâtre de la Ville, 1985.



sixties, lignes fines des corps, l'anatomie est dévoilée par les justaucorps. L'entrée fracassante des hommes annonce le coït final des couples réunis.

Maurice Béjart développe ici ce qui fera sa marque : un ballet provoquant dans le traitement du thème et prônant la libération sexuelle, des danseurs-icônes incarnant la beauté d'une époque, une danse lisible et saisissable dans ses figures simples à l'impact visuel fort, un rapport à la musique simplifié et enfin un néoclassicisme de l'écriture du geste qui s'appuie sur des pas académiques déplacés.

Pina Bausch, 1975. On retrouve chez Pina Bausch (1940-2009) une mise en jeu du corps classique déjà revisité à Essen par son maître Kurt Jooss. Sa danse est faite de flux, de liés, d'effets d'élan et de fuite fonctionnant en masse, d'une nervosité non musculaire, mais à fleur de peau – cette peau dénudée et peu à peu maculée par la terre qui recouvre le sol. Dans ce paysage indéfini qui renvoie à une forme de ritualité primitive et dans la fragilité du sein dénudé de l'Élue avec sa robe rouge sang se disent une faute et une violence partagées. La gestuelle assez réduite du ballet ramène sans cesse le coude qui vient frap-

per les entrailles, comme une contrition. Le sens du *Sacre* y est pourtant ambigu : si l'on retrouve le thème cher à Bausch de la relation conflictuelle, passionnée entre hommes et femmes, le sacrifice de l'Élue ne semble libérer de rien. Affolement, errance, convulsions communes, terreur, coït qui tient du viol, chutes au sol répétées, courses en tous sens, souffles, l'Élue, comme prise dans les rets de la musique et poussée à l'avant-scène, meurt d'épuisement. Elle est une victime écrasée au sol sans que nul ne vienne la soulever. La chorégraphie organise un savant retard du geste sur la musique, produisant une tension dramatique accentuée par une danse freinée par l'enlèvement dans le sol meuble. Suivant une veine expressionniste, ce ballet travaille à une mise en scène des affects, à une émotion viscérale qui circule de manière empathique jusqu'au spectateur.

Jérôme Bel, 1995. Jérôme Bel, insolent représentant d'une danse contemporaine qui revisite ses principes et les rouages de la représentation, cherche dans sa seconde pièce à interroger la nature même du spectacle de danse. Par un principe de réduction systématique, il réunit les éléments essentiels : un homme et une femme nus, une ampoule électrique portée par une femme elle-même nue, une musique ramenée à la voix : le *Sacre* chanté *a capella* de manière volontairement maladroite. La musique arrive *a posteriori* et n'impose pas

sa durée à la pièce (50 minutes). Faire exister simplement du temps et de l'espace sur un plateau, donner à voir un corps ni sexuel, ni guerrier, mais vulnérable, et permettre l'identification du public, tel est le projet. Avec humour et une grande maîtrise du temps et des effets de surprise, la pièce livre à l'observation le corps dans sa trivialité. Nul sacrifice dans ces histoires d'anatomie auscultée, de société du spectacle mise à nu, mais une volonté de revisiter l'histoire de la danse, en déhiérarchisant et en interrogeant le spectateur sur ce qu'il attend d'une œuvre. ●

SAVOIR ⊕

- BÉJART Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui*. Paris : Flammarion, 1979.
- HUESCA Roland. *Triumphes et scandales : la Belle Époque des Ballets russes*. Paris : Hermann, 2001
- LAUNAY Isabelle, « Communauté et articulation, *Le Sacre du printemps* de Nijinski », in ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le xx^e siècle*. Pantin, CND, 2003.
- MALATERRE Jacques et HERNANDEZ Brigitte. *Les Printemps du Sacre*. DVD. Telmondis/La sept/Arte, 1993.
- « Le Sacre du printemps de Nijinsky », in *Les Carnets du Théâtre des Champs-Élysées*. Paris : Cicero, 1990.
- www.youtube.com/watch?v=bjX3oAwv_Fs Reconstitution du *Sacre* de Nijinski par le Joffrey Ballet, 1987.

▼ **Jérôme Bel, Jérôme Bel.** Créé à Bruxelles en 1995. Interprètes : Frédéric Séguette, Claire Haenni.



© HERMAN SORGELOOS