

RAPPORT DE RECHERCHE

PROJET *DZIGA* **AUTOUR DU *SACRE DU PRINTEMPS*** **DE VASLAV NIJINSKI**

Projet ayant bénéficié de l'Aide à la recherche
et au patrimoine en danse 2010

Présenté par Dominique Brun,
Sophie Jacotot
et Juan Ignacio Vallejos
(CND, 16 janvier 2012)

Sommaire

Volume 1

Introduction.....	3
I. Rappel des objectifs.....	4
II. Choix épistémologiques et méthodologiques.....	6
III. Etapes de la recherche.....	23
IV. Présentation des sources	24
1. Archives.....	24
2. Imprimés.....	25
3. Iconographie.....	27
V. Bibliographie	28
1. Ouvrages généraux.....	28
2. Corps et danse	29
3. Les Ballets russes, Nijinski et Stravinsky.....	30
4. <i>Le Sacre du Printemps</i>	31

Volume 2 – Documents annexes

I. SOURCES DE LA RECHERCHE.....	33
1. Témoignages, mémoires, entretiens (extraits)	34
2. Articles de presse (extraits)	67
3. Iconographie (voir le DVD joint)	77
4. Annotations concernant la chorégraphie	78
5. Pièce de Sébastien Voirol.....	112
II. DOCUMENTS PRODUITS PAR L'EQUIPE.....	130
1. Traduction de textes de référence (Craft et Hodson).....	130
2. Notes d'intention de Dominique Brun.....	167

Introduction

Le Sacre du printemps (créé le 29 mai 1913) est la troisième pièce de Nijinski, après *L'Après-midi d'un faune* (29 mai 1912) et *Jeux* (15 mai 1913). Sous-titré *Tableaux de la Russie païenne en deux parties*, *Le Sacre du printemps* est un ballet créé au sein des Ballets russes de Serge Diaghilev. Cette œuvre réunit trois auteurs : Vaslav Nijinski pour la danse, Nicolas Roerich pour les costumes et les toiles du décor, Igor Stravinsky pour la musique. *Le Sacre* est considéré comme une œuvre majeure de l'histoire de la modernité, pour la danse comme pour la musique, et le scandale de la première, au Théâtre des Champs-Élysées, s'est constitué en véritable mythe du XX^e siècle. La presse de l'époque et les témoignages contemporains permettent de comprendre que la chorégraphie du *Sacre* poursuit le projet original de Nijinski, inauguré par *L'Après-midi d'un faune*. Pourtant, à la différence de *L'Après-midi d'un faune*, Nijinski n'a laissé aucune partition chorégraphique du *Sacre*. Par ailleurs, il n'existe aucun film d'époque à même de nous restituer, à travers des images animées, ce que serait cette danse composée par Nijinski. Telle qu'à sa création, l'œuvre est belle et bien perdue. Pour tenter de saisir l'originalité du *Sacre*, il nous reste cependant des archives « périphériques », partielles, mais néanmoins précieuses : des témoignages écrits et oraux de personnes ayant vu le spectacle, des annotations réalisées sur la partition musicale par des personnes ayant participé à sa création, ainsi qu'une iconographie disparate, composée de quelques photographies, d'esquisses, de pastels et de dessins de presse. À partir de l'interprétation de ces sources, les chorégraphes et chercheurs Millicent Hodson et Kenneth Archer ont proposé, en 1987, avec le Joffrey Ballet¹, une reconstitution possible du *Sacre du printemps*. En 2008, à la demande du réalisateur Jan Kounen, qui souhaitait intégrer quelques « extraits » du *Sacre* à son film de fiction *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, Dominique Brun entreprend de recréer, à partir des sources précédemment citées – avec les points de vue supplémentaires qu'apportent la version Hodson-Archer et le travail antérieur de Dominique Brun sur l'œuvre de Nijinski – quelques séquences de la chorégraphie².

1 Le Joffrey Ballet est une compagnie de danse classique américaine fondée en 1956 à Chicago par Robert Joffrey et Gerald Arpino.

2 Ce projet de recréation est soutenu par les ayants droit et par la Vaslav & Romola Nijinsky Foundation.

I. Rappel des objectifs

L'objectif du projet de recherche *DZIGA*³ est de nourrir la recréation d'une seconde version du *Sacre du Printemps*, se proposant comme une alternative aux travaux de Hodson et Archer. Portée par une distribution de 26 danseurs contemporains, la recréation aura lieu en 2013 ou en 2014, au Théâtre national de Chaillot. Notre prérogative pour entreprendre une telle démarche sur le *Sacre* s'est appuyée sur l'existence et les potentialités de la partition autographe de *L'Après-midi d'un faune*⁴ de Nijinski. Cette partition témoigne de façon unique et tardive (début des années 1990) de l'écriture chorégraphique de Nijinski, en permet l'analyse et, éventuellement, la reprise. Le travail de recherche préparatoire a donc visé, dans un premier temps, à rassembler des documents susceptibles de rappeler la mémoire de la pièce de Nijinski, afin de donner lieu, dans un second temps, à une recréation qui s'écrira entre sources historiques et invention. Comme nous allons le voir, le travail de recherche a consisté à identifier, cataloguer et analyser les sources iconographiques (photographies, œuvres graphiques, peintures), les sources textuelles (critiques de la réception, annotations descriptives sur différents supports par des témoins de la création, témoignages et écrits divers) et les sources orales accessibles du fait de leur conservation comme interviews radiophoniques ou cinématographiques. Insufflées par la pièce de Nijinski, toutes ces productions sont susceptibles de nous informer sur les mouvements dansés, leur temporalité, leur dynamique et leur spatialisation (disposition et les évolutions des danseurs sur scène). En outre, il s'agissait pour nous de procéder au repérage de sources textuelles, iconographiques ou audiovisuelles permettant de se représenter le contexte de création au sein des Ballets russes en 1913, de comprendre le projet esthétique des auteurs et leurs éventuelles sources d'inspiration, d'appréhender les représentations du corps de l'époque, mais aussi de mesurer les multiples répercussions de la pièce. Le projet *DZIGA* n'a été rendu possible que dans la mesure où il est diffracté par l'éclairage spécifique de chacun de ses quatre membres : la chorégraphe Dominique Brun, les historiens Sophie Jacotot et Juan Ignacio Vallejos et la notatrice Ilse Peralta-Lopez. L'un des objectifs centraux de ce projet est

3 Du nom du cinéaste russe Dziga Vertov (1896-1954), auteur des films *La sixième partie du monde* en 1925, et *L'homme à la caméra* en 1929. Ses films nous ont permis de nous sensibiliser aux images du corps en mouvement dans une Russie presque contemporaine aux danses conçues par Nijinski.

4 Cette partition est devenue accessible à tous, grâce au travail de traduction en système Laban de deux chercheuses, Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke. Elle est publiée sous le titre *Nijinsky's Faune restored : a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score*, Philadelphie, Gordon & Breach, 1991.

de mettre à disposition le fruit de ces recherches pour servir de futurs travaux sur le *Sacre*, sur l'écriture chorégraphique de Nijinski ou, plus largement, sur la notion de recreation, en danse, d'une œuvre du passé. Pour cela, les documents constitués comme sources de cette recherche sont reproduits dans la deuxième partie de ce rapport. S'y ajoute également, sous forme d'un document autonome, la partition en notation Laban réalisée par Ilse Peralta-Lopez, à partir des extraits chorégraphiques créés par Dominique Brun pour le film de Jan Kounen. Rassembler ces documents permettra donc à un large public d'avoir un accès direct non seulement à la matière même des sources historiques sur lesquelles nous avons travaillées, mais aussi au matériau chorégraphique déjà recréé (matières développées dans le film de Jan Kounen), dans le mouvement d'interaction entre interprétation des sources et création esthétique qui est le socle du projet de recherche *DZIGA*. Le travail de recreation de l'intégralité de la pièce de Nijinski, par Dominique Brun, s'accompagnera d'une publication de nos travaux de recherches. Cette publication sera le prolongement du présent rapport qui marque une étape intermédiaire et non moins importante dans notre projet collectif.

II. Choix épistémologiques et méthodologiques

Cette partie, dont l'objectif consiste à rendre compte des choix épistémologiques et méthodologiques de notre recherche, prend son origine dans une discussion entre Juan Ignacio Vallejos et l'un des danseurs⁵ ayant participé à la recréation d'extraits du *Sacre du Printemps* par Dominique Brun pour le film de Jan Kounen. Tous comme les autres danseurs, ce danseur était très attentif aux discussions de travail que nous avons entre chorégraphe et chercheurs. Lors d'un moment en studio, durant lequel nous étions en train de travailler le passage de la danse de « l'élue », Juan est intervenu en disant : « en fait, elle ne tombe pas ! ». Effectivement, il faisait référence au témoignage de Cyril Beaumont⁶ sur la création du *Sacre* qui rapportait que le corps de l'élue était saisi par les autres danseurs, avant qu'elle ne touche le sol. Son intervention était – et reste – emblématique de la manière dont la recherche historique influence le travail de composition de Dominique Brun.

Sur le chemin du retour du studio de répétition, en discutant de la pièce de Nijinski et du travail que nous étions en train de faire, le danseur en question fit à Juan une sorte de confession. Il lui expliqua que l'idée de danser le *Sacre*, sans savoir vraiment comment c'était à l'époque, le mettait très mal à l'aise. Il avait l'impression, qu'à tout moment, quelqu'un pouvait venir lui dire que ce n'était pas comme ça qu'il fallait danser, qu'il se trompait... Ce travail de recréation sur le *Sacre* le mettait, en tant qu'interprète, dans une situation d'insécurité. Or, il y avait dans son insécurité, une sorte d'écho à la part d'inquiétude et de doute qui animait la recherche dans laquelle nous nous étions lancés. En fait, le travail entrepris commençait à prendre une direction, à mi-chemin entre deux pôles qui orientent le rapport des chorégraphes avec les œuvres chorégraphiques du passé, selon la typologie établie par Frédéric Pouillaude⁷ : ce qu'on appelle la *version*, où le chorégraphe s'affirme comme créateur et assume un parti-pris d'invention au sein de l'*oeuvre-cadre* et, et ce qu'on appelle la *restitution*, où le chorégraphe s'efface derrière l'*oeuvre-archive*.

Afin de clarifier notre positionnement de recherche, il s'agit donc tout d'abord d'expliquer comment le travail de recréation du *Sacre du Printemps* de Vaslav Nijinski par Dominique Brun se situe à la croisée de ces deux notions de *version* et de *restitution*, tout en faisant la part belle à la partition autographe de *L'Après-midi d'un faune*, établie en 1915 par

5 Mathieu Bajolet.

6 Cyril Beaumont, *Bookseller at the ballet. Memoirs 1891-1929*, incorporating *The Diaghilev Ballet in London* (revised edition). A record of bookselling, ballet going, publishing and writing, London, C. W. Beaumont, 1975.

7 Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Vaslav Nijinski. En effet, cette partition se constitue comme le seul et unique référent historique de son écriture chorégraphique, et c'est à ce titre qu'elle irrigue la recréation du *Sacre* proposée par Dominique Brun.

Nous présenterons ensuite d'autres notions qui nous ont permis d'élaborer notre positionnement théorique pour cette recherche, comme celles de « document » et de « monument », élaborées par Michel Foucault, qui permettent de dépasser les conceptions traditionnelles des sources historiques et leur rapport au passé ; ou encore la notion bourdieusienne de « champ » - appliquée à la discipline historique, à la danse ou à la recherche en danse – qui a nous a permis de questionner le bien-fondé de notre prétention à entreprendre une deuxième version du *Sacre* de Nijinski.

L'œuvre-cadre, l'œuvre-archive et l'œuvre-signe

Dans *Le désœuvrement chorégraphique*, Frédéric Pouillaude décrit tout d'abord le modèle de l'œuvre-cadre, qui donne lieu à la *version*. Dans cette approche, se maintient la référence à l'œuvre d'origine dans le titre, mais la version est signée par un nouveau créateur. Dans une certaine mesure, le créateur s'y exprime avec une certaine indifférence vis-à-vis de l'œuvre d'origine et de son auteur. L'œuvre fonctionne donc comme un « cadre » qui permet la création de différentes « versions », dues à différents auteurs. Chacun des chorégraphes peut pourtant prendre en compte certains éléments caractéristiques de l'œuvre, ce qui peut aller de l'évocation d'un certain « esprit » de l'œuvre jusqu'à des références plus précises : argument, livret ou scénario, musique, costumes, nombre et distribution des personnages, mais en des termes relativement généraux. Sa version est en quelque sorte fondée à interpréter tous ces éléments comme il l'entend. Le modèle de l'œuvre-cadre implique une affirmation du rôle du chorégraphe. On est dans le cas d'une autre composition chorégraphique qui assume sa différence avec celle de l'auteur d'origine. *Le Sacre du Printemps* de Maurice Béjart (1956) constitue une illustration exemplaire de ce modèle, dans le cas de l'œuvre qui nous intéresse ici.

Le deuxième modèle développé par Pouillaude nous mène à l'œuvre-archive dont les travaux de Millicent Hodson et Kenneth Archer sur le *Sacre* de Nijinski sont une illustration caractéristique du genre. Dans un chapitre intitulé « Ballets lost and found. Restoring the twentieth-century repertoire », publié dans le livre *Dance history. An Introduction*, dirigé par Janet Adshead-Landsdale et June Layson, les auteurs, Hodson et Archer, développent ce qu'on

pourrait appeler la « théorie des blancs »⁸. Selon cette théorie, le travail du chorégraphe-chercheur serait de « remplir les blancs », dans la mesure où les sources nous informeraient sur certains fragments de la chorégraphie, mais non pas sur l'œuvre dans sa totalité. En ce sens il y aurait des « blancs », ou des trous, que le chorégraphe-chercheur aurait la tâche de remplir. Avant d'aborder les problématiques inhérentes à ce modèle, nous voudrions souligner la façon dont il envisage ce qu'il nomme *source* comme *fondement* et *facteur* du travail historique de reconstitution de l'œuvre. Dans le modèle de l'œuvre-archive – dont le travail de Hodson et Archer sur le *Sacre*, dans les années 1980, est représentatif – la source est ce qui *nous informe directement* sur le passé, sans qu'ait lieu aucune intervention, d'aucune sorte. Ils conçoivent la source comme une sorte de document de « première main », qui doit permettre d'établir un lien direct d'accès à l'œuvre d'origine. Ainsi, pour eux, la source garantit fidèlement la reproduction de l'œuvre ; elle fonde sa valeur de vérité et, de ce fait, sa légitimité.

Dans l'approche caractéristique de l'*œuvre-archive* et la définition corollaire de *source* qui est sous-entendue, on est face à trois questions fondamentales. La première, celle qui nous semble de plus haute importance, est la suivante : que doit-on faire des « blancs » ? Millicent Hodson et Kenneth Archer proposent deux options : soit de laisser les « blancs », soit de composer « dans le style » de l'auteur d'origine. Ces propositions engendrent elles-mêmes de nouvelles interrogations : comment doit-on déterminer le « style » du chorégraphe, et dans quelle mesure la définition du « style » ne suppose-t-elle pas une interprétation puisque « le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision⁹ » ? La seconde question posée par le modèle de l'*œuvre-archive* est la suivante : que doit-on faire lorsque la pièce d'origine n'existe plus et que nous sommes face à différentes versions historiques (voir l'exemple de *Giselle* développé par Poullaude dans son ouvrage), quelle version choisit-on alors, et selon quels critères¹⁰ ? Enfin, comment doit-on hiérarchiser les « sources » ou documents qui nous *informent* sur la pièce ? Si nous reprenons l'exemple du *Sacre*, lors d'un conflit entre les annotations de Stravinsky et celles de Rambert, comment doit-on procéder ?

8 Millicent Hodson et Kenneth Archer, « Ballets lost and found. Restoring the twentieth-century repertoire », in Janet Adshead-Lansdale & June Layson (ed.), *Dance history: An Introduction*, London/New York, Routledge, 1994, p. 98-116.

9 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989, t. IV, p. 685.

10 À ce sujet, les auteurs conseillent de mélanger les différentes versions existantes.

Hodson et Archer expliquent qu'ils privilégient les sources des témoins « les plus proches » de Nijinski. Dans ce cas spécifique, ce serait donc, selon eux, Marie Rambert¹¹, qui serait plus proche de Nijinski qu'Igor Stravinsky¹². Nous pensons cependant que les annotations faites par Stravinsky et Rambert concernant la danse de Nijinski sont des « sources » complexes, qui ne nous informent pas *directement* sur l'œuvre telle qu'elle a été représentée. Elles sont des interventions scripturales faites sur la partition musicale, respectivement par le compositeur et par l'une des danseuses de la création, dans un temps qui n'est pas celui de la représentation de l'œuvre. Les annotations de Stravinsky, qui concernent la danse et la musique, ont été portées sur la partition utilisée lors des répétitions, en amont de la représentation du 29 mai 1913. Quant aux annotations de Rambert, elles ont été inscrites six mois après la création, à la fin de l'année 1913¹³.

De cette façon, ces annotations devraient être considérées comme des *constructions* qui gravitent autour de l'œuvre et non pas comme des *sources* au sens développé ci-dessus par Hodson et Archer, c'est-à-dire des documents qui nous informent *directement* sur l'œuvre. Il s'agit, dans le cas de Stravinsky, soit des mouvements dansés que projette le compositeur pour son œuvre musicale, soit de la manière dont il perçoit la chorégraphie pendant le temps de son élaboration par Nijinski ; et, dans le cas de Rambert, des souvenirs d'une interprète, six mois après la création.

Le dernier modèle proposé par Pouillaude auquel nous aurons recours pour notre propos est celui de *l'œuvre-signé*, qui caractérise l'approche de l'œuvre chorégraphique par le texte de sa notation. Comme nous l'avons dit plus haut, Nijinski a établi dès 1915 une partition de sa pièce *L'Après-Midi d'un Faune*. Il en existe, depuis 1991, une transcription en système Laban, établie par Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke¹⁴, et c'est sur elle que Dominique Brun s'est fondée pour proposer une recréation de cette première pièce de Nijinski, datant de 1912¹⁵. Or, malgré ce qu'on a pu croire pendant de nombreuses années, il n'existe aucune partition du *Sacre*¹⁶. Cependant, si notre travail sur le *Sacre* de Nijinski renvoie dans une certaine mesure au modèle de *l'œuvre-archive*, notons qu'il jouit du bénéfice

11 Marie Rambert a été formée par le rythmicien Émile Jaques-Dalcroze. Elle est l'assistante de Nijinski sur le *Sacre*. Elle a annoté une partition musicale en russe, six mois après la création du *Sacre* (voir les annexes).

12 Igor Stravinsky composa la musique du *Sacre du Printemps*. Sa composition, terminée en 1912, précède celle de Nijinski.

13 Ces précisions sont données par Rambert elle-même, dans un texte introductif à la traduction de ses annotations, qu'elle réalise en 1967 (texte reproduit dans les documents annexes de ce rapport).

14 Ann Hutchinson Guest & Claudia Jeschke, *op. cit.*

15 Le DVD *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive*, issu de ce travail de recréation, est sorti en 2007.

16 Dans la mesure où Nijinski avait élaboré une partition de *L'Après-midi d'un faune*, d'aucuns ont pensé qu'il avait aussi consigné sa chorégraphie du *Sacre du Printemps*, mais cette hypothétique partition n'a jamais été mise au jour.

– relativement aux travaux de Hodson et Archer – de cette partition de *l'Après-midi d'un faune* qui permet d'appréhender de façon nouvelle, rigoureuse et précise le « style » de Nijinski. On peut donc dire que, si le travail d'interprétation des sources que nous proposons pour la danse se situe entre *œuvre-cadre* et *œuvre-archive*, le travail d'écriture chorégraphique, parce qu'il prend appui aussi sur la partition autographe de Nijinski, se définit quant à lui à la croisée des trois modélisations proposées par Pouillaude, *œuvre-cadre*, *œuvre-archive* et *œuvre-signé*.

Danse et mémoire, danse et histoire

À ce point de notre réflexion, nous voudrions citer un texte publié en 1998 sous la direction de Philippe Le Moal, intitulé *La danse à l'épreuve de la mémoire*. Ce texte, publié par le Ministère de la Culture, représente d'une certaine façon le « point de vue officiel » sur la question de la recherche historique en danse, notamment en ce qui concerne la *reconstitution* des œuvres chorégraphiques du passé. L'objectif de l'ouvrage est « de préciser les enjeux théoriques que recouvre le thème de la mémoire de la danse. Plus précisément, il s'agit tout d'abord d'identifier comment le problème de la mémoire de la danse s'est posé et a été résolu (ou non) jusqu'à nos jours, en particulier sur le plan institutionnel, et de préciser les raisons qui rendent ce thème actuel¹⁷ ». Dans l'avant-propos rédigé par Jean-Michel Guy, l'auteur énonce différents concepts, dont celui de « patrimoine de la danse », défini comme « les traces produites et laissées par la danse, c'est-à-dire les manifestations concrètes, tangibles, *objectales* de l'activité chorégraphique, passée et actuelle¹⁸ ». Le « patrimoine de la danse » est différencié par l'auteur de la « mémoire ». Le premier étant « par définition inerte » et ne tirant « sa vitalité que de l'usage qui en est fait », et la deuxième étant « *intrinsèquement vive* (et, partant, mortelle) »¹⁹. Ainsi, l'auteur demande au lecteur d'accepter provisoirement la distinction entre « la mémoire de la danse, qui ne se fixe nulle part ailleurs que dans des corps et des consciences, et le patrimoine de la danse en tant qu'ensemble de traces tangibles, qui peut éventuellement servir "d'aide-mémoire" à la danse, mais avoir aussi d'autres raisons que la danse ne connaît pas²⁰ ». La recherche sur la *mémoire* et sur le *patrimoine* de la danse en

17 Philippe Le Moal (dir.), *La danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, Ministère de la Culture, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 1998.

18 *Idem*, p. 6.

19 *Ibidem*.

20 *Ibid.*

France se propose donc de remédier à « l'inculture » des Français en la matière. Selon l'auteur, il existe donc une connexion intrinsèque entre « mémoire, patrimoine et culture » en danse.

Or, derrière la notion d'*œuvre-archive*, définie par Pouillaude, à laquelle font écho celles de « patrimoine » et de « mémoire » proposées par Jean-Michel Guy, se dessine une manière particulière de concevoir le rôle de la discipline historique, la pratique de la recherche historique et plus spécifiquement le statut conféré à la « source », sous la forme d'un « patrimoine » ou d'un « document ». La notion d'*œuvre-archive* suppose que l'histoire permet de restituer le passé à l'aide des documents. Or, l'histoire, comme toute pratique de recherche scientifique, questionne et redéfinit les concepts qu'elle utilise, notamment ceux de « source », de « patrimoine » ou de « document ».

Dans sa réflexion sur l'histoire, Michel Foucault critique l'idée que la pratique de l'historien consisterait à « reconstituer, à partir de ce que disent les documents – et parfois à demi-mot – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux²¹ ». Il remet en cause la conception selon laquelle « le document [est] toujours traité comme le langage d'une voix maintenant réduite au silence, - sa trace fragile, mais par chance déchiffrable²² ». Cette conception pose problème, selon Foucault, parce qu'elle confère au « document » un statut d'autonomie qui ne prend pas en compte l'intervention de l'historien. Ce que nous apprend la conception de Foucault, c'est que le « document » ou la « source » sont d'abord une construction de l'historien. Le fait de nommer « source » un texte, une partition, un objet, une image, une peinture ou une sculpture, suppose déjà un traitement, une hypothèse, un préconception. La source n'est pas un élément neutre qui nous *informe* sur le passé d'une manière abstraite et directe. La source est le résultat d'une intervention de l'historien. C'est en ce sens que Foucault propose de concevoir les « documents » comme des « monuments », c'est-à-dire comme des constructions contemporaines (de l'historien) qui rendent hommage, prennent position, et agissent sur le passé. En ce sens, Foucault affirme que « le document n'est donc plus, pour l'histoire, cette matière inerte à travers laquelle elle [l'histoire] essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui s'est passé et dont seul le sillage demeure [...]. » Il poursuit en précisant qu'« il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complue et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs [...]. » Toujours selon Foucault, « le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire ;

21 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

22 *Ibid.*

l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas²³ ». Nous adhérons sans réserve à la conception de Foucault qui comprend les sources comme des constructions, supposant des hypothèses et des possibilités d'interprétation multiples. A l'inverse, nous nous opposons à la conception des sources comme des objets inertes qui nous informent directement et de façon univoque sur le passé²⁴. Le travail de l'historien est un travail créatif au sens où il représente, sous la forme d'un discours sur le passé, une intervention contemporaine et inscrite dans un contexte particulier²⁵.

Le champ de la danse

L'un des autres éléments à considérer par rapport à la recherche historique dans le domaine de la danse est le contexte dans lequel elle se développe. *La danse à l'épreuve de la mémoire* cite le rapport du Conseil Supérieur de la Danse, en 1991, consacré au patrimoine de la danse, et où il est recommandé de créer un « musée-galerie de la danse » (actuel projet de Boris Charmatz ?). La création de ce musée impliquerait, selon l'auteur de l'ouvrage, de rompre avec « la tradition tri-séculaire qui veut que l'Opéra de Paris, par l'intermédiaire de son Ballet et de sa Bibliothèque, soit le socle sans partage de la politique de l'État en matière de patrimoine chorégraphique²⁶ ». Le texte cite des extraits du *Rapport de la commission d'étude pour la danse* de 1983, d'un éditorial rédigé par Annie Bozzini dans la revue *Pour la Danse* (n°130, novembre 1986), et d'un article de Jean-Paul Montanari et de Martine Kahane, conservatrice de la Bibliothèque de l'Opéra, dans la revue *Marsyas* (n°25, mars 1993). Plusieurs passages de ces textes dénoncent la position hégémonique occupée par l'Opéra en ce qui concerne la recherche historique sur la danse et la conservation d'une mémoire des pratiques et des représentations de la danse ancienne.

23 *Ibid.*, p. 14.

24 On peut voir dans la préface de l'ouvrage de Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Pendragon Press, 1996 (dont notre traduction figure dans ce rapport avec les documents annexes), que certains partis pris méthodologiques et épistémologiques relèvent d'une vision de la recherche et d'un rapport aux sources n'ayant pas bénéficié du renouvellement récent de la pensée historique.

25 Nous pensons que la recréation d'une œuvre chorégraphique du passé donne d'abord à voir des corps et une écriture chorégraphique du présent, dont on ne peut faire l'économie, malgré la rigueur et le souci apportés à l'interprétation minutieuse des documents du passé. En ce sens, une recréation des années 1980, dansée par des danseurs de formation classique, diffère nécessairement d'une recréation des années 2010, dansée par des danseurs de formation contemporaine, ou d'autres recréations de la même pièce proposées dans d'autres contextes.

26 Philippe Le Moal, *op. cit.*, p. 19.

Nous ne souhaitons pas entamer ici une réflexion sur le rôle de l'Opéra dans la recherche historique, mais plutôt faire de ce conflit d'intérêts, décrit par *La danse à l'épreuve de la mémoire*, un exemple représentatif des pratiques historiennes dans le domaine de la danse. Les pratiques de recherche et de récréation ont lieu dans un espace de « position-opposition » - donc un espace de pouvoir – qu'on peut désigner, à partir de la théorie de Pierre Bourdieu, comme un « champ ». Dans un champ, selon Bourdieu, chaque individu occupe une position en fonction de son capital spécifique et s'oppose à d'autres intervenants en fonction d'un enjeu, c'est-à-dire d'une lutte pour la légitimité au sein de ce champ. Le « champ artistique » aurait pour particularité – plus encore que dans d'autres domaines – le fait que le passé y serait contemporain du présent, c'est-à-dire que chaque individu devrait, à un moment ou à un autre, se positionner par rapport au passé du champ.

Quelles sont les conséquences spécifiques du fonctionnement du champ pour notre travail de recherche ? Il s'est agi pour nous en premier lieu de comprendre qui est autorisé, légitimé à faire une restitution d'une œuvre du passé aussi emblématique et célèbre que celle du *Sacre du Printemps* de Nijinski. Le bien-fondé d'une telle prétention implique des enjeux et luttes d'intérêts à l'intérieur du champ chorégraphique. La légitimité de la première reconstitution du *Sacre* est allée de pair avec une recherche dont l'ampleur et la durée, revendiquée par les chercheurs Hodson et Archer, soutenaient le travail de restitution en 1987 par la compagnie de Robert Joffrey. Or, cette ampleur et cette exhaustivité annoncées de leur recherche est venue également cautionner la valeur de vérité de leur travail qui, de ce fait, est accepté aujourd'hui dans le champ chorégraphique comme véritable reconstitution de l'original. Puisque nous n'avons plus l'original de Nijinski, c'est la reconstitution de 1987 du Joffrey qui en occupe la place. Cette légitimité, dont découlent aussi des intérêts économiques, s'est sédimentée au fil du temps, elle s'est imposée à notre imagination du fait de cette action remarquable : la recherche historique au service de la reconstitution chorégraphique ; et du fait que nous souhaitons tous être séduits par ce fantasme devenu réalité : revoir le *Sacre* de Nijinski.

Si l'on prend en considération le passé du champ qui est le nôtre, le fait de réaliser un travail sur le *Sacre* implique de considérer le capital symbolique que possède le nom « Nijinski », notamment pour la recherche en danse au début du XXI^e siècle. Aujourd'hui, Nijinski n'est plus seulement considéré comme le danseur étoile des Ballets russes, mais aussi comme un chorégraphe qui a ouvert comme par effraction la modernité en danse. Il s'est donc construit un discours sur son apport dans l'histoire de la danse occidentale en tant que rénovateur du ballet classique.

C'est dans ce contexte de réhabilitation de la figure de Nijinski comme chorégraphe moderne (et non comme danseur mythique) que Dominique Brun a choisi de faire une recréation du *Sacre* avec des danseurs contemporains. Ce choix s'oppose à celui de ses prédécesseurs et a des conséquences esthétiques différentes, mais il est aussi une prise de position politique, en rapport à l'œuvre de Nijinski. L'ensemble du travail de recherche et de recréation se situe donc dans ce contexte de pouvoir et de lutte pour la légitimité d'une deuxième reconstitution. Le travail qui est le nôtre – que nous nommons plutôt « recréation » –, du fait qu'il est aussi associé à une recherche historique, implique une prise de position dont la puissance est susceptible de remettre en cause les intérêts liés à une certaine réception de la pièce ou à la place qu'elle occupe dans un discours historique considéré comme légitime.

La transmission

Si l'on revient aux concepts forgés par Frédéric Pouillaude, on voit qu'il définit le modèle de l'*œuvre-corps* à partir des figures d'Isadora Duncan et de Mary Wigman, c'est-à-dire le cas où le corps du chorégraphe est le dépositaire exclusif de l'œuvre. En ce sens, selon Pouillaude, c'est « sur une stricte concaténation de l'œuvre et du sujet dansant, de l'objet chorégraphique et du corps qui le porte, que repose la “danse libre” inventée par Isadora Duncan²⁷ ». Ce modèle est relié par l'auteur à celui de l'*œuvre-passe*, c'est-à-dire lorsque l'œuvre est transmise par le chorégraphe ou par l'intermédiaire d'un danseur qui l'a appris de lui, et continue son chemin par le moyen de la transmission interpersonnelle. Dans *La danse à l'épreuve de la mémoire*, il est rappelé que « la parole est encore bien souvent le moyen de communication privilégié dans le monde de la danse²⁸ ». On peut y lire aussi que « cette prégnance de l'oralité confère à chaque disparition une gravité dont les propos de Jacqueline Robinson donnent la mesure : *Il y a actuellement urgence. Il faut préserver [les] grandes œuvres du passé, rechercher ceux qui en détiennent les clés, et assurer la relève*²⁹ ». Or, si, comme il est affirmé dans ce texte, « la présence physique reste une condition essentielle de la transmission de la connaissance en danse³⁰ », le dispositif de la transmission tend à être considéré littéralement comme un moyen de conservation des pièces.

27 Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p. 273.

28 Philippe Le Moal, *op. cit.*, p. 25.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

Il est clair que la transmission orale est le mode de transmission principal dans le domaine de la danse. Or, il faut souligner que le rapport de transmission représente également un rapport de pouvoir entre émetteur et récepteur (maître et élève), dans lequel le contenu de la transmission passe par le corps du danseur. La transmission implique une appropriation, c'est-à-dire une interprétation de la pièce par le danseur. Selon Isabelle Launay, citée par Pouillaude, c'est justement dans ce temps de la *passé* que l'œuvre est validée en tant que telle, « en tant qu'objet autonome susceptible d'interprétations et de réinterprétations³¹ ». Selon Launay, « c'est dans l'acte même de transmission que l'œuvre écrite se découvre et s'objective comme telle, que les danseurs deviennent effectivement interprètes, c'est-à-dire "conscients de ce qu'ils font"³² ». En ce sens, il nous semble paradoxal de penser, à l'instar de *La danse à l'épreuve de la mémoire*, que la transmission interpersonnelle est capable de fonctionner comme un moyen de préservation de l'œuvre. L'interprétation, liée indéfectiblement à la *passé* de l'œuvre, implique nécessairement un changement, une adaptation, et une actualisation de la pièce. Dans le cas du *Sacre*, nous ne pensons pas que la parole des interprètes de la pièce ayant laissé des témoignages puisse être considérée comme le fondement d'une conservation de l'œuvre. Ce type de position, adoptée par les recherches effectuées par Hodson et Archer dans les années 1980, nous semble difficile à justifier dans la mesure où l'objet « œuvre », censé être conservé par la parole des danseurs, ne possède en fait aucun autre support que celui du corps. En outre, l'histoire orale suppose des méthodologies de travail spécifiques, impliquant aussi une critique des sources, et ne se réduisant pas à l'enregistrement du discours du témoin, considéré comme un garant absolu du fait historique.

La *notation* en tant qu'outil de transmission peut permettre de construire un rapport avec la danse du passé hors de la relation de transmission interpersonnelle. La source écrite permet plusieurs lectures, même si on retrouve la problématique des « lectures légitimes » ou de « façons » de lire la partition, qui rapprochent son utilisation du modèle de l'*œuvre-passé*. Dans notre projet de recherche, le fait que Dominique Brun ait proposé une lecture personnelle de la partition du *Faune*, transcrite en Labanotation d'après la partition autographe de Nijinski, nous a permis d'avoir une source d'inspiration pour le travail de recréation.

31 Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p. 278.

32 Isabelle Launay, « Anarchives... Ou partir de Bagouet », in *Les Carnets Bagouet*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 54 (cité par Pouillaude, *op. cit.*).

L'auteur et l'œuvre

Dans *La danse à l'épreuve de la mémoire*, on peut lire qu'« une transformation est intervenue au cours des dernières années, qui a vu progressivement le statut de chorégraphe évoluer de celui de maître vers celui d'auteur³³ ». Ce postulat suppose une affirmation de la notion d'œuvres chorégraphiques et une attention accrue à l'égard de la conservation de celles-ci³⁴. Dans le texte *Qu'est-ce qu'un auteur*³⁵, Michel Foucault réfléchit aux espaces dans lesquels s'exerce ce qu'il appelle la *fonction auteur*. Son travail s'articule relativement à ce qui, à l'époque à laquelle il écrit, est considéré comme une évidence : la mort de l'auteur ou son effacement, c'est-à-dire l'abandon de la figure de l'auteur en tant qu'unité première d'analyse. Selon les mots de Lucien Goldmann, « à la lumière des sciences humaines contemporaines, l'idée de l'individu en tant qu'auteur dernier d'un texte, et notamment d'un texte important et significatif, apparaît de moins en moins soutenable³⁶ ». De cette manière, le chercheur serait obligé « sans nier ni le sujet ni l'homme (...), de remplacer le sujet individuel par un sujet collectif ou transindividuel³⁷ », tel que le fait Goldmann dans ses travaux sur les tragédies de Racine³⁸.

Cependant, aux yeux de Foucault, l'effacement de l'auteur donne lieu conjointement à une mise en fonctionnement du *nom d'auteur*. Le « nom d'auteur » est doté, selon lui, d'une fonction classificatoire, qui impose une réception particulière. Il exprime le statut d'un discours à l'intérieur d'une société et d'une culture. Parallèlement à cette survivance indirecte de l'auteur en tant que catégorie déterminante, Foucault souligne les difficultés qu'on rencontre lorsqu'on veut établir les limites d'une œuvre liée à un « nom d'auteur », et le caractère problématique des critères qui nous permettraient d'en indiquer le contenu. Les mécanismes d'attribution d'un texte, la définition d'un auteur et la délimitation d'une œuvre littéraire nous renvoient directement à une certaine « essence » définie par une unité de style, par une cohérence interne du discours et par la biographie de l'auteur qui se projette sur le texte.

33 Philippe Le Moal, *op. cit.*, p. 29.

34 *Ibid.*, p. 30.

35 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits*, Volume I. 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849.

36 *Id.*, p. 841.

37 *Ibid.*

38 Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

La difficulté rencontrée lorsqu'on tente de délimiter l'œuvre littéraire semble encore plus grande lorsqu'on s'intéresse à l'œuvre chorégraphique, notamment dans le cas d'une pièce du passé. Face à l'inexistence d'une partition, dans la plupart des cas, la seule manière de connaître les œuvres du passé se fait à travers des descriptions, des commentaires ou des dessins de l'époque, dus à plusieurs auteurs. De cette façon, pour les chercheurs qui se penchent sur une pièce du passé, l'auteur de l'œuvre chorégraphique occupe une place similaire à celle des commentateurs, dessinateurs, peintres ou de toute autre personne capable de rendre compte de ce qui s'est passé sur la scène. Nijinski est l'auteur nominal de la chorégraphie du *Sacre du Printemps*, mais l'œuvre chorégraphique nous est connue grâce aux concours de plusieurs auteurs et d'un conglomérat de sources. L'effacement de l'auteur advient, en danse, d'une manière propre à la nature de l'objet, puisque les ballets du passé possèdent, de fait, lors de leur reconstitution, un auteur collectif ou transindividuel. Pour aller dans le même sens, on peut se demander quel est le texte de la danse. Est-ce la partition musicale, les images des mouvements dansés ou des positions, les commentaires publiés après la représentation, les critiques ? Chacune des sources nous renvoie à différents textes produits à différents moments, et par différents auteurs. Parallèlement, la lecture qu'on peut faire de chacun des textes est également influencée par d'autres éléments. Dans le cas du *Sacre*, nous sommes face à une constellation de sources qui se projettent vers un « nom d'auteur » : celui de Nijinski. C'est aussi l'interprétation qu'on fait du « nom d'auteur » qui conditionne la manière de traiter et de délimiter les sources. En ce sens, le postulat de l'existence d'un « style » nijinskien et son appréhension impliquent un travail d'interprétation des sources et du rapport entre celles-ci et le « nom d'auteur » en question.

Le corps nijinskien et l'illusion de la reconstitution

La reconstitution du passé est impossible ; le temps révolu ne nous appartient plus. Pourtant, le fait de danser une œuvre du passé, de la voir représentée à nouveau déclenche, chez celui qui la regarde, une énergie très puissante. Cette force, liée au retour à la vie de l'œuvre, fonctionne comme un mirage qui nous donne l'illusion de voir le passé présentifié à nouveau, comme s'il resurgissait intact dans la représentation. Cette illusion nous semble pourtant bien réelle et, de ce fait, sa puissance agit sur nous, malgré toutes les précautions qu'on puisse prendre en tant que publics amateur ou confirmé, artistes ou chercheurs. À partir du moment où, en plus de faire de l'histoire de la danse, on fait de la danse, on a affaire

à un *corps*³⁹. Le *corps* dépasse le résultat d'une recherche scientifique, il est porteur d'un dialogue entre deux cultures : une culture du passé et une culture du présent. Or ce dialogue s'exprime à même les *corps* dansants. Du point de vue de la théorie de la *représentation*, chère à Roger Chartier⁴⁰, on est face à quelque chose qui donne à voir une absence qui s'exhibe dans une présence. Le *corps* qui « danse du Nijinski » devient une *représentation* de la danse du passé, c'est-à-dire qu'il agit en tant que représentant de la danse de Nijinski et que, dans le même temps, il rend sa danse présente à nouveau, il la réitère.

Ce qui se montre donc, c'est un corps que l'on pourrait qualifier de « nijinskien ». Autrement dit, le danseur que l'on regarde, parce qu'il est en train de faire *revivre* la danse, incarne « l'illusion de la reconstitution ». Dans notre travail, nous avons donc cherché un *corps nijinskien* qui soit le produit actuel d'un « dialogue » entre le passé et le présent, un corps qui puisse se nourrir d'un imaginaire du passé et en retour influencer, voire déterminer, et même modifier le cours de la recherche. Pour construire ce corps nijinskien, les critiques négatives de la presse, lors de la réception du *Sacre* de 1913, ont été pour nous extrêmement riches d'enseignement. Elles nous ont rapprochés d'un certain imaginaire du corps en vigueur à l'époque du *Sacre*. Prenons l'exemple de Gaston de Pawlowski qui se demande comment Nijinski peut faire du « laid » pendant si longtemps⁴¹ ou de Pierre Lalo qui crée des rapprochements entre sa danse et les populations primitives esquimaudes, fuégiennes ou maories⁴². À la suite de ce type de lecture et des fantasmes qui en ressortent, nous avons cherché des documents sur les expositions universelles ou autres exhibitions de cette époque que Nijinski aurait pu voir. Nous avons également orienté notre recherche vers des images filmées ou photographiées des corps de l'époque. Quelques films ont retenu notre attention et nous ont ainsi servi de point d'appui, parce qu'ils nous permettaient de voir ces corps du début du XX^e siècle dans des actions. Nous avons vu ou revu les films du cinéaste soviétique Dziga Vertov, comme *L'œil à la caméra*, ou le film documentaire moins connu : *La sixième partie du monde*, une sorte de « ciné-poème » dans lequel Vertov filme les mondes ouvriers et paysans des provinces russes au milieu des années 1920. On y voit les corps au travail et de ce fait, en mouvement. Ce qui nous a particulièrement intéressé dans *La sixième partie du monde*,

39 Voir Mark Franko, à propos du « corps baroque » (Mark Franko, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005).

40 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales E.S.C.*, 6, 1989, p. 1505-1520, rééd. in Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 67-86.

41 Gaston de Pawlowski, « Le Sacre du printemps », *Comœdia*, 31 mai 1913, p. 1 : « Rien ne s'opposait, par exemple, à ce que l'on nous offrît, dans Le Sacre du printemps, des gestes inférieurs de peuplades primitives à condition que cette expression fut brève, accessoire, et ne remplit pas deux actes. »

42 Pierre Lalo, *Le Temps*, 5 août 1913.

c'est le fait que ce cinéaste, contemporain de Nijinski, ait filmé ces activités laborieuses et quotidiennes : l'action de bouger le grain avec des pelles, celle de laver les moutons dans la mer, celle de laver le linge avec ses pieds, ou encore celle qui consiste à essuyer sa bouche en la frottant sur l'herbe. S'y trouve également filmée une petite danse folklorique où l'on voit danser des gens qui se tiennent par les mains, par les coudes, et qui font des petits pas sautés. Ce sont ces accès visuels aux corps du début du XX^e siècle qui nous ont aidé à fabriquer un corps différent de celui des danseurs que nous sommes à l'aube du XXI^e siècle. Car, il nous semblait pertinent de nous rapprocher de ce qu'avaient pu produire ces corps à l'époque, en termes de mouvement, pour dialoguer avec notre corporéité d'aujourd'hui.

Par ailleurs, les articles de presse nous ont également fourni de précieuses descriptions qui ont servi de support à certains travaux de corps et nourri un ensemble de contraintes pour l'élaboration du mouvement. Outre ses dessins qui, on va le voir, ont précisé les traits figés d'une possible danse, Valentine Hugo a recopié à la machine à écrire des articles de presse, notamment un article d'Emile Vuillermoz provenant de *La Revue musicale*, paru en février 1921. Ici, la date est primordiale car Vuillermoz se souvient de la version de Nijinski de 1913, en voyant celle de Massine en 1920. Cet article est emblématique de la manière dont la contrainte littéraire a influencé la réécriture chorégraphique, par le biais des métaphores employées. Une phrase de Vuillermoz décrivait les mouvements du *Cortège du Sage* de Nijinski tels une « sublime frise qui avance et recule comme un flot sur la grève ». Cette métaphore nous semblait, au départ, une contrainte antinomique du mouvement : latéralité spatiale de la frise qui évolue pourtant sagittalement puisqu'elle « avance et recule ». Or, elle nous a suggéré un parti-pris d'écriture. Il s'est agi de trouver des matériaux simples pour répondre à la complexité de cette écriture littéraire. Nous avons cherché à faire des frises, comme celles qui avaient inspiré Nijinski. Il y avait là l'idée d'un aplat, où l'on voit souvent les visages de profil comme dans *L'Après-midi d'un faune*. Nous avons repris en studio, avec les danseurs, ce travail « nijinskien » : cage thoracique toujours de face, mais avec des directions de jambes inscrites dans les obliques, puis nous y avons adjoint les dessins de Valentine Hugo, ce qui nous a permis d'avoir un travail tout en détails sur les mains, dont l'une regarde en avant quand l'autre regarde en arrière. Les danseurs changeaient à chaque fois qu'ils se déplaçaient, donc ils étaient soit sur le travail d'un profil, soit sur le travail d'un en-avant haut ou en-avant bas avec la tête. Ils avançaient comme la mer, entre un mouvement d'avancée et de recul. Le flot n'est jamais uniforme, c'est comme si chacun des membres de la frise était un filet du courant.

Les articles sur *Le Sacre*, consignés dans ce rapport de recherche, ont donc constitué un fonds de contraintes d'écriture lorsqu'ils proposaient un descriptif des gestes et des situations de corps. Tout comme l'article de Pawlowski mentionné précédemment, un autre exemple emblématique est celui d'Adolphe Boschot dans lequel on peut lire : « ils piétinent sur place, ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent... Couic : ils se cassent en deux et se saluent. Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent...⁴³ » Dans la formulation de cette critique, on comprend l'aspect répétitif du geste et même du ballet. Les danseurs sont perçus comme faisant toujours la même chose et sont décrits comme « coincés » par les mouvements répétitifs. Se dégage donc la figure de l'automate et du pantin, en plus de la dimension primitive très largement invoquée dans la presse.

Les témoignages des danseurs de la création⁴⁴ s'accordent également sur le fait que le corps à l'œuvre dans le *Sacre* de Nijinski se présente coudes chevillés au corps, jambes légèrement fléchies et *en-dedans*⁴⁵, épaules hautes, tête enfoncée dans les épaules, ce qui est devenu la position de base des marches du premier acte. Mais c'est finalement l'article du critique littéraire et musical Jacques Rivière⁴⁶ qui nous a permis de trouver les registres de tensions du mouvement, d'établir sa qualité dynamique. Il commence par écrire une première fois en août 1913, puis finalisera son article six mois plus tard. Il y analyse l'évolution chorégraphique de Loïe Fuller jusqu'à Nijinski, en passant par Michel Fokine, en caractérisant le style chorégraphique de Nijinski par ce qu'il nomme le « renoncement à la sauce ». Rivière occupe donc une place centrale dans notre travail de recherche des dynamiques du mouvement car il décrit d'une manière extrêmement précise la danse conçue par Nijinski, expliquant en quoi elle est différente et en quoi elle prolonge celles de ses prédécesseurs. Il remet ainsi dans son contexte l'émergence de la chorégraphie du *Sacre* et, en créant des rapprochements avec les autres chorégraphes de l'époque, nous donne la possibilité de comprendre ce qu'il perçoit – et ce qu'il apprécie – comme la modernité de Nijinski.

Le critique anglais Colles nous a permis de clarifier les rapports entre musique et danse, puisqu'il est l'un des seuls à parler de contrepoint entre musique et danse à propos du *Sacre*. Colles, qui est musicien, a l'impression que ce n'est ni une œuvre musicale, ni une œuvre de danse, mais que cela revient à une œuvre nouvelle où la danse et la musique, parce qu'elles sont en contrepoint l'une avec l'autre, tirent toute leur force l'une de l'autre. La plupart des

43 Adolphe Boschot, *L'écho de Paris*, 30 mai 1913.

44 Voir les annexes.

45 Position des pieds en danse où les orteils regardent vers l'intérieur et les talons vers l'extérieur.

46 Jacques Rivière, *Nouvelle revue française*, novembre 1913.

textes commentent la danse en disant qu'elle est « dalcrozienne », ce qui signifie péjorativement que la danse ne fait qu'illustrer la musique et reste avec elle dans un rapport de point à point. Cela fait écho à la présence de Marie Rambert – qui avait été formée à l'eurythmique par Dalcroze – comme assistante de Nijinski sur la création du *Sacre*. La profondeur de sa collaboration avec le chorégraphe reste difficile à évaluer dans la mesure où les témoignages divergent à ce sujet.

Le travail de Dominique Brun sur *L'Après-midi d'un Faune* nous a conduits plutôt vers une interprétation non-dalcrozienne. En effet, Nijinski établit avec la musique une relation riche et complexe, mais qui n'est pas forcément assujettie sur une mode de composition note-à-note et/ou illustrative. La partition annotée par Stravinsky nous a confortés dans ce sens. Dans le passage du *Cortège du Sage*, la musique se compte en 3, alors que Stravinsky inscrit que Nijinski compte en 5, ce qui signifie que la musique et la danse se rencontrent tous les 15 temps. Selon les annotations de Stravinsky, Nijinski accentue systématiquement le 1^{er} temps des mesures en 5. On comprend ici qu'il y a une autonomie de la danse du fait de l'existence d'un compte autonome qui est un compte chorégraphique. Selon notre interprétation, cela signifie que la danse de 1913 assume là quelque chose de la structuration que la musique n'assume plus : le rapport au temps tonique qui permet de consolider la structuration musicale. La musique jongle en permanence avec le rythme et se propose comme cette pulsion impérieuse sur laquelle l'Elue dansera jusqu'à la mort.

Au sujet du rapport entre musique et danse, nous avons également tenu compte des critiques de Robert Craft⁴⁷ relativement à la reconstitution donnée par le Joffrey Ballet en 1987. Craft a aidé Stravinsky à élaborer l'ouvrage qui contient le fac-similé des esquisses de Stravinsky pour le *Sacre*⁴⁸, assorti de nombreux articles et de la reproduction de documents d'archives. Craft écrit ainsi que le premier temps, tel qu'indiqué par Stravinsky, doit être accentué par un saut. Or, il voit les danseurs du Joffrey Ballet accentuer le 2 et le 4 avec les bras et faire ainsi perdre de vue cet ancrage rythmique de la danse par le saut. Il va jusqu'à dire que, pour la *Danse sacrée*, tout a été restructuré par Stravinsky à cause des comptes de Nijinski et affirme que c'est la danse qui a obligé Stravinsky à repenser ses sections.

Pour terminer avec quelques derniers exemples de la manière dont se crée la matière chorégraphique à partir de la recherche historique, on peut citer le traitement de

47 Voir Robert Craft, « The Rite: Counterpoint and Choreography », *The Musical Times*, Vol. 129, n° 1742 (April 1988), p. 171-176.

48 Igor Stravinsky and Robert Craft, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969.

l'iconographie de Valentine Hugo⁴⁹ ainsi que ses commentaires sur les postures. Ses images représentent pour l'écriture chorégraphique une sorte de corpus limité de mouvements. La finitude de ce corpus nous a permis de délimiter notre entreprise en termes d'invention. Dans cette œuvre, dont tout le monde a dit que Nijinski se répétait, il nous a semblé intéressant de limiter l'invention des mouvements au peu de documents visuels qui s'offraient à nous, car ce corpus iconographique limité présentait une analogie avec les contraintes que Nijinski s'était lui-même fixé pour d'autres raisons.

Dans un autre registre, en découvrant une pièce de Sébastien Voirol⁵⁰ qui est une « transcription synodique » du *Sacre*, écrite de manière contemporaine, nous avons trouvé un document fonctionnant comme un scénario qui aurait été écrit dans l'après-coup du ballet. L'univers décrit par cette pièce nous a permis de rallier un certain imaginaire du plateau, comme si s'ouvrait un univers décrivant le ballet au fur et à mesure.

Enfin, comme nous l'avons mentionné précédemment, la partition autographe de *L'Après-midi d'un Faune* irrigue prioritairement l'écriture chorégraphique. Elle nous a permis de disposer d'un corpus de mouvements que Dominique Brun a pu reprendre, presque « à la manière de ». On en voit un exemple dans le film de Jan Kounen puisque, dans la *Danse Sacrale*, elle a associé des ports de bras des photographies du *Sacre* avec une manière de bouger qui appartient au *Faune*.

Nous voudrions ne pas clore cette réflexion que nous savons être une étape intermédiaire de notre recherche, qui trouvera son aboutissement dans la recreation au Théâtre national de Chaillot, fin 2013 ou début 2014. Rappelons seulement que notre travail de recherche et de création se situe à la croisée de différents éléments, examinés dans les pages précédentes, qui entrent en tension et se conditionnent réciproquement : la création d'une nouvelle pièce chorégraphique ; la construction des sources historiques (documents/monuments) ; le regard sur un corps qui *représente* le passé ; et une prise de position dans le *champ* de la danse. Précisons une ultime fois que si les sources déterminent cette deuxième recreation du *Sacre du Printemps*, c'est également le sens donné par cette recreation qui détermine à nos yeux l'interprétation de ces sources et en délimitent le corpus.

49 Voir le DVD joint.

50 Voir les annexes.

III. Etapes de la recherche

Le travail de recherche historique s'est constitué en plusieurs volets, dont nous établissons ici une liste non exhaustive :

-recensement, dans les collections publiques françaises (Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France [BnF], Département des Estampes et Photographies de la BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Centre national de la danse, Documentation du Musée d'Orsay), des témoignages, articles critiques ou autres documents publiés lors de la création du *Sacre* en 1913 et au cours des années suivantes.

-lecture de la bibliographie (voir ci-dessous).

-écoute et visionnage des documents audiovisuels relatifs au *Sacre* (INA, Département de l'Audiovisuel de la BnF).

-consultation et reproduction, dans les archives de la Rambert Dance Company, à Londres, des annotations de Marie Rambert sur la partition pour piano du *Sacre* (voir les annexes).

-consultation et reproduction des annotations d'Igor Stravinsky sur la partition du *Sacre*, publiée dans Igor Stravinsky, *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps. Sketches 1911-1913*, Boosey & Hawkes, 1969 (voir les annexes).

-recensement et reproduction des documents conservés au Theatre Museum à Londres (Blythe House Archives) : dessins, esquisses, pastels et notes manuscrites de Valentine Gross-Hugo et de Lydia Sokolova (voir le DVD annexé à ce rapport).

-traduction vers le français et report sur des partitions musicales du *Sacre du Printemps* (pour piano et pour orchestre), mesure par mesure, des annotations d'Igor Stravinsky, de Marie Rambert et des notes de Lydia Sokolova.

-repérage et interprétation, dans les différents documents constitués en corpus de sources (voir la liste de ces documents ci-dessous), des éléments concernant la chorégraphie.

-achat des ouvrages de référence, notamment ceux qui n'existent pas dans les collections publiques françaises (ouvrages d'Anatole Bourman, de Vera Krasovskaya...).

-traduction vers le français de certains textes de référence qui n'existaient qu'en anglais, comme des articles de Robert Craft ou la préface de l'ouvrage de Millicent Hodson sur sa reconstruction du *Sacre* (voir documents annexes).

-contact des héritiers de Vaslav Nijinski et ceux de Bronislava Nijinska afin d'avoir accès à certaines sources d'archives privées.

-commande de reproduction des documents originaux conservés aux Etats-Unis.

IV. Présentation des sources

(voir les extraits en annexe)

1. Archives

Dance Collection, Lincoln Center, New York Public Library (New York, USA)

-Photocopie (donnée par Robert Craft) de la partition du *Sacre du Printemps* avec les annotations d'Igor Stravinsky concernant la danse.

Ces annotations de Stravinsky sont reproduites dans : Igor Stravinsky and Robert Craft, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969.

Rambert Dance Company Archives (Londres, G-B)

-Annotations dactylographiées de la partition pour piano du *Sacre du Printemps* par Marie Rambert (1913), traduites du russe vers l'anglais en 1967.

L'original de la partition est à la Library of Congress (Washington, USA).

Blythe House Archive (Victoria & Albert Museum)

-Fonds Valentine Gross-Hugo : pastels, dessins, esquisses, notes manuscrites.

-Collection Ekstrom : notes manuscrites de Valentine Gross-Hugo et note d'une autre personne, identifiée comme Lydia Sokolova (danseuse ayant participé à la création du *Sacre* de Nijinski), commentant à une date plus tardive (1970) les dessins de Valentine Gross-Hugo.

Bibliothèque des Annonciades (Boulogne-sur-Mer)

-Fonds Valentine Hugo : programmes des Ballets russes, dessins originaux de Petrouchka et du Spectre de la Rose, projet d'exposition sur Nijinski, projet de livre sur la danse...

Documentation de la Conservation du Musée d'Orsay

-Dossier Vaslav Nijinski : articles de presse, extraits d'ouvrages, iconographie.

-Dossier Igor Stravinsky : articles de presse, iconographie.

-Dossier Emmanuel Barcet : articles de presse, iconographie.

Archives privées

-Bronislava Nijinska, Projet de lettre pour Vera Krassovskaya sur le solo de l'Elue dans le *Sacre* (décembre 1967), Archives d'Irina Nijinska-Raetz, Pacific Palisades, Californie.

(reproduit dans Vera KRASOVSKAYA, *Русский балетный театр начала XX века*, Л.- М., 1971-1972).

2. Imprimés

Presse

Recueils factices :

-BnF, Département des Arts du spectacle, Ro 9563 : recueil factice sur Igor Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*.

- BnF, Département des Arts du spectacle, R 133257 (MFILM) = Ro 12526 : recueil factice d'articles sur Les Ballets russes de Serge de Diaghilev – 8^e saison, 1913.

Recueils publiés :

- BnF, Département des Arts du spectacle, Ro 12509 : *Collection des plus beaux numéros de Comœdia illustré et des programmes consacrés aux Ballets et Galas russes depuis le début à Paris 1909-1921*.

-LESURE, François, *Le Sacre du Printemps. Dossier de presse/Press-book*, Genève, Minkoff, 1980.

-BULLARD, Truman C., *The First performance of Igor Stravinsky's Sacre du printemps*, thèse non publiée, University of Michigan, 1971.

Témoignages, mémoires, entretiens, correspondance

-ASTRUC, Gabriel, *Le pavillon des fantômes. Souvenirs*, Paris, Mémoire du livre, 2003 (1^{re} éd. 1929).

-BEAUMONT, Cyril, *Vaslav Nijinski*, Londres, C. W. Beaumont, 1932.

-BEAUMONT, Cyril, *Bookseller at the ballet. Memoirs 1891-1929*, incorporating *The Diaghilev Ballet in London* (revised edition). A record of bookselling, ballet going, publishing and writing, London, C. W. Beaumont, 1975.

- BOURMAN, Anatole, *The Tragedy of Nijinsky*, London, Greenwood Press Reprint, 1970 (1^{re} éd. 1936).
- COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Edition de la Sirène, 1918.
- GRIGORIEV, S. L., *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, translated and edited by Vera Bowen, Edinburgh, Constable, 1953.
- HUGO, Valentine, *Ecrits et entretiens*, textes et documents réunis par Béatrice Seguin, suivi de *Valentine Hugo et le Surréalisme*, par Jean-Pierre Cauvin, Arles, Actes Sud / Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer, 2002.
- MONTEUX, Doris, *It's all in the music. The Life and Work of Pierre Monteux*, Londres, William Kimber, 1965.
- NIJINSKA, Bronislava, *Early Memoirs*, translated and edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson, New York, Holt, 1981.
- NIJINSKA, Bronislava, *Mémoires 1891-1914*, Paris, Ramsay, 1983.
- NIJINSKY, Romola, *Nijinsky*, Londres, Victor Gollancz, 1933.
- NIJINSKY, Romola, *Nijinski*, préfacé par Paul Claudel, Paris, Denoël et Steele, 1934. Traduit de l'anglais par Pierre Dutray.
- RAMBERT, Marie, *Quicksilver. An autobiography*, London, Macmillan, 1972.
- SERT, Misia, *Misia*, Paris, Gallimard, 1952.
- SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*, edited by Richard Buckle, London, John Murray, 1960.
- STRAVINSKY, Igor, « Lettres à Nicolas Roerich et N. F. Findeizen », in STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969, p. 28-34.
- STRAVINSKY, Igor, *An Autobiography*, London, Gollancz, 1935, reprinted W.W. Norton, 1962.

Autres ouvrages imprimés

- Programme du Théâtre des Champs-Élysées, 6 juin 1913.
- VOIROL, Sébastien, *Le Sacre du Printemps*, transposition synodique en deux tableaux de l'œuvre de M. Igor Strawinsky, *Art et Liberté*, 3 juin 1917 (Comédie des Champs-Élysées), n. p.

3. Iconographie

- Photographies dans *Comœdia illustré* du 5 juin 1913 (Ro 12525 – MFILM R 133256).
- Dessins, esquisses, pastels de Valentine Hugo (voir le DVD joint).
- Dessins d'Emmanuel Barcet, illustrant l'article d'Emile Vuillermoz sur le *Sacre du Printemps*, in *Revue musicale de la S.I.M.*, n° 6, 15 juin 1913.

V. Bibliographie

1. Ouvrages généraux

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BATAILLE, Georges, *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*, Paris, Minuit, 1967.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, PUF, 1939.
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation » », *Annales E.S.C.*, 6, 1989, p. 1505-1520, rééd. in Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 67-86.
- CORBIN, Alain, « "Le vertige des foisonnements". Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39-1, janvier- mars 1992, p. 103-126.
- ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (1^{re} éd. 1939).
- ELIAS, Norbert, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1976 (1^{re} éd. 1939).
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits*, Volume I. 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001.
- GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000 (1^{re} éd. 1994).
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- HALBWACKS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{re} éd. 1925).
- HALBWACKS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1967 (1^{re} éd. 1950).
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

- HUBERT, Henri et MAUSS, Marcel, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », *Année sociologique*, 2, 1899, p. 29-138 (rééd. in Marcel MAUSS, *Œuvres. 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (1^{re} éd. 1972).
- LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, *Faire de l'histoire*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1974.
- NOIRIEL, Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2005 (1^{re} éd. 1996).
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.
- POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

2. Corps et danse

- ADSHEAD-LANSDALE Janet et LAYSON, June (dir.), *Dance History. An introduction*, London/New York, Routledge, 1994 (1^{re} éd. 1983).
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.
- COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.
- DÉCORET-AHIHA, Anne, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, CND, 2004.
- FRANKO, Marc, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005.
- GLON, Marie, « Les notations chorégraphiques : introduction à une histoire polyphonique de la danse », *Le Faune - un film, ou la fabrique de l'archive* (DVD-rom), Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 2007.
- GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », postface in Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002 (1^{re} éd. 1995), p. 236-241.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, *La musique, le rythme et l'éducation*, Lausanne, Foetisch Frères, 1965 (1^{re} éd. 1920).
- LE MOAL, Philippe (dir.), *La danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, Ministère de la Culture, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 1998.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, rééd. in Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2003 (1^{re} éd. 1950), p. 363-386.
- POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- SUQUET, Annie, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in Jean-Jacques COURTINE (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 393-415.
- VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.

3. Les Ballets russes, Nijinski et Stravinsky

- Diaghilev. Les Ballets Russes*, Paris, BNF, 1979.
- AUCLAIR, Mathias et VIDAL, Pierre (dir.), *Les Ballets russes*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2009.
- BUCKLE, Richard, *Nijinsky on Stage*, November Books, 1971.
- BUCKLE, Richard, *Nijinsky*, Simon and Schuster, New York, 1971.
- GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York, 1989.
- GARAFOLA, Lynn & BAER, Nancy van Norman, *The Ballets russes and its world*, London, Yale university press, 1999.
- HUESCA, Roland, *Triumphes et Scandales. La Belle époque des ballets russes*, Hermann, Paris, 2001.
- HUTCHINSON-GUEST, Ann & JESCHKE, Claudia, *Nijinsky's Faune restored : a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score*, Philadelphie, Gordon & Breach, 1991.
- JESCHKE, Claudia, « Les systèmes de notation de la danse : une histoire culturelle de la perception du corps et du mouvement », in *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 217-230.
- KAHANE, Martine, *Nijinsky 1889-1950*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- LUSTRAC, Philippe de, « Nijinski et ses sources : la chronophotographie, l'art assyrien et l'aviation », *Revue Ligeia*, n° 49-50-51-52, La Photographie en vecteur, Paris, 2004, p. 5-27.
- PRITCHARD, Jane (ed.), *Diaghilev and The Golden Age of The Ballets Russes 1909-1929*, Londres, V&A Publishing, 2010.

-REISS, Françoise, *Nijinsky ou la grâce : sa vie, son esthétique et sa psychologie*, Plan-de-la-Tour, Editions d'aujourd'hui, 1980.

4. *Le Sacre du Printemps*

-*Le Sacre du printemps*, L'avant-Scène Ballet, n° 3, 1980.

-*Le Théâtre des Champs-Élysées*, Dossier du Musée d'Orsay, n° 13, 1987.

-BOISSEAU, Rosita et ROUX, Marie-Aude « "Le Sacre" sous les huées », *Le Monde*, 17 août 2006.

-CRAFT, Robert, *Le « Sacre du Printemps ». La naissance d'un chef-d'œuvre* (publié en anglais en 1966, traduit par Harry Haldbreich), in STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969.

-CRAFT, Robert, « Commentaire aux esquisses », in STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969, p. 3-27.

-CRAFT, Robert, « Interprétation du *Sacre du Printemps* », in STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969, p. 44-48.

-CRAFT, Robert, « The Rite: Counterpoint and Choreography », *The Musical Times*, Vol. 129, n° 1742 (April 1988), p. 171-176.

-CRISP, Clement, « Marie Rambert and Nijinsky's *Le Sacre du Printemps* », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 19, n° 1 (Summer 2001), p. 3-10.

-DANCRE, Sylvie et LUSTRAC, Philippe de, « Sacré Sacre. 1. La mystification... », *Danser*, n° 270.

-DANCRE, Sylvie et LUSTRAC, Philippe de, « Sacré Sacre. 2. Curieux slaves... », *Danser*, n° 271.

-DANCRE, Sylvie et LUSTRAC, Philippe de, « Sacré Sacre. 3. Renouveau printanier... », *Danser*, n° 272.

-FINK, Robert, « The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, n° 2 (Summer 1999), p. 299-362.

-HODSON, Millicent, « Ritual Design in the New Dance : Nijinsky's *Le Sacre du Printemps* », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 3, n° 2 (Summer 1985), p. 35-45.

-HODSON, Millicent, « Ritual Design in the New Dance : Nijinsky's Choreographic Method », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 4, n° 1 (Spring 1986), p. 63-77.

- HODSON, Millicent, « Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for *Le Sacre du Printemps* », *Dance Research Journal*, Vol. 18, n° 2 (Winter, 1986-1987), p. 7-15.
- HODSON, Millicent & ARCHER, Kenneth, « Ballets lost and found. Restoring the twentieth-century repertoire », in Janet Adshead-Lansdale & June Layson (ed.), *Dance history: An Introduction*, London/New York, Routledge, 1994, p. 98-116.
- HODSON, Millicent, *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Pendragon Press, 1996.
- LAUNAY, Isabelle, « Communauté et articulation. Le Sacre du Printemps de Nijinski », in Claire ROUSIER (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, CND, 2003, p. 65-87.
- SCHAEFFNER, André, « Au fil des esquisses du Sacre », *Revue de Musicologie*, T. 57, n° 2 (1971), p. 179-190.
- SOURIAU, Etienne, LESURE, François, JAMEUX, Dominique et alii, *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Paris, CICERO/ Théâtre des Champs-Élysées, 1990.
- STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969.
- STRAVINSKY, Igor, « La chorégraphie de Stravinsky-Nijinsky », in STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969, p. 35-43.
- TARUSKIN, Richard, « A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and 'The Music Itself' » *Modernism/Modernity*, 2.1, 1995, p. 1-26.

RAPPORT DE RECHERCHE *DZIGA*

DOCUMENTS ANNEXES

I. SOURCES DE LA RECHERCHE

1. Témoignages, mémoires, entretiens (extraits)
2. Articles de presse (extraits)
3. Annotations concernant la chorégraphie
4. Iconographie
5. Pièce de Sébastien Voirol

II. DOCUMENTS PRODUITS PAR L'EQUIPE

1. Traduction de textes de référence
2. Notes d'intention de Dominique Brun

Liste des principales abréviations utilisées dans les notes de lecture

BN pour Bronislava Nijinska	MR pour Marie Rambert
Br pour Ballets russes	NR pour Nicolas Roerich
IS pour Igor Stravinsky	SD pour Serge Diaghilev
LM pour Léonide Massine	SDP pour <i>Le Sacre du Printemps</i>
LS pour Lydia Sokolova	TCE pour Théâtre des Champs-Élysées
MF pour Michel Fokine	VH pour Valentine Hugo
MP pour Maria Piltz	VN pour Vaslav Nijinski

I. SOURCES DE LA RECHERCHE

1. Témoignages, mémoires, entretiens

ASTRUC, Gabriel, *Le pavillon des fantômes. Souvenirs*, Paris, Mémoire du livre, 2003 (1^{re} éd. 1929).

Echec financier rapide du TCE, dès la première saison... et campagne antisémite contre Astruc...

Il raconte dans un article de la *Revue musicale* de décembre 1930 que le Sacre a été un gouffre financier et qu'il a alors perdu la direction de son théâtre...

BEAUMONT, Cyril, *Vaslav Nijinski*, Londres, C.W. Beaumont, 1932.

Petit livre de 28 p. consacré à VN, biographie avec photographies.

cf. p. 18 de ce livre à propos de l'influence de Dalcroze sur la production chorégraphique de VN : « the teaching of Jaques-Dalcroze, who required each note in a piece of music to be expressed by a corresponding movement on the part of the dancer ».

p. 19 à propos du SDP, « Nijinsky's most important contribution to choregraphy » : « This ballet was succesful in creating an extraordinary atmosphere of savagery, mingled with a deeply-felt religious feeling. Coming after the romantic beauty of Fokine's ballet, it was a tremendous shock to one's conception of ballet. It was so extraordinary that VN, the personification of grace and a child of the air, if ever there was one, should replace speed and *élévation* by slow, uncouth movements in which the dancers were so obsessed by the earth that they seemed unable to stand upright. IS's music, with its insistent, throbbing rhythm, emphasised by the dancer's feet pounding on the stage, became irresistible and dominating as the (20) remorseless thudding of the drum which set the atmosphere for O'Neill's *The Emperor Jones* (?).

There were many interesting ideas in the choregraphy ; for instance, the variety and quality of sound provided by the music were expressed in the variety and quality of the dancers' movements. There was also a kind of counterpoint in mass movement, in that now and again one group of dancers danced heavily in opposition to another group which danced lightly. This was really an amplification of the counterpoint principle used by Fokine in his arrangement of the *pas de deux* for Harlequin and Columbine in *Le Carnaval*. In SDP the movements generally were symbolic rather than emotional, and, on account of their complexity, required the greatest precision in their execution. It may be mentioned that this ballet required one hundred and twenty rehearsals and was only given six times."

Puis sur la réception...

BEAUMONT, Cyril, *Bookseller at the ballet. Memoirs 1891-1929, incorporating The Diaghilev Ballet in London* (revised edition). A record of bookselling, ballet going, publishing and writing, London, C. W. Beaumont, 1975.

Il a déjà publié en 1940 un livre intitulé *The Diaghilev Ballet in London*, qu'il décide de remanier et d'augmenter ici.

Voir 135 et suiv. sur *Le Sacre*, première à Londres le 11 juillet 1913 :

Selon lui, SD aurait demandé à son ami, critique musical Edwin Evans, de monter sur scène avant le début de la pièce pour expliquer la musique et l'intention de ce nouveau ballet... mais public excité, il doit écourter son intervention...

(136) The first scene showed an expanse of wild hilly country intersected by unnumerable streams ; above the hills were great masses of rain-charged cloud.

It is a spring night and the young men of the tribe perform appropriate ritual movements under the guidance of an old woman, an aged seer. The women of the tribe enter and the men join them in simple dances and primitive games. Lastly come the elders, who bless the earth that the crops may be good and the tribe fruitful.

The second scene presented the crest of a hill, seen against a vast expanse of sky.

Now begins the most important dance of all, the traditional dance for the selection of the Chosen Maiden, who is to be sacrificed as an offering to the goddess of Spring. As the maidens dance, one of their number falls into a trance. In a state of increasing ecstasy she begins to dance, faster and faster, her movements more and more violent, until, delirious and exhausted, she drops dead. The body is lifted up by her friends and borne out on their shoulders. The sacrifice is complete.

Le SDP, both in music and choreography, was and remains probably the most iconoclastic ballet so far presented. The music of Petrouchka, which had seemed so entirely new and so unusual, became almost conventional in comparison with that of the *Sacre*, which might termed absolute music, music formed of pure rhythm, a rhythm sometimes dull and monotonous, but sometimes attaining tremendous force, bludgeoning the audience and driving the dancer to ever greater efforts.

The settings were suited to the required mood – dreary, half savage, half mystical landscapes, in the paintings of which NR is unequalled. The colours of the costumes, if I remember correctly, were flaxen and bright scarlet. The women wore simple smocks decorated at the hem with bands of simple designs in colour ; their legs were wrapped in strips of cloth, cross-gartered, and on their feet they wore bast shoes. Their hair were twisted into long straggling pigtailed ; their cheeks were crudely daubed with red. The men wore a shorter smock, similar leg-coverings and, I think, a pointed cap of some animal's skin.

(137)

The choreography was startling, being a complete negation of those rare qualities of *élévation* and *ballon* associated with VN. In the SDP the dancers danced with their bodies seemingly weighed down, their movements often slow and heavy as though their feet were attached to the ground. The feet were turned inwards and the movements made inwards, in complete opposition to academic tradition. The arms and hands were cramped and the shoulders hunched. Everything possible seemed to have been done to make the poses as awkward, as uncouth, and as primitive as could be.

There was an element of counterpoint in the choral movements, in that now and again one group of dancers danced heavily in opposition to another group which danced lightly; or the seer moved with a curious shuffling movement, the rhythm of which was harmonized with the quick stampings of the young men.

Another innovation, which has been erroneously attributed to the later Massine, was VN's attempt now and again to imitate the orchestral pattern in his choreography, so that when a theme was given to a certain instrument, certain dancers would detach themselves from the mass and dance apart, the main body being used as a static or quietly moving background for the dance.

MP, as the Chosen Maiden, achieved a triumph in her final dance of delirium, a difficult sustained dance, surcharged with emotion, and exhausting both mentally and physically. It was a magnificent performance and a remarkable feat of endurance, the dance being frequently interrupted by bursts of frenzied applause. When, at last, MP collapsed in simulation of death, the spectators showed the relaxation of the emotional tension produced in them by her dancing by giving involuntary sighs of relief.

MP and the conductor, Pierre Monteux, were called before the curtain and applauded to the echo. But the ballet itself had a mixed reception. (...)

Ballet donné 3 fois à Londres. Il note qu'aucune manifestation d'hostilité la 3e fois, le 23 juillet.

Lettres de son ami américain John Gould Fletcher qui est à Paris et va bcp aux spectacles des BR.

(140) Lettre datée du 18 mai où il lui parle de Jeux comme d'un ballet très étrange, avec une mise en scène très primitive (sic).

Il dit que VN était horrible et grotesque dans le Spectre, qui a suivi Jeux dans la même soirée !

(...) « I am told that the big thing is to be Le SDP – that in it everybody is going to be painted a different colour, red, blue, green, yellow, etc. – a sort of carrying the Blue God idea out to its furthest possible conclusion.

Seats are very hard to get by the way. The theatre is also very hot, and the performance begins at 9 and does not conclude until 12. The intermissions are very long, but the foyer of the theatre is so wonderful that it is worthwhile. »

(141) Lettre datée du 31 mai 1913 qui lui raconte la première parisienne du Sacre...

« Dear Beaumont,

Have seen the SDP. Scenery and costumes by NR, time the Stone Age, music by IS – gestures by VN on the model of Petrouchka and Après-Midi. Result half the audience were yelling bravo all the time the ballet was being played (I was one of them) the other half were hooting. There was nearly a fight, and I was afraid that they would call in the gendarmes and ring down the curtain in the middle, but they went on to the end, when the demonstration was terrific.

VN is greater than MF. SDP is the most savage, the most original, the most gorgeous thing the Russian Ballet have ever done.

There is no story. Merely savage folk dances done at the beginning of spring, and the priests lead an old man who embraces the earth (first act). In the second act it is night of the same day and a young girl (done marvellously by Piltz) is dedicated to the Gods. The ghosts of the ancestors come out of their graves and get her. Weird barbaric!!!!!!! And the music is the most amazing music ever written – perfectly futurist music – knocks Debussy into a cocked hat.

SDP will be hooted every night now. But next year it will be popular, and something else will be hooted. But if London sees the SDP, it will be the funniest thing you ever saw. What will they make of it ?

BOURMAN, Anatole, *The Tragedy of Nijinsky*, London, Greenwood Press Reprint, 1970 (1^{re} éd. 1936).

Les répétitions du *Sacre du Printemps* (page 215 à 219)

« Arrivant de tous côtés, la compagnie se retrouva pour donner la saison d'automne à Berlin ; une fois encore nous visitâmes les plus célèbres villes d'Allemagne et d'Autriche. Nous entendions dire que VN composait un nouveau ballet sur la musique du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, un nom qui suggérait les visions d'une beauté classique dans l'esprit de chacun d'entre nous. Je me précipitais sur VN pour le questionner sur ce ballet, je fus seulement assuré que le ballet se tiendrait à l'âge de pierre.

« Ce n'est pas vrai. Tu plaisantes... » lui disais-je et en me détournant de lui, pensant que VN était en train de s'amuser à mes dépens. Pourtant pendant la répétition, ma certitude fut anéantie. Comme il me l'avait annoncé, VN exécuta lui-même une série de sauts maladroits, puis rapidement transformant la compagnie en tribu préhistorique. Nous avions grandi dans le sillage de Rimski-Korsakov, Schumann, Chopin, et Tchaïkovski, mais VN n'avait que faire de notre classicisme. Il attendait de nous que nous puissions apprécier la dissonance de IS, ses multiples rythmes et son schéma anguleux, dès la première audition. Les quelques premières répétitions nous laissèrent confus et déconcertés, bien que les représentations répétées nous permirent de nous familiariser avec la beauté neuve que le compositeur développa cependant par l'usage de ces mystérieuses progressions harmoniques. IS lui-même, petit, au physique maigre et nerveux, était assis tel une flamme électrique dont l'intensité surgissait par-dessus le piano avec une telle force et une telle véhémence qu'on pouvait penser qu'en dépit de sa petite taille, il allait pulvériser le piano en de minuscules éclats. Il jouait comme si la force de Goliath le possédait, tressant un tonnerre sinistre avec une fragile toile d'araignée faite de sons jusqu'à ce qu'il fasse éventuellement tomber nos préjugés, en nous amenant à une frénésie incroyable que nous étions en mesure d'exprimer grâce aux pas primitifs et à la pantomime.

Nijinski répétait comme un démon inépuisable jusqu'à ce qu'il retombe pratiquement dans ses propres traces. Les sauts ne se réceptionnaient plus sur les orteils avec des genoux légèrement fléchis, mais avec les pieds plats et les genoux tendus, de sorte à éviter toute possibilité de légèreté et pour donner l'impression de cérémonies antédiluviennes, ce qui nous tuait presque. À chaque saut nous atterrissions suffisamment lourdement pour secouer chacun de nos organes. Nous ressentions des élancements douloureux à la tête, ce qui nous laissait continuellement les nerfs à vif et le corps brisé. VN devait répéter avec chaque groupe et danser pendant des heures, il pilonnait ses pieds sur le plateau en donnant des coups puissants qui devaient lui causer une souffrance dont il ne soufflait mots, alors qu'il avait l'habitude de danser avec la légèreté et la liberté d'une plume portée par le vent.

Le Sacre du Printemps à Paris

Après avoir répété notre *Sacre*, jusqu'à en maîtriser chaque détail technique, il nous semblait évident que l'originalité de son concept était assez saisissante pour garantir qu'il ferait sensation à Paris. Notre présence à Monte-Carlo nous laissa déçus jusqu'à délaisser le Casino, du fait que nous étions continuellement dans la préparation du *Sacre* pour notre triomphe attendu au TCE que nous avions l'honneur d'ouvrir. SD était un véritable centre d'activité. Il gérait la presse, les imprimeurs, les artistes et les costumiers – en fait les mille détails qui surviennent avant une première. Partout dans le monde nos programmes étaient connus comme des oeuvres d'art préparées par SD qui, sans se soucier des dépenses, mettait tout en œuvre pour que chaque détenteur de ticket garde un souvenir louable du ballet auquel il venait

d'assister. Jean Cocteau, Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Léon Bakst, Alexandre Benois et Nicolas Roerich étaient parmi les musiciens et artistes de renommée mondiale qui hantaient SD. Ils nous étaient devenus familiers parce qu'ils partageaient nos répétitions, mais aussi du fait qu'ils étaient capables de se plier à chaque effort qui permettait de parfaire les ballets de SD dans ses moindres détails artistiques. »

COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Edition de la Sirène, 1918 (rééd. Livre de Poche, 1995).

Collaborateur des BR en 1912 avec *Le Dieu Bleu* et en 1917 avec *Parade*, dont il compose les livrets.

Ici plaidoyer pour une « musique française de France »... et non une musique russe de France ou allemande de France... Manifeste pour la jeune musique de Satie, Auric, Poulenc, contre Wagner, Debussy et même Stravinsky...

(p. 446)

* « Le théâtre corrompt tout et même un Strawinsky (sic). Je voudrais que ce paragraphe n'atteignit en rien à notre amitié ; mais il est utile de mettre nos jeunes compatriotes en garde contre les cariatides d'Opéra, ces grosses sirènes d'or déviant même un si formidable équipage. Je considère *Le Sacre du Printemps* comme un chef-d'œuvre, mais je découvre dans l'atmosphère créée par son exécution une complicité religieuse entre adeptes, cet hypnotisme de Bayreuth. Wagner a voulu le théâtre ; Strawinsky s'y trouve entraîné par les circonstances. Il y a une marge. Mais s'il compose malgré le théâtre, le théâtre ne lui en donne pas moins des microbes, Strawinsky nous (447) empoigne par d'autres moyens que Wagner ; il ne nous fait pas de passes ; il ne nous plonge pas dans la pénombre ; il nous cogne en mesure sur la tête et dans le cœur. Comment nous défendre ? Nous serrons les mâchoires. Nous ressentons les crampes d'un arbre qui pousse par saccades avec toutes ses branches. Il y a dans la hâte même de cette croissance quelque chose de théâtral. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre : Wagner nous cuisine à la longue ; Strawinsky ne nous laisse pas le temps de dire « ouf », mais l'un et l'autre agissent sur nos nerfs. Ce sont des musiques d'entrailles ; des pieuvres qu'il faut fuir ou qui vous mangent. C'est la faute du théâtre. Il y a du mysticisme théâtral dans *Le Sacre*. Ne serait-ce pas de ma musique qui s'écoute dans les mains ?

*Quand j'ai écrit *Le Potomak* je n'y voyais goutte dans mes malaises ; Strawinsky m'a aidé à en sortir comme une boîte de cheddite dégage le minerai. Sorti de mon noir, je le regarde avec le reste.

* Strawinsky vous désenlise un homme ; mais il n'est pas encore de la race des architectes. Son œuvre ne s'échafaude pas – elle pousse. »

[note postérieure de l'auteur, probablement en 1926, au moment de la publication de *Le Rappel à l'ordre*, qui rassemble un ensemble de textes, dont *Le Coq et l'Arlequin* : « Cette phrase injuste se trouve naturellement annulée par *L'Histoire du Soldat* que je ne connaissais pas encore et par toutes les œuvres actuelles de Strawinsky. Voir l'appendice 1924 : *Strawinsky dernière heure*. »]

(449) Appendice

Fragments de « Igor Strawinsky et le Ballet Russe »

[il décrit sa rencontre avec Nijinski et Strawinsky en 1910...]

(...)

(452)« Nous nous vîmes fort peu avec Strawinsky, jusqu'à la fameuse première du *Sacre du Printemps*. »

(453) « *Le Sacre du Printemps*.

Le Sacre du Printemps fut joué en mai 1913, dans une salle neuve, sans patine, trop confortable et trop froide pour le public accoutumé aux émotions coude à coude, dans une

chaleur de velours rouge et d'or. Je ne pense point que le *Sacre* eût rencontré accueil plus correct sur une scène moins prétentieuse; mais cette salle de luxe symbolisait au premier coup d'œil l'erreur mettant aux prises une œuvre de force et de jeunesse et un public décadent. Public épuisé, couché dans les guirlandes Louis XVI, les gondoles de Venise, les divans moelleux et les coussins d'un orientalisme dont il convient de garder rancune au Ballet russe.

A ce régime, on digère dans un hamac, on somnole ; on chasse le vrai neuf comme une mouche ; il dérange.

.....

La pente naturelle du mauvais goût est déjà raide, mais depuis 1912, une fausse audace, tentant les uns et confondue par les autres dans une seule haine avec l'audace véritable, envahissait une innombrable catégorie d'esthètes mondains. Dilettantes et précieuses se crurent alors « de la chose » et il vint au monde une classe déclassée entre le mauvais goût sage pour quoi elle était faite et les nouvelles tables, heureusement hors de ses atteintes. Province pire que la province, au cœur même de Paris.

.....

Peut-être serait-il curieux de rechercher, dans le bloc de l'œuvre, la part qui revient à chacun des collaborateurs : Strawinsky musicien, Roerich peintre, Nijinsky chorégraphe.

Nous étions, musicalement, en plein impressionnisme.

..... Alors, soudain, au milieu de ces ruines charmantes, poussa l'arbre Strawinsky.

Toute réflexion faite, le *Sacre* est encore une « œuvre fauve », une œuvre fauve *organisée*. Gauguin et Matisse s'inclinent devant lui. Mais si le retard de la musique sur la peinture empêchait nécessairement (454) le *Sacre* d'être en coïncidence avec d'autres inquiétudes, il n'en apportait pas moins, une dynamite indispensable. De plus, n'oublions pas que la collaboration tenace de Strawinsky avec l'entreprise Diaghilew, et les soins qu'il prodigue à sa femme, en Suisse, le tenaient écarté du centre. Son audace était donc gratuite. Enfin, telle quelle, l'œuvre était et reste un chef-d'œuvre ; symphonie empreinte d'une tristesse sauvage, de terre en gésine, bruits de ferme et de camp, petites mélodies qui arrivent du fond des siècles, halètement de bétail, secousses profondes, géorgiques de préhistoire.

Certes, Stravinsky avait regardé les toiles de Gauguin, mais, se transposant, le faible registre décoratif était devenu un colosse. A cette époque, je n'étais pas au courant des moindres cotes de la gauche, et, grâce à mon ignorance, je pus jouir pleinement du *Sacre* à l'abri des petits schismes et des formules étroites qui condamnent la valeur libre et servent trop souvent de masque au manque de spontanéité.

Roerich est un peintre médiocre. D'une part, il costuma et décora *Le Sacre* dans un sens qui n'était pas étranger à l'œuvre, mais de l'autre, il l'atténua par la mollesse de ses accents.

Reste Vaslaw Nijinsky.

Rentré chez soi, c'est-à-dire dans les Palace Hôtels où il campe, cet Ariel se renfrogne, compulse des in-folio et bouleverse la syntaxe du geste. Mal renseigné, ses modèles modernes ne sont pas des meilleurs ; il utilise le Salon d'Automne. Ayant trop connu le triomphe de la grâce, il la repousse. Il cherche systématiquement à rebours de ce qui lui vaut sa gloire ; pour fuir de vieilles formules, il s'enferme dans des formules nouvelles. Mais Nijinsky est un moujik, un Raspoutine ; il porte en lui le fluide qui soulève les foules et il méprise le public (auquel il ne renonce pas à plaire). Comme Strawinsky, il métamorphose en force la faiblesse de ce qui le féconde ; par tous ces atavismes, cette inculture, cette lâcheté, cette humanité, il échappe au danger allemand, au système qui dessèche un Reinhard.

J'ai réentendu *Le Sacre* sans les danses ; je demande à les revoir. Dans mes souvenirs, l'impulsion et la méthode s'y équilibrent, (455) comme dans l'orchestre. Le défaut consistait dans le parallélisme de la musique et du mouvement, dans leur manque de *jeu*, de contrepoint. Nous y eûmes la preuve que le même accord souvent répété fatigue moins l'oreille que la

fréquente répétition d'un seul geste ne fatigue l'œil. Le rire vint plus d'une monotonie d'automates que de la rupture des attitudes, et plus de la rupture des attitudes que de la polyphonie.

Il convient de distinguer dans l'œuvre du chorégraphe deux parts.

Une part morte (exemple : la direction des pieds immobiles, simple souci de contredire la pose traditionnelle des danseuses, les pointes en dehors), et une part vivante (exemple : l'Orage, et cette danse de l'Élue, danse naïve et folle, danse d'insecte, de biche fascinée par un boa, d'usine qui saute, en fait, le plus bouleversant spectacle au théâtre dont je me puisse souvenir).

.....

Ces différents apports formaient donc un ensemble à la fois homogène et hétérogène et ce qu'il pouvait y avoir de défectueux dans le détail fut volatilisés, déracinés par des tempéraments irrésistibles.

Ainsi, connûmes-nous cette œuvre historique au milieu d'un tel tumulte que les danseurs n'entendirent plus l'orchestre, durent suivre le rythme que Nijinsky, trépignant et vociférant, leur battait de la coulisse.

Après cette ébauche de ce qui allait se passer sur la scène, prenons la petite porte de fer, et passons dans la salle. Elle est comble. Il y a là, pour un œil exercé, tous les matériaux d'un scandale : public mondain, décolleté, harnaché de perles, d'aigrettes, de plumes d'autruche ; côte à côte avec les fracs et les tulles : les vestons, les bandeaux, les loques voyantes de cette race d'esthètes qui acclame le neuf à tort et à travers par haine des loges (les acclamations incompétentes de ceux-ci plus insupportables que les sifflets sincères de ceux-là). J'ajoute les musiciens fébriles, quelques moutons de Panurge gênés entre l'opinion mondaine et le crédit qu'il convient de faire au Ballet Russe. Et, si je n'insiste pas, c'est qu'il faudrait signaler mille nuances de snobisme, sur-snobisme, contre-snobisme, nécessitant à eux seuls un chapitre.

Il convient de signaler ici une particularité de notre salle : l'absence, sauf deux ou trois exceptions, des jeunes peintres et de leurs maîtres. Absence motivée, je le sus beaucoup après, pour les uns par leur ignorance de ces pompes où Diaghilew ne les invitait pas, pour (456) les autres, par le préjugé mondain. Ce blâme du luxe, que Picasso professe comme un culte, a du mauvais et du bon. Je saute sur ce culte comme sur un antidote, mais peut-être rétrécit-il l'horizon de certains artistes qui évitent plus le contact du luxe par haine envieuse que par apostolat. Toujours est-il que Montparnasse ignore le Sacre du Printemps ; que le Sacre du Printemps, joué à l'orchestre aux Concerts Monteux pâtit de la mauvaise presse gauche des Ballets Russes, et que Picasso entendit du Strawinsky pour la première fois, à Rome, avec moi, en 1917.

.....

Revenons dans la salle de l'avenue Montaigne, attendant que le chef d'orchestre frappe son pupitre et que le rideau se lève sur un des plus nobles événements des annales de l'art.

La salle joua le rôle qu'elle devait jouer ; elle se révolta tout de suite. On rit, conspua, siffla, imita les cris d'animaux, et peut-être se serait-on lassé, à la longue, si la foule des esthètes et quelques musiciens, emportés par leur zèle excessif, n'eussent insulté, bousculé même, le public des loges. Le vacarme dégénéra en lutte.

Debout dans sa loge, son diadème de travers, la vieille comtesse de Pourtalès brandissait son éventail, et criait toute rouge : « C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi. » La brave dame était sincère ; elle croyait à une mystification.

.....

A deux heures du matin, Strawinsky, Nijinsky, Diaghilew et moi, nous nous empilâmes dans un fiacre et nous nous fîmes conduire au Bois de Boulogne. On gardait le silence ; la nuit était fraîche et bonne. A une odeur d'acacia nous reconnûmes les premiers arbres. Arrivés aux lacs, Diaghilew matelassé d'opossum, se mit à marmotter en russe ; je sentais Strawinsky et

Nijinsky attentifs, et comme le cocher allumait sa lanterne, je vis des larmes sur la figure de l'impresario, Il marmottait toujours, lentement, infatigablement.

- Qu'est-ce? demandai-je.

- Du Pouchkine.

Il y eut un long silence, puis Diaghilew bredouilla encore une courte phrase, et l'émotion de mes deux voisins me parut si vive que je ne résistai pas à l'interrompre pour en connaître la cause.

- C'est difficile à traduire, dit Strawinsky, difficile un vérité ; trop russe... trop russe... C'est à peu près : « Veux-tu faire un tour aux îles? » Oui, c'est cela ; c'est très russe, parce que, comprends-tu, (458) chez nous, on va au îles comme nous allons au Bois de Boulogne ce soir, et c'est en allant aux îles que nous avons imaginé le Sacre du Printemps.

Pour la première fois, on faisait allusion au scandale. Nous revînmes à l'aube. Vous n'imaginez pas la douceur et la nostalgie de ces hommes, et, quoi que Diaghilew ait pu faire dans la suite, je n'oublierai jamais, dans ce fiacre, sa grosse figure mouillée, récitant da Pouchkine au Bois de Boulogne.

C'est de ce fiacre que date notre véritable amitié avec Strawinsky. Il retournait en Suisse. Nous correspondîmes. J'eus l'idée de David et j'allai le rejoindre à Leysin. (...) »

GRIGORIEV, S. L., *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, translated and edited by Vera Bowen, Edinburgh, Constable, 1953.

cf. note de Vera Bowen :

En 1950, l'ancien régisseur des BR, qui vivait alors à Louveciennes, décide d'écrire ses mémoires à partir de carnets de note où il avait consigné des infos sur toutes les saisons données par les BR.

Il écrit en russe, traduction en anglais plus courte que l'original et un peu remaniée.

1 chapitre par année...

Chapitre 5 : 1913

(78) Répétitions du Sacre. Musique très difficile, rythmes changeants...

Même avec l'aide anxieuse de Stravinsky, la composition de Nijinski avançait très lentement.

De plus, Stravinsky n'allait pas rester avec nous plus longtemps. Diaghilev chercha donc qqn qui pourrait nous aider avec la chorégraphie ; et puisqu'elle était basée largement sur l'« Eurhythmique », il demanda à Dalcroze de lui recommander un élève pour cela. Dalcroze nous envoya Marie Rambert, qui fut donc chargée tout d'abord d'aider Nijinsky et les danseurs à démêler les rythmes variés de la musique et aussi de compter les temps pour les danseurs dans les passages les plus compliqués de la partition pour lesquels Nijinsky avait déjà composé les mouvements.

(79) Ballet d'abord imaginé par Roerich, qui avait travaillé le scénario avec Stravinsky.

Musique pas adaptée à la danse, mais cela ne troublait ni Diaghilev ni Nijinski, dont le but était seulement de présenter une succession de groupes bougeant rythmiquement. Malgré cela, difficultés à adapter l'action à la musique et télégrammes plusieurs fois envoyés à Stravinsky.

Owing chiefly to VN's inexperience we were repeatedly « stuck » (coincés).

(81) Les danseurs de la cie n'aime pas ces répétitions qu'ils appellent classes d'arithmétique car ils doivent compter les mesures...

Ils ne comprennent pas la compo de Nijinski qui ne consiste qu'en des martèlements rythmiques sans quasiment aucun autre mouvement.

Lui servait d'intermédiaire entre N et les danseurs.

(83) Programme de la soirée du 29 mai 1913 avec Sylphides d'abord, puis le Sacre, puis Le Spectre et Danses polovtsiennes !

Diaghilev conseille aux danseurs de rester calmes et à Monteux de continuer quoi qu'il arrive...

Selon lui contestation plutôt contre musique que contre la danse.

Danseurs plutôt amusés, sauf Nijinski...

Police appelée selon lui.

(84) Il est surpris que la ballet n'ait pas obtenu plus de succès alors que véritable tentative pour créer qqch de nouveau, et était au moins très dynamique et original.

Danseurs ont surmonté la difficulté de la partition grâce aux nbres répétitions...

Maria Piltz excellente en élue.

HUGO, Valentine, *Ecrits et entretiens, textes et documents réunis par Béatrice Seguin, suivi de Valentine Hugo et le Surréalisme, par Jean-Pierre Cauvin, Arles, Actes Sud / Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer, 2002.*

Emission radiophonique du 19 juillet 1951, dans laquelle Henri Vermeil, avec entre autres Jean Cocteau, Serge Lifar, Jean-Louis Vaudoyer et Valentine Hugo, rend hommage à Nijinski mort à Londres le 8 avril 1950.

(p. 149) Citation de M. Hodson à propos de Valentine Hugo (in Martine Kahane, *Nijinsky 1889-1950*, Paris, RMN, 2000, p. 188) : « Valentine Gross exécuta les 70 dessins au crayon dans quatre petits cahiers. Elle les réalisa dans l'obscurité du théâtre, lors de 4 ou 5 représentations du *Sacre* à Paris. Dans ses Mémoires informelles [cf. notes manuscrites de la Blythe House à Londres ?], VH parle de « carnets » qu'elle emportait avec elle [...]. Il semble donc que, une fois sa tâche entreprise, VH se soit tenu compte qu'elle devait véritablement saisir au vol chaque moment pour pouvoir couvrir l'ensemble du ballet ».

VH : « J'avais une grande admiration, un grand, grand respect pour cet effort énorme qui maintenait une cohésion surnaturelle entre ces musiciens et qu'on n'entendait plus, ces danseurs qui n'entendaient pas, et ce chorégraphe qu'on ne voyait pas. Le spectacle était d'une beauté surprenante et de plus en plus, à mesure que je revis ce ballet, j'appréciais cet ensemble parfait car je suis allée à chaque représentation du *Sacre*, comme on disait cette année-là, et j'en revenais en chantonnant avec délices les principaux thèmes d'une partition que l'on dénonçait comme charivarique. J'ai dessiné, à même les notes, les mouvements principaux de ces danses bouleversantes qu'on pourrait reconstituer avec un peu de bonne volonté, et beaucoup de courage naturellement.

Aujourd'hui, quand j'entends l'œuvre superbe de IS, si orgueilleusement construite, je déplore souvent de ne plus voir en même temps ces violentes images vertes et roses, blanches et rouges, ces volumes d'attitudes simples, inévitables, ces groupes colorés, courbés vers la terre sous la rafale de sons comme les champs d'avoine sous le vent d'ouest, ces mouvements lourds, durs, ou coupant l'air avec une cruauté primitive.

Ce spectacle évocateur était en avance de 38 ans, il était fait pour notre temps actuel.

Petrouchka nous avait révélé la joie puissante et naïve de la foule russe mais aussi la souffrance éperdue de l'être faible et misérable. Le SDP, d'une (150) force plus brutale, nous apportait dans son explosive création la grande et puissante odeur de la terre, l'adoration jusqu'au meurtre de la vie et de la lumière. En 1913, la presse traita le massacre du printemps, comme elle disait, de barbare, d'odieux, d'abominable, ressassant toujours ce refrain « on se moque du public ! ». Quels éloges ! Quand donc les imbéciles comprendront-ils que le génie ne se tue pas de travail pendant des mois et des années pour se moquer d'eux ! Pour en revenir au SDP, ses auteurs étaient russes, voyaient russe, composaient russe, dansaient russe, en un tout concerté et reconnu bien valable. Alors pourquoi vouloir que ce SDP, ballet russe, se parât d'une joliesse de marronniers en fleur, le 21 mars, aux C-E ? Plusieurs années après, le même ballet reparut, dansé autrement, et il serait amusant de placer côte à côte des mouvements 1920, les plus grotesques ne seraient pas du côté prévu. Malgré cette soi-disant unanimité faite enfin sur le *Sacre* au concert, en 1914, j'ai retrouvé sur cette même musique, en 1920, les mêmes affirmations stupides, incompréhensibles et prétentieusement humoristiques, elle avaient le ton même de celles qui accablaient, en 1913, la chorégraphie de VN. On a souvent affirmé, vous savez, que IS avait nié son entente avec VN pour la choré du SDP. Je répondrai à ces insinuations en citant simplement ces paroles du compositeur reproduites dans un journal au lendemain de la création. Henri Vermeil, voulez-vous nous dire ces paroles de IS ?

H.V. Mais volontiers : « L'autre soir, quand le vacarme empêchait les artistes d'entendre la musique, je vous assure que VN et moi étions très malheureux non seulement à cause de notre amour-propre mais aussi parce que nous craignons de ne pas pouvoir continuer. Voilà le fruit de 130 répétitions et d'un an de travail. »

V.H. Et son interlocuteur lui disant : « On a reproché à M. Nijinski sa mise en scène et on a dit qu'elle semblait étrangère à la musique... »

H.V. Stravinsky répondit : « On a eu tort, VN est un admirable artiste, il est capable de renouveler l'art du ballet. Nous n'avons pas cessé une seconde d'être en communion de pensée. Vous verrez, plus tard, ce qu'il fera, il n'est pas qu'un merveilleux danseur, il est capable de créer, d'innover, et sa part de collaboration au SDP a été féconde. »

(...)

(151) Autre émission en juin 1953, après transfert à Paris des cendres de Nijinski :

(...) Question d'HV sur les dessins de Jeux et SDP qu'elle a réalisés... appréciés par VN ?

« Nijinski me remercia d'abord beaucoup d'avoir exprimé publiquement mon admiration pour son talent de chorégraphe et d'avoir noté des mouvements de l'Après-midi d'un Faune, de Jeux et du SDP, et plus tard sa femme, mon amie Romola Nijinski, me redit encore qu'il avait beaucoup aimé les images que j'avais dessinées et peintes d'après les ballets qu'il avait créés. »

Elle avait son entrée permanente aux BR.

(152) Expo en 1913 au TCE des dessins de Nijinski et de ses chorés qu'elle a réalisés entre 1909 et 1913.

Puis elle raconte à nouveau la première...

« (...) Il faut que vous sachiez tout d'abord que, dans ce nouveau TCE, il existait alors une sorte de promenoir entre les loges de corbeilles et les grandes loges. Il n'y avait pas encore de strapontins qui encombrant la circulation maintenant. Tous les peintres, poètes, journalistes, musiciens, amis de SD, étaient là qui représentaient les nouvelles et jeunes aspirations de cette époque vraiment merveilleuse. Tout ce cortège d'Apollon se déroulait comme une rivière ordinairement paisible entre les forteresses des loges scintillantes de diamants et de perles. Je savais déjà que la musique de ce ballet dépassait en violence, en inventions périlleuses tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors. Je savais que la chorégraphie avait demandé un travail énorme et que VN avait montré une volonté terrible pendant les innombrables et laborieuses répétitions, et même qu'un jour de colère il avait sauté presque au plafond de la salle de danse pensant que la troupe étudiait le ballet, mais je ne m'attendais ni à un tel spectacle ni à un tel scandale. Tout ce qu'on a écrit sur la bataille du SDP reste inférieur à la réalité. Ce fut comme si la salle avait été secouée par un tremblement de terre. Elle semblait vaciller dans le tumulte des hurlements, des sifflets soutenus qui dominaient la musique, et puis, des gifles, voire des coups. Les mots semblent bénins quand on évoque une telle soirée. Le calme reparait un peu quand on donnait soudain la lumière dans la salle. Je m'amusais beaucoup, vous savez, de voir certaines loges vindicatives et tonitrueuses dans l'obscurité, s'apaiser aussitôt la clarté. Je ne vous cacherai pas que notre calme rivière était devenue un torrent tumultueux. On y voyait, entre autres, Maurice Delage, rouge grenat, vraiment grenat d'indignation, Maurice Ravel, combatif comme un petit coq furieux. Léon-Paul Fargue vociférant des épithètes vengeresses vers les loges sifflantes. Je me demande comment cette œuvre si difficile pour 1913 out être jouée et dansée jusqu'au bout dans un tel vacarme. On a tout raconté, vous le savez, sur ce sujet, les danseurs n'entendant plus la musique, VN très pâle criant les temps des coulisses, SD donnant des ordres de sa loge, horions donnés et reçus. Quant à moi, je ne perdis rien du spectacle qui se passait autant dans la salle que sur la scène, debout, entre les loges centrales, je me sentais très à l'aise au milieu de la tempête et j'applaudissais avec mes amis. »

MONTEUX, Doris, *It's all in the music. The Life and Work of Pierre Monteux*, Londres, William Kimber, 1965.

Note de l'éditeur :

Livre conçu et écrit par la veuve de Monteux pendant les deux dernières années de sa carrière (1962-1964). Souvent, elle interroge son époux sur ses propres souvenirs des moments clés de sa vie et sur ces points, elle note exactement ce que le maestro dit, ce qui fait que beaucoup de choses dans cette biographie sont de ses propres mots.

Part II : The Ballet Russe: Diaghilev and Stravinsky

[partie où Pierre Monteux parle à la première personne, à la suite de la question de sa femme sur ce qu'il pense de Diaghilev].

(78) En 1910, L'oiseau de feu dirigé par le chef de l'orchestre Colonne, Gabriel Pierné, mais les autres ballets par le chef habituel de la cie, Nicholas Tchérépine.

En 1911, on lui demande (Monteux est alors chef assistant à l'Orchestre Colonne) de diriger les répétitions de Petrouchka (ce que Pierné avait refusé car seulement les répétés et pas la création, où chef habituel).

Il a des idées préconçues très négatives sur le ballet : seulement intermèdes pour l'opéra, public frivole et grégaire, etc. Très déprécié pour lui que de conduire un orchestre pour un ballet...

Il accepte quand même et s'intéresse à la partition... et au personnage de Stravinsky.

(79) Ce dernier demande à Diaghilev que Monteux dirige son œuvre.

(80) Il dirige d'abord Schéhérazade de Rimski-Korsakov, qui plait bcp aux Russes... puis Le Spectre et Petrouchka !

Il est un peu honteux de cette proposition...

Très condescendant envers Nijinski...

(81) SD vire Tchérépine... il est engagé pour la tournée avec eux...

(88) Il démissionne de l'Orchestre Colonne pour continuer à travailler avec Diaghilev.

Puis sur le Sacre... p. 90 et suiv.

(91) Il n'y comprend rien lorsque Stravinsky lui joue la partition sur piano la première fois...

cf. Phrase attribuée à SD : « This is a masterpiece, Monteux, which will completely revolutionize music and make you famous, because you are going to conduct it. »

Il étudie la partition tout l'hiver (1912-1913 ?).

Au printemps, ils l'apportent à l'orchestre engagé pour la saison parisienne (?).

Les musiciens trouvent ça fou, mais bien payés alors disciplinés...

17 répétitions au total.

Il cite ici Stravinsky dans son autobiographie qui le complimente sur son interprétation de la partition.

(92) Il dit qu'il n'a jamais vu le ballet. Le soir de la première il reste les yeux rivés sur la partition...

Ils vont jusqu'au bout malgré les cris, etc.

Arrivée des gendarmes ?

Un an plus tard, il suggère à Stravinsky d'en donner une version de concert pdt la saison des Concerts Monteux au Casino de Paris, car sûr de son succès.

(93) I had not seen the ballet, but friends had described it to me and I was convinced half the manifestations were rebellion at a new form of choreographic art.

Le Sacre le rend célèbre.

(95) à propos du Faune : « Nijinsky was a great dancer, chérie, but a poor choreographer. I always felt his intelligence was mainly to be found in his feet, legs and arms. This was a very unhappy time for the company.

Later Nijinsky created Debussy's Jeux an dit was simply asinine as choreography ! Much has been written of these momentous days in music and of the ballet itself. (...) »

Son admiration pour Fokine, même s'il n'a jamais été un amateur de ballet.

(98) Conflit avec Nijinsky à propos de Till d'Espiègle, que Montoux refuse de diriger car compositeur allemand vivant, pendant la guerre...

NIJINSKA, Bronislava, *Mémoires 1891-1914*, Paris, Ramsay, 1983.

Traduit de l'anglais par Gérard Mannoni.

Intro d'Anna Kisselgoff (insiste sur les années de formation de VN et Bronislava avec leurs parents, voyant non seulement du ballet mais aussi danses de caractère, danses de salon, cirque, etc.).

Avant-propos d'Irina Nijinska et Jean Rawlinson, Pacific Palisades, Californie, août 1980 : idée d'écrire ses mémoires depuis les années 20... elle prend des notes dans des « cahiers » et tient un journal (dont des extraits figurent dans les mémoires)... installée à Pacific Palisades au début des 60's, elle pense mettre fin à ses activités chorégraphiques. Installée dans une maison neuve construite pour abriter sa bibliothèque et la collection de programmes et souvenirs qui étaient restés à Paris depuis le début de la guerre. Elle commence alors à vraiment écrire ses mémoires, d'abord jusqu'en 1914... Premier manuscrit qu'elle tape elle-même sur une machine russe portative presque achevée en 1964. Elle interrompt son travail car F. Ashton l'invite à remonter les Biches pour le Royal Ballet... puis les Noces en 1966... en 1967 elle a une attaque et reste à moitié paralysée... explique alors à sa fille Irina ce qu'elle souhaite faire... Irina devient en 68 l'assistante de sa mère, plusieurs voyages et engagements à l'étranger... Elle retravaille sur ses mémoires en 1971... manuscrit en russe terminé à la fin de l'année. Elle meurt en 1972.

Puis travail de traduction vers l'anglais...

(p. 279... sur la préparation du Faune... puis son renvoi des Théâtres impériaux... sur la quête d'une technique nouvelle par VN...)

(396) [saison automne-hiver 1912-1913]

En Allemagne... VN a commencé à travailler sur *Jeux à Monte-Carlo*, mais semble s'en désintéresser...

« Il se consacrait plutôt à un nouveau ballet, le SDP, de IS. Il était très content en m'annonçant qu'on lui avait donné ce ballet à monter à la place de *Fokine*. Il avait assisté à de nombreuses discussions entre Roerich et Stravinsky quand ils élaboraient le livret.

VN avait fait la connaissance de NR en 1909, c'est lui qui avait créé les décors des *Danses polvtziennes* pour la saison russe. Ils étaient devenus très amis depuis, et s'étaient vus souvent à Paris et à Saint-Pétersbourg.

En 1910, Roerich écrivit l'argument d'un ballet qu'il appela *Sacrifice suprême* et qu'il décrivit dans une interview pour la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, le 20 août 1910.

« Ce ballet évoquera plusieurs scènes d'une nuit sacrée des anciens Slaves. Au début du ballet, c'est une nuit d'été, et à la fin le soleil se lève. La partie chorégraphique comprend des danses rituelles. Ce sera la première fois que l'on essaiera de reproduire l'Antiquité sans histoire précise. »

Au cours du travail que Stravinsky et Roerich effectuèrent ensemble, cette idée de départ devint la « danse sacrée » de la deuxième partie. Déjà, à M-C, VN me parlait souvent de son amitié avec NR, le « professeur ». (...)

« Maintenant que je travaille sur le *Sacre*, ajouta Vaslav, l'art de Roerich m'inspire autant que la puissance de la musique écrite par IS. »

Début novembre, VN commença à monter le SDP, travaillant d'abord sur la 2^e scène, dans laquelle, incarnant l'Elue, j'avais un solo, la *Danse sacrée*.

IS était alors en Russie, à St-Pétersbourg je crois, (397) travaillant encore à la partition. Il la termina le 4 novembre 1912, mais je me rappelle que VN en avait reçu avant cette date une partition, notamment la *Danse sacrée* du 2^e tableau.

Durant les répétitions, le pianiste, je crois que c'était Steiman, devait déchiffrer la partition pour orchestre de IS et la transposer au piano. VN qui avait déjà entendu cela joué par IS, sans doute à Bayreuth l'été précédent, pouvait l'aider.

Il me demanda de me joindre à eux dès le début car il voulait que je me familiarise avec cette musique avant de commencer à travailler avec lui. Cela me donnait l'occasion de voir VN au stade initial de sa création chorégraphique. Il écouta plusieurs fois très attentivement la Danse sacrée, puis demanda au pianiste de la rejouer entièrement, phrase par phrase. Il l'arrêtait au milieu d'une phrase et la lui faisait rejouer plusieurs fois, jusqu'à ce qu'il en ait complètement assimilé le rythme. Ils travaillèrent tous deux sur cette danse, jusqu'à ce que VN fut certain de l'avoir totalement maîtrisée.

VN ne m'expliqua pas tout de suite l'argument du SDP ; je savais seulement que le solo que nous allions travailler était une danse rituelle. Il l'inventait pas à pas, en écoutant la musique : je suivis moi-même son inspiration chorégraphique. Le rythme du mouvement qu'il créa n'avait encore jamais été utilisé par un chorégraphe, mais je n'avais aucune difficulté à exécuter des pas et des mouvements qui étaient nouveaux pour moi. La précision des rythmes de IS et la difficulté de les rendre étaient un véritable défi. J'étais inspiré par les innovations de la musique autant que par celles de la chorégraphie.

En dansant, je me représentais au-dessus de moi les nuages noirs et le ciel tourmenté des tableaux de Roerich. Autour de moi, le calme de la nature avant la tempête. En songeant au caractère primitif du rite tribal où l'Elue doit mourir pour sauver la terre, je pensais que mon corps devait se replier sur lui-même, devait absorber toute la puissance de l'ouragan. Des mouvements forts, brusques, spontanés, semblaient s'opposer aux éléments tandis que l'Elue protégeait la terre contre les éléments menaçants. L'Elue dansait comme une possédée, puisqu'elle devait mourir victime de sa propre frénésie.

Ce travail avec mon frère avançait vite et facilement. Peut-être était-ce grâce à la rapidité avec laquelle je pouvais reproduire tout ce qu'il me demandait, car j'avais parfaitement assimilé les rythmes intérieurs de cette musique. Il ne fallut que deux répétitions à VN pour créer mon solo. A la troisième, j'exécutai (398) cette danse toute seule, et il rayonnait de joie en me regardant. Satisfait de son travail, mais aussi de la manière dont je le rendais.

Pour travailler le Faune, Vaslav ne comptait pas les temps à voix haute comme il le fit ensuite selon la méthode Dalcroze.

C'était le prince Volonski, ancien directeur des théâtres impériaux, qui avait attiré l'attention de SD sur le système Dalcroze d'eurythmie. Il avait écrit plusieurs articles à ce sujet, et selon lui, il était essentiel d'appliquer cette méthode à la chorégraphie.

(...)

J'avais entendu parler du système Dalcroze quand VN et SD avaient visité cet institut au moment où nous étions à Dresde. Cette fois, SD nous invita, Bolm, le baron Gunsburg et moi, à nous y rendre.

(...) [à Hellerau, accueillis pas Dalcroze]

Un groupe de jeunes filles monta sur scène. Elles se suivaient en une longue file conduite par une élève plus âgée. Les jeunes filles marchaient sur le rythme 2/4 de la musique ; en même temps elles bougeaient un bras à $\frac{3}{4}$ et l'autre à $\frac{4}{4}$. SD se déclara impressionné par la musicalité ainsi affirmée par les élèves de Dalcroze. (...) Je ne fus pas du tout impressionnée par ce qui me parut une pseudo-musicalité née d'une longue pratique. Cela me rappelait l'habileté des jongleurs qui s'exercent pendant des heures à manipuler des assiettes, des bouteilles, des balles. Dalcroze lui-même (399) ne prétendit jamais que son système d'eurythmie avait un lien quelconque avec la chorégraphie. Il nous dit simplement qu'il avait mis au point une série d'exercices sur de la musique. Cela était bon pour la santé, et développait aussi chez les enfants le sens du rythme et de la coordination.

(SD leur annonce sur le chemin du retour qu'il a invité la meilleure élève de Dalcroze, Miriam Ramberg, à venir enseigner l'eurythmie car s'inquiète des rythmes difficiles du SDP, difficilement maîtrisables par les artistes... ce qui énerve Bronia...).

(401)

(Projet de SD de monter un cours quotidien d'eurythmie par Marie Rambert qui les rejoint à Budapest... mais vite abandonné. Puis il veut l'engager comme danseuse...

Puis révolte des musiciens de l'Opéra de Vienne qui ne veulent pas jouer Petrouchka...)

(403) Chapitre 52 : « Préparation du *Sacre du printemps* : Londres et Monte-Carlo »

« Quand Stravinsky nous avait rejoints à Vienne, il avait apporté avec lui la partition complète du *Sacre du printemps*. Le manuscrit était daté du 4 novembre 1912.

De Vienne, nous repartîmes pour Londres où Diaghilev s'était arrangé pour que durant les 6 semaines de notre séjour, Vaslav dispose de l'Aldwych Theatre pour y répéter ses deux ballets. Les premières répétitions se passèrent surtout en explications données par IS à Steiman pour transcrire au piano la partition d'orchestre. Debout près d'eux, Vaslav écoutait la musique et, à mon grand désespoir, je remarquai que Mim [Marie Rambert] lui expliquait quelque chose. Je m'interrogeait : « Qu'est-ce que Marie Rambert peut bien apprendre à Nijinski, elle qui connaît à peine la danse ? »

Je n'en dis rien à Vaslav, mais ce que je pensais dut se savoir, car je remarquai que V m'évitait et qu'il ne me demandait plus de venir aux répétitions de la Danse sacrée. Dès que j'avais l'occasion de disposer de la scène ou de la salle de répétition, je travaillais donc seule. Mais sentant que V m'en voulait, j'allai lui parler pour clarifier la situation. Il me reprocha de critiquer ses méthodes de travail auprès des autres, disant que de toute évidence je n'aimais pas sa nouvelle chorégraphie.

C'était trop injuste. Je n'approuvais pas l'application du système Dalcroze à une composition chorégraphique, c'était vrai, mais j'étais sûre que ce que j'avais dit avait été délibérément déformé par les Dalcroziens qui essayaient de semer la zizanie entre V et moi.

Nous continuâmes, V. et moi, notre conversation au Lyons du coin, et il se mit peu à peu à me parler davantage du SDP, m'expliquant qu'il puisait son inspiration non seulement dans la musique, mais dans le livret écrit par NR et IS, et que (404) NR l'encourageait beaucoup : « Il est très sensible à mon travail, mais souvent Igor Fedorovitch m'énerve. Je l'estime énormément comme musicien et nous sommes amis depuis longtemps, mais on perd tellement de temps parce qu'il croit être le seul à connaître la musique. Quand je travaille avec lui, il m'explique ce qu'est une blanche, une noire, un soupir, un demi-soupir, comme si je n'avais jamais fait de musique moi-même.

- Mais, Vaslav, tu sais qu'il fait pareil avec tout le monde. Il apprend même à Steiman à déchiffrer, et Steiman n'est pas seulement pianiste, mais chef d'orchestre ! »

Cela n'apaisa pas VN. Il ajouta tristement : « Je voudrais tellement pouvoir écouter la musique sans être tout le temps interrompu pour rien. Si seulement il parlait davantage de sa musique pour le *Sacre* et moins de théorie musicale générale ! »

La partition du *Sacre* était si difficile que même de grands chefs ne pouvaient pas la suivre du premier coup. Pendant les premières répétitions orchestrales, il fallait que IS lui-même reste près du chef pour l'aider.

(...) (sur le fait qu'elle se sent écartée par SD des rôles de solistes pdt la saison londonienne... remplacée par Karsavina ou Sophia Fedorova venue de Russie + elle a des malaises et vertiges)

(405) (elle retrouve ses rôles lors de la saison de printemps à Monte-Carlo...) « mais j'avais tout le temps d'aller aux répétitions voir Vaslav créer son nouveau ballet.

Comme il l'avait fait pour le *Faune*, Nijinski, dans le SDP, concevait les ensembles comme un tout et manipulait les artistes comme une unité. Dans sa chorégraphie, il renonçait à la

disposition symétrique et aux figures répétées du corps de ballet – contrairement à Fokine qui, dans les Sylphides et même dans les Danses polovtsiennes, conservait les structures traditionnelles de Petipa, notamment du Lac des cygnes. Le thème du SDP concernait les rites primitifs russes à l'ère préchrétienne, et excluait toute possibilité d'employer des formations aussi ordonnées.

Dans le Sacre, les hommes sont des créatures primitives. Leur apparence est presque bestiale. Ils ont les jambes et les pieds en dedans, les poings serrés, la tête baissée, les épaules voûtées ; ils marchent les genoux légèrement ployés, avec peine, sur un sol rugueux, inégal.

Les femmes sont également très primitives mais, dans leur comportement, on perçoit déjà l'éveil d'un appel vers la beauté. Leurs postures et leurs mouvements sont pourtant gauches et maladroits quand elles se rassemblent en groupes en haut de petits monticules et redescendent ensemble pour former une foule au milieu de la scène.

Tout cela demandait beaucoup de précision aux danseurs. Ils étaient, bien sûr, habitués à garder la distance avec leurs partenaires, mais sur des lignes droites, des diagonales bien dessinées. Ces nouvelles structures les déroutaient, car ils n'avaient plus leurs repères instinctifs. Ils trouvaient qu'on leur en demandait trop.

Parfois, trop fatigués par une longue répétition, ils refusaient de travailler avec Nijinski. Il fallait vraiment avoir une grande confiance en soi et une immense volonté pour continuer à créer dans une atmosphère hostile et négative.

SD devait souvent intervenir, généralement pour calmer VN, qui ne comprenait pas que certains de ses nouveaux pas-mouvements, qu'il montrait avec tant de facilité, soient irréalisables pour la plupart des danseurs. Il piquait des colères indignées, persuadé que l'impossibilité d'un artiste à répéter un pas-mouvement après lui était un acte délibéré d'obstruction, et il accusait les danseurs de vouloir saboter son œuvre.

(idée que le corps de ballet reste dans l'ensemble fidèle à Fokine...)

(406) (...) Une grande partie de l'entourage de SD, les balletomanes et les critiques des grands journaux russes qui venaient pour la saison à Monte-Carlo n'essayaient même pas de dissimuler leur hostilité à l'égard de la chorégraphie de VN quand ils venaient assister à ses répétitions. Ils avaient déjà eu bien du mal à accepter les innovations de Fokine. Ils n'étaient pas près pour comprendre celles de Nijinski.

Roerich était le seul à soutenir Vaslav, et lui seul parvenait à le détendre pendant les répétitions.

J'avais moi-même assisté à toutes les répétitions, même celles du premier tableau où je ne paraissais pas.

(un médecin à Monte-Carlo lui confirme qu'elle est enceinte...)

(...) Je voulais garder le secret car le bébé ne devait arriver qu'en octobre et je me sentais assez forte pour assurer la saison de Monte-Carlo. Mère insista pourtant pour que j'avertisse Vaslav tout de suite, afin qu'il me ménage aux répétitions.

Je connaissais les exigences de Vaslav, et je savais que la perfection qu'il voulait atteindre ne me permettrait jamais de me soustraire à la discipline. Il me fallut bien lui avouer la vérité, car je voulais aussi qu'il choisisse une remplaçante au cas où je ne pourrais pas danser.

Il se mit dans une fureur effroyable, me disant que j'étais irremplaçable, et que, comme les autres, je faisais exprès de saboter son travail, traitant Sacha de moujik qui ne respectait pas la santé de sa femme. (...)

Il finit par choisir une éventuelle remplaçante : Maria Piltz. Elle avait déjà dansé le Spectre de la rose à la place de Karsavina et comptaient parmi les rares artistes qui admiraient et défendaient son travail. Je crois même qu'elle était un peu amoureuse de lui. Je lui montrai mon solo, et plus tard il la fit lui-même un peu travailler, changeant quelques pas pour les adapter à sa personnalité. Elle prit son rôle très au sérieux, et travailla jusqu'à parvenir à une interprétation de très haute qualité.

(407) Chapitre 53 : Paris 1913 : la saison d'opéra et de ballet

Notre saison parisienne de 1913 devait débiter au théâtre des CE qui avait ouvert au mois d'avril. Ce magnifique édifice était décoré à l'extérieur par des sculptures d'Elie-Antoine Bourdelle, et à l'intérieur par de grandes fresques et des bas-reliefs dorés de Maurice Denis.

Je savais par Vaslav que Bourdelle avait pris Isadora Duncan et lui-même comme modèles pour la Danse, bas-relief sur la façade du théâtre.

L'ouverture du théâtre avait été gâchée par la nouvelle de la mort tragique des deux enfants d'Isadora D., et sa décision de se retirer du monde. VN fut très affecté par cette nouvelle, car il connaissait les deux enfants d'I. et partageait sa douleur. Ce drame nous rapprocha, mais jeta un voile de tristesse sur notre saison parisienne.

SD avait organisé une saison d'opéra et de ballet qui devait s'ouvrir avec Chaliapine dans *Boris Godounov*. Le premier ballet présenté serait le SDP, le 29 mai. *Jeux* était prévu pour plus tard.

Pdt que nous étions à Monte-Carlo, SD était reparti en Russie pour poursuivre ses négociations avec les théâtres impériaux dont il voulait les artistes, les décors et les costumes pour ses opéras. Quand il revint, il nous annonça brusquement que les chanteurs ne pourraient pas arriver avant le 20 mai, et que nous ouvririons avec *Jeux* le 15 mai.

Mais ce ballet n'était pas prêt. Vaslav n'y avait pas travaillé depuis l'été 1912. Même à Londres, il s'était concentré d'abord sur le *Sacre* et n'avait sans doute travaillé *Jeux* que très rarement avec Karsavina.

Je n'ai pas pris part à la création de *Jeux*. Je fus remplacée par Ludmilla Schollar qui avait rejoint la compagnie à Paris.

[pages 408 à 410 sur *Jeux*... Schollar et Karsavina mécontentes de la façon de travailler de VN...]

(411) Première du *Sacre*...

La générale se déroula calmement, sans accrocs : une exécution idéale avec une harmonie parfaite entre la fosse et la scène. Nous étions tous confiants, et surtout Vaslav. Il y avait naturellement les habitués commérages de coulisses, surtout parmi les hommes qui n'aimaient pas leur maquillage, leur barbe, leur chapeau, et je ne sais quoi d'autre.

Le jour historique arriva – 29 mai 1913 – première du SDP. (...)

La TCE était plein, et mère était assise au premier rang. Je préférais rester en coulisses près de Vaslav.

L'orchestre commença, le rideau s'ouvrit et de la salle, s'éleva soudain un cri outragé. Vaslav pâlit. Les bruits du public étaient si forts que les artistes avaient du mal à entendre la musique. Vaslav était terriblement anxieux et craignait que les danseurs ne ratent tout. Il semblait prêts à se précipiter sur scène pour rétablir l'ordre au cas où les artistes craqueraient. J'allais m'accrocher à lui pour l'en empêcher, quand SD hurla vers le public : « Laissez-les achever le spectacle ! » Debout dans les coulisses, je me sentais mal et mes jambes me manquaient. J'avais le cœur serré, pas tant pour le ballet que pour Vaslav.

Le bruit et le tumulte continuèrent, et ce ne fut que vers la fin du ballet, quand Maria Piltz commença à danser son solo, que le public se calma.

(...)

(412)

(...)

En 1967, quatre ans avant sa mort, IS dit à Youri Grigorovitch, chorégraphe du ballet du Bolchoï alors en tournée à NY : « De toutes les interprétations du SDP que j'ai vues, je considère celle de VN comme la meilleure ».

[puis brouille avec SD, mariage, et renvoi de VN...]

NIJINSKY, Romola, *Nijinsky*, Londres, Victor Gollancz, 1933.

[Née Romola de Pulszky, Hongroise, fille d'une actrice de théâtre, elle voit les BR en Hongrie en 1912 et se tourne vers le ballet... tente de convaincre Diaghilev de la faire entrer dans le corps de ballet ? s'embarque pour la tournée en Amérique latine à laquelle Diaghilev ne participe pas, épouse Nijinski le 1^{er} septembre 1913 à Bs-As. Naissance de leur fille Kyra en juin 1914 et de Tamara en 1920, alors que N a déjà commencé sa cure contre schizophrénie. Romola meurt à Paris en 1978.]

[Est-ce que c'est vraiment elle qui écrit ? Et d'où viennent les récits d'événements qui datent d'avant sa rencontre avec Nijinsky ? de Nijinsky lui-même ou d'autres témoignages ?

Cf. remerciements : Mme Karsavina, M. Legat, Fokine, Bolm, Roerich pour les infos et aide... M. Lincoln Kirstein pour ses recherches sur l'histoire du ballet, M. R. Dodge pour les photos de sa coll.

+ M. Arnold L. Haskell, ballettomane et critique anglais et M. Warren Zambra pour leur aide pratique dans la préparation de ce livre.]

Cf. p. 144 sur Nijinski chorégraphe :

« N. felt that the real liberation of the ballet had not yet taken place. Duncan and Fokine... (...) Dance is the art of producing and combining movement. It has no only to express a dramatic action or an emotion, but the movements of the dancer must be each penetrated by the living idea. The idea underlying, as in all art, must be the basis also of the art of movement. There Nijinsky made a very clear distinction between movement and the dance, which is a combination of movements. (...) »

(145) Rejet de la grâce, du charme, de la fluidité...

Il traite le mouvement littéralement, comme le poète avec les mots. Il élimine les gestes flous, les demi-gestes et tout ce qui n'est pas nécessaire...

Il établit une prosodie du mouvement : un mouvement pour une action.

Utilise l'immobilité consciemment pour la première fois dans l'histoire de la danse... parce qu'elle peut accentuer une action mieux que l'action elle-même.

(146) Révolutionne la danse par l'usage des lignes droites, de l'angularité, en opposition au serpentif et à la spirale. Mais pas un but en soi.

Usage de tous les mouvements, même les plus crus, de toutes les positions, non pré-établies... Possibilité d'un mouvement violent ou dissonant, s'il est en accord avec l'idée...

Puis chapitre sur le Faune...

(181) CHAPITRE XI : « Jeux et Sacre du Printemps »

(sur la genèse de Jeux... sur les séances de pose pour Rodin... qui suscitent la jalousie de SD)

(185) Mariage de Bronia avec le danseur Kotchetovsky, dont l'annonce surprend VN.

(189) SDP : thème inventé par Stravinsky lors de la création de l'Oiseau de feu mais laissé de côté car trop brutal pour ce ballet.

+ épopée nationale russe dont Roerich a toujours rêvé...

(190) + envie créatrice de VN, encouragé par SD avec départ de Fokine... VN parle de son désir de créer un tableau chorégraphique pris dans une période archaïque, une émotion primitive...

Et SD les réunit tous les 3...

VN prévient SD qu'il aura besoin de nombreuses répétitions car il veut développer sa technique... et que les pas seront très difficiles à exécuter.

VN concentré sur Jeux et le Sacre... IS travaille à Clarens (Lac de Genève) et fait de nombreux voyages pour les voir.

VN trouve que Monteux est le meilleur chef d'orchestre, qu'il a bcp amélioré son sens chorégraphique depuis 1 an...

(192) Tournée en Europe orientale, dont Budapest à Noël 1912 et Vienne, où VN demande à être seul pour se concentrer sur sa création...

(193) La partition complète du Sacre était désormais entre leurs mains, et VN y travailla note par note. Il la fit jouer au pianiste et visualisait les danses pendant qu'il jouait...

Les groupes des ancêtres, les différentes tribus et les adolescents, les jeunes filles joignant les mains, écrasant le sol pour essayer de planter la graine de plus en plus profondément dans la terre, afin qu'à l'arrivée du printemps, les plantes puissent fleurir de façon triomphale.

Mais visage d'une jeune danseuse de Budapest [elle!] émerge au milieu de ces images mentales du ballet...

SD parle à VN de cette jeune fille de l'aristocratie hongroise qui veut prendre des cours avec Cecchetti... pourrait renforcer le prestige de la troupe s'il la prend avec lui ?

(194) [elle explique qu'elle avait des amis qui « espionnaient » alors VN...]

Un jour à Londres, en février, Bronia annonce à VN qu'elle ne pourra pas danser le rôle qui lui est destiné dans le SDP car elle est enceinte...

(195) VN très bouleversé... ils ne se parlent plus pendant des semaines.

A Monte Carlo après Londres, les répétitions ont lieu sur la scène du Casino...

(196) Sur Jeux... pierre angulaire dans l'évolution du ballet vers la modernité...

Nijinski adepte de la jeunesse...

VN donne dans Jeux une claire démonstration des idées que Dalcroze défendait et qui n'ont pas pu être développées complètement dans son école.

Chaque membre du corps faisait un mouvement différent et suivait un rythme distinct.

(197) VN voulait impression de légèreté et donc toute la danse sur pointe, y compris pour le danseur homme, puis idée abandonnée car loin de la conception athlétique de ce ballet.

(...)

(198) Sacre première 29 mai 1913...

(200) Danse de l'Elue de M. Piltz calme l'audience par sa force indescriptible...

(201) Sur le plan chorégraphique, ce ballet est la compo de danse moderne la plus haute et la plus pure qui ait été réalisée jusqu'à aujourd'hui. Les mouvements expriment la crainte, la joie et l'extase religieuse. Ils sont d'abord de purs mouvements rituels d'un genre primitif. Les danseurs tremblent, vibrent à l'entrée du sage. Puis les mouvements de la danse de l'Elue ont une valeur émotionnelle. Ses sauts, ses tressaillements, sont les descendants ultramodernes des pirouettes et des entrechats de l'école classique, et leur valeur chorégraphique est la même. [?] VN contredit la position classique en créant des gestes et des pas en dedans. La choré était la visualisation la plus extraordinaire et juste de la partition. Chaque rythme était dansé, les contrepoints étaient construits chorégraphiquement dans les groupes. C'est à travers le rythme, et seulement le rythme, que la danse s'identifie à la musique. Le contrepoint rythmique est employé dans les mouvements choraux. Lorsque l'orchestre joue un trille aux flûtes, les mouvements s'amenuisent/se dispersent, et les danseurs font de même. Alors l'accord commence sur les bois avec deux octaves différentes, et sur scène deux groupes de 3 danseurs chacun se détachent des lignes et dansent, en correspondance avec l'accord [the tune]. Le piétinement de souris de la vieille femme [sorceress], les pas rapides des jeunes hommes, correspondent à l'expression musicale du mouvement, tout comme les rythmes complexes de la joyeuse [?!] danse de l'élue. A la fin du premier tableau, de grands cercles (femmes habillées en couleur écarlate) courent sauvagement, tandis qu'à l'intérieur des masses instables/changeantes/toujours renouvelées [shifting] se fragmentent/morcellent [splitting up] continuellement en tout petits groupes tournant/pivotant sur des essieux

excentriques. C'est en ce sens que le développement du ballet est infini. Même les couleurs des costumes se reflétaient dans la musique. Avec le Faune, VN nous a mené près de la nature dans la période archaïque, mythologique. Avec le Sacre, il nous emmène au-delà de l'éveil de la nature elle-même et aux rituels trouvés instinctivement de l'homme primitif. Aucun doute qu'avec le SDP, VN a exprimé clairement sa croyance/ses principes [creed]. Aussi bien sur le plan musical que sur le plan chorégraphique, (202) c'était très en avance sur son temps. Les danseurs tout comme l'orchestre, et particulièrement Monteux et Mlle Piltz, accomplirent une tâche gigantesque. Même aujourd'hui, danser ou diriger le Sacre est difficile, mais à cette époque c'était presque un effort surhumain.
[puis elle raconte qu'ils étaient tous épuisés mais excités après la première et qu'ils allèrent faire un tour au bois avec Cocteau...]

NIJINSKY, Romola, *Nijinski*, préfacé par Paul Claudel, Paris, Denoël et Steele, 1934. Traduit de l'anglais par Pierre Dutray.

Cf. Préface (écrite le 27 mars 1927) où Claudel explique qu'il n'a jamais aimé le ballet (avant de voir Nijinski dans le Faune au Brésil pendant la Guerre).

Evoque son système d'écriture : « N nous parlait de ce grand travail qu'il avait achevé pendant ses années d'internement en Hongrie, il avait trouver le moyen d'écrire et de noter la danse comme on fait pour la musique. »

Il implore Dieu d'être avec son âme obscurcie, à l'heure où voile noir sur la face du divin danseur.

+ ses dessins...

RAMBERT, Marie, *Quicksilver. An autobiography*, London, Macmillan, 1972.

Son travail avec Dalcroze...

(54) Visite de SD et VN à Hellerau... Dalcroze lui propose de travailler avec BR... elle va les voir danser à Berlin.

Elle est choquée par l'austérité absolue du *Faune* alors que musique impressionniste de Debussy...

Sur le *Sacre*, p. 55 à 71.

(55) Elle rejoint la cie à Budapest, s'étonne du travail de Grigoriev, connaissant tous les rôles du répertoire et faisant répéter chaque artiste...

Impossible de trouver du temps pour des cours de rythmes car emploi du temps des danseurs trop chargé...

Donc elle travaille avec chaque danseur pour le *Sacre*, dans lequel elle doit aussi danser.

Précautions prises par SD auprès des danseurs, peu enclins à danser la choré de VN après avoir dansé le *Faune*...

(56) A Monte-Carlo.

Elle reste après répétition générale avec VN pour écouter ensemble la partition du *Sacre*. Il préparait alors les mouvements pour la prochaine répét.

Elle devait étudier les rythmes avec chaque artiste individuellement car très difficile.

(57) Il fallait tout le temps compter les mesures car pas de mélodie sur laquelle s'appuyer.

Mouvements en eux-mêmes simples, et également les tracés au sol. Mais la position de base était difficile à tenir en mouvement.

(58) Réaction de VN à l'annonce de la grossesse de BN... alors qu'il a conçu rôle pour elle.

(59) Première visite de IS aux répétitions, il joue deux fois plus vite que le pianiste allemand qui les accompagnait d'habitude... et deux fois plus vite que ce qu'ils pouvaient danser !

Querelle épique entre lui et VN.

« Many years later, when the Bolshoi Ballet made its second visit to this country in 1969, their chief choreographer, Gregorovich (...) told me that though IS had bitterly disapproved of VN's version in 1913, he had since admitted that it was by far the best rendering of his *Sacre*. »

Elle critique la vision purement théorique de la relation musique/mouvement chez Dalcroze, incomparable à ceux que peuvent faire les chorégraphes... elle cite Fokine.

Elle suit les cours de Cecchetti et y reconnaît ce qu'elle a appris avec son premier maître, Slowacki. Cours tous les jours et elle pratique toute seule... VN l'aide en lui expliquant des détails... avec peu de mots... mais il démontre les choses très clairement et parfaitement...

(60) Sur VN et son travail de danseur...

Sur ses chorés, elle affirme qu'il a vraiment révolutionné le ballet classique, avec 50 ans d'avance sur son temps.

Introduit de nouveaux principes.

(61) *Faune*...

Rien de spontané dans ses chorés, tout est précis, y compris les mvts d'ensemble ≠ chez Fokine

(63) NR suggère d'abord le sujet du SDP.

Posture primitive préhistorique proposée par VN...

Pas simples : marcher doucement, ou en frappant du pied, sauter la plupart du temps sur les 2 pieds, retombant lourdement.

Il y avait seulement une danse plus compliquée pour les filles dans la première scène.

(64) Danses de groupe, chaque groupe suit son propre rythme.

Vieux sage : il marche deux pas tous les trois pas de l'ensemble.

2^e scène : danse de l'élue puissante et émouvante...

Elle regarde encore et encore VN l'enseigner à MP. Son interprétation était très pale % à la performance extatique de VN, qui est la plus grande danse tragique que j'aie jamais vue.

First Night...

Selon elle scandale + fort dans le 2^e acte...

Danse de l'élue, tremblant pendant de nombreuses mesures, ses bras pliés sous sa joue droite, pieds en dedans...

Suite de la nuit, de restaurants en bars...

(66) Elle dit qu'elle a demandé à IS une partition du Sacre afin de prendre des notes sur la choré de VN et que cela s'est passé après que VN a quitté SD...

IS lui envoie une partition pour quatre mains.

(67) reproduction d'une page partition avec annotations en russe.

(68) «It was not a choreographic record, naming the steps, but VN's comments and enlightening remarks.

50 ans après, Nigel Gosling vient la voir... en parlant d'IS elle se souvient qu'elle a pris ces notes en 1913... et ressort la partition avec les mots prononcés par VN pendant les répétitions.

SERT, Misia, *Misia*, Paris, Gallimard, 1952.

Son amitié pour SD (p. 153...). Elle le découvre avec *Boris Godounov*... véritable choc artistique, puis le *Sacre* aussi.

(154) BR...

(165) Sur le mariage de VN, « l'une des premières tragédies qui bouleversa les BR ».

Selon elle, Romola est la cause de l'internement de VN et l'a empêché de se réconcilier avec SD.

(173 et suiv.) sur le Faune.

Idée que VN est incapable de régler des danses tout seul...

(181) Rencontre IS et SD...

(182) Elle est dans la loge de SD (avec aussi Debussy) pour la première du *Sacre*.

Elle dit que la répétition générale fut une véritable bataille... ? elle utilise ce terme à 2 reprises.

Elle est très enthousiaste sur la musique mais ne dit rien de la choré.

Elle critique les récriminations pécuniaires faites par IS à SD...

SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*, edited by Richard Buckle, London, John Murray, 1960.

§3 Pavlova

LS travaille avec Pavlova à Londres (elle prend des cours avec elle) puis elle auditionne pour une compagnie de Russes, les Kosloff, qui l'engagent. Ils ont une version à eux de *Schéhérazade*. À 16 ans, elle remplace Madame Kosloff. Elle est payée 4 pounds par semaine. Elle auditionne avec d'autres membres de cette compagnie : Nicolas Zvereff, Tarasoff, Doris Faithful (Doris ?) et une quatrième Anna Broomhead (Bromova selon LS mais dans le programme je ne la vois pas sous ce nom, il y a cependant une Bromney) pour les BR de Diaghilev à Londres (lors de la tournée de 1912 des Ballets russes). Elle est appelée Maningsova dans le programme du TCE (en fait, elle s'appelle Hilda Munnings). Aux BR elle sera payée 30 pounds par mois.

§ 4 Nijinsky et Diaghilev (pages 32 à 50)

Elle rejoint les BR à Monte-Carlo. Aux BR, elle dit qu'il y a une classe tous les matins à 9 heures avec le Maestro Cecchetti, en tutu. Les répétitions se font dans des robes en *crêpe de chine* dans un très important métrage de tissu et il semblerait que chacune ait une couleur différente. Normalement, les danseurs les jours de spectacle ne travaillent pas les après-midi mais s'il y a des créations, il peut y avoir répétition.

Les nouveaux danseurs ne peuvent pas danser dans la pièce de Fokine : « les Sylphides » avant au moins 6 mois (page 39). Elle parle de *L'Après-midi d'un Faune*. Elle a tout de suite été recrutée pour faire une des nymphes du Faune. Or elle apprend tous les rôles dans lesquels elle est distribuée en même temps et apprendre « ce curieux nouveau style de danse » de Nijinski ne représente pas plus que les autres pièces pour elle. N. se tenait devant elle, il jouait avec ses pouces, et la regardait à travers ses yeux mi-clos. Puis, il se tournait vers Marie Rambert (Mim) et lui demandait : « est-ce qu'elle comprend ? ». Un jour, il est venu vers elle, et lui a dit : « tu dois essayer de marcher entre les barres de la mesure de la musique et sentir le rythme que cela implique. » Elle a éclaté en sanglot, s'est enfuie en courant dans les coulisses et s'est évanouie. Elle a dû avoir une espèce de crise de nerf... Mais elle n'est restée absente que 24 heures. À son retour aux répétitions, elle apprécia davantage ce travail sur le Faune en tout cas plus qu'auparavant, elle s'impatientait de reprendre le Faune qu'elle avait vu en représentation. En fait, d'être autorisée à prendre part au Faune était un honneur. « Les danseurs amenés à danser le Faune devaient être à la fois doué d'un grande musicalité et d'un bon sens du rythme. Il était nécessaire de se détendre et d'écouter la musique comme un tout. Ça s'écoulait lentement jusqu'à la conscience et la sensation approchait le divin. On marchait et bougeait calmement dans un rythme qui passait par-dessus les pulsations de la musique données par le chef d'orchestre. À chaque entrée qu'on faisait et il y en avait plusieurs, celle qui entrait reprenait le compte de celle qui venait d'entrer. Pour chaque mouvement de la main ou de la tête, il y avait un son dans la musique qui lui correspondait. C'était très ingénieusement pensé. » Elle ne sait pas si c'est VN qui avait pu penser cela et elle prétend que il avait du le faire avec l'aide du compositeur. Je la cite à nouveau : « pour préserver les dessins de la frise, on devait garder les mains et les bras à plat et de profil et pour cela, il était nécessaire de détendre ses mains et ses bras parce que si on essayait de tenir le geste en se contractant, le poignet partait vers l'arrière et la ligne droite qui devait exister entre le coude et la main était perdue. Nijinski comme faune était saisissant. Bien que ses mouvements étaient absolument contenus, ils étaient virils et puissants, et la manière avec laquelle il portait et caressait le voile était si animale qu'on s'attendait à le voir courir en haut de son rocher avec le voile dans la bouche. Il y avait un moment absolument inoubliable, juste avant la descente amoureuse finale sur le voile, quand il s'agenouille avec son autre jambe étendue

derrière lui. Soudain il envoyait sa tête en arrière, il ouvrait sa bouche et il riait en silence. C'était superbement joué ! »

Jeux se répète aussi à Monte Carlo, c'est une pièce à propos du tennis. Le premier ballet inspiré par le sport. Trois danseurs, un décor de Bakst. La balle entre en scène, suivie des trois danseurs N, Karsavina, Schollar. VN flirte avec l'une puis l'autre puis les deux, à nouveau la balle, ils la suivent pour sortir et terminer ainsi le ballet. Musique commandée à Debussy par Diaghilev. *Jeux* présente « de jolis moments d'ensemble », mais elle n'aime pas. Nijinski fait de ses danseuses des marionnettes (encore et toujours, c'est moi qui le dit) de par la gestuelle anguleuse. Et il suggère qu'au XX^e siècle l'amour est seulement un jeu de plus comme le tennis. Mais selon elle, la nouveauté de *Jeux* réside dans le fait que c'est dansé sur ce qu'elle appelle un trois-quart de pointes. Les danseuses ne se tenaient jamais sur leurs pointes comme le font habituellement celles du ballet classique, ni sur la plante du pied mais sur un entre-deux (baroque ? DB). On avait l'impression qu'elles essayaient de danser sur leurs pointes et qu'elles n'y arrivaient pas ! Puis elle parle des costumes de VN et de ceux des femmes (Paquin). Ceux de Bakst ont été rejetés par VN.

Puis elle évoque le *Sacre*.

La partition révolutionnaire de IS, comme « marqueur historique de la musique moderne ». Elle parle de la façon dont les avant-gardes de la peinture (Gauguin et Picasso) sont à l'époque inspirées par le primitivisme. En 1913, personne ne pouvait imaginer un ballet primitif. Les précédentes commandes de Diaghilev adressées à IS parlaient de la Sainte Russie. Pour le *Sacre*, « il remonte plus loin dans la nuit des temps, dans un pays qui n'a pas de nom dont le peuple n'a pas de nationalité et célèbre, par des rituels pleins de crainte, un dieu inconnu. Pour exprimer la terreur, l'espoir et l'étrangeté de ces gens brutaux, IS écrit une musique dont les rythmes, les tremblements, les pulsations, les vacillements, les grondements, etc, manifestent leurs émotions animales. » Quant elle arrive à Monte-Carlo les répétitions du *Sacre* sont déjà très engagées, la première des deux scènes est déjà arrangée et les filles anglaises sont distribuées dans le final de la première scène. « C'était dans cette scène un chaos complet. Nous devons courir plus ou moins *ad lib* (le cortège) et piétiner selon des rythmes différents. Nous n'avions pas vraiment de place attribuée sur scène. Le rideau se baissait sur une humanité vouée à la débandade. » Marie Rambert avait été spécialement engagée par Diaghilev pour assister la fabrication du ballet. Comme elle avait étudié l'Eurythmique avec E-J Dalcroze, elle était capable d'aider VN et les danseurs avec les rythmes compliqués de la musique de S. Dans les précédents ballets, on avait toujours été capable de danser sur la mélodie, dans le *Sacre*, il fallait qu'on danse sur des comptes bien plus compliqués que ceux qu'on trouvait dans le *Faune*. C'était plus facile pour LS parce ses études musicales avait été plus poussées que celles de certains des autres danseurs du *Sacre*. Quelques-unes des jeunes filles avaient pris l'habitude de courir avec de petits papiers dans leur main, sur lesquels elles avaient noté les comptes du *Sacre*. Elles se querellaient entre elles à propos des comptes pour savoir qui avaient raison ou tort. Dans la première scène (en fait le premier tableau) elle se rappelle un groupe d'anciens qui avaient de longues barbes et des cheveux. Ils se tenaient très serrés les uns contre les autres et étaient secoués par des tremblements, comme s'ils étaient en train de mourir de peur. Dans la seconde scène (en fait le deuxième tableau) toutes les danseuses se tiennent dans un large cercle, elles sont orientées vers l'extérieur du cercle, l'élue est parmi elles. Les jambes étaient tournées en dedans (les orteils pointés vers l'intérieur), le coude droit reposait sur le poing gauche et le poing droit supportait la tête inclinée sur le côté. Comme le cercle commençait à tourner, tout le groupe à un certain compte montait sur demi-pointe et laissait tomber la main droite sur le côté et lançait la tête à gauche. Après avoir exécuté un tour complet, chaque autre fille sortait d'un bond du cercle, et puis y retournaient. La danse de VN arrangée pour Maria Piltz dans le

rôle principal, n'était pas aussi épuisante mentalement ou physiquement que celle de la version de Massine qu' elle a dansé en 1920. Mais c'était tout aussi efficace. La danse de MP était divisée en sections et sachant combien le phrasé du Sacre est difficile, LS sait que c'était plus facile pour MP. La séquence de mouvements de MP était interrompue par les danses d'ensemble, MP pouvait commencer simplement à chaque fois avec une nouvelle série de comptes (de son côté, LS n'avait que deux courtes interruptions quand certains pas qu'elle comptait en cinq étaient repris en écho par le corps de ballet). A la fin de sa danse MP était portée de tout son long jusqu'à la hauteur des épaules des hommes les plus grands de la compagnie. Ensuite, au moment où la musique arrive à la fin, ils la soulevaient de toute la hauteur de leurs bras tendus et ils couraient avec elle hors de scène. C'était une séquence très impressionnante. Ce nouveau ballet a été donné pour la première fois à Paris, juste après la saison à Monte-Carlo. On a beaucoup écrit sur ce chahut du 29 mai 1913, au TCE. Et LS est certaine qu'aucun des danseurs présents ce jour-là n'oubliera cette occasion. « Les cris et les sifflets du public commencèrent presque au début de la musique et au moment où le rideau se leva nous étions très effrayés. » Grigoriev (le maître de ballet, homme à tout faire) écrivit dans sa biographie que : « les danseurs n'étaient pas touchés et même qu'ils étaient plutôt amusés par ce chahut sans précédent ! Je peux seulement dire que pour moi, ce n'était pas amusant du tout. » Elle parle du chahut comme les autres, SD qui allume et éteint, VN qui compte, IS qui retient VN. Mais elle précise de façon intéressante, que pour elle le second tableau est plus difficile que le premier... La chaleur du Sacre même en hiver. Puis elle évoque la tournée à Londres qui suivit la création parisienne du Sacre. Elle parle du mélange des genres entre la musique de IS et opéras : Boris Goudounov et/ou la Khovenschina. SD a déjà un nom auprès du public anglais pour la danse mais il s'en fait un autre pour l'opéra et Londres est envahi par les danseurs et les chanteurs. Puis elle évoque le paiement des cachets en monnaie sonnante et trébuchante (P. 45).

Elle décrit VN comme quelqu'un qui ne se mélangeait pas, qui ne parlait qu'aux gens avec qui il dansait, sans les regarder dans les yeux... Il marchait beaucoup sur la pointe des pieds pour s'entraîner. Et il sautait en première en augmentant progressivement la hauteur de ses sauts (et même chose en redescendant). Mim n'avait pas de difficulté à lui parler, elle en recherchait plutôt les occasions. Elle a été d'une grande aide pour les répétitions du Sacre à tel point qu'il s'était habitué à elle. MR lui parlait en polonais. LS va même jusqu'à idéaliser le lien entre MR et N et penser que si MR s'en était occupée il ne serait pas devenu fou et il serait resté heureux !

LS raconte qu'elle a reçu un prix de fin d'année décerné par Cecchetti pour son travail en cours technique.

Puis LS évoque la tournée en Amérique du Sud le mariage de Romola et Nijinski que tout le monde, selon elle, désapprouvait... Que cette tournée a été un succès mais que VN devenait de plus en plus « difficile ». Il semblerait que Romola ait regardé le contrat de VN et que celui-ci n'était pas honoré, puisque SD aurait dû payer à N une somme énorme qu'il n'avait jamais payé du fait qu'il l'entretenait... À Rio, VN refusa de se montrer. Ce fut une sérieuse affaire et un coup de canif dans son contrat. Plus tard elle apprendra avec les autres danseurs, que VN avait été congédié par télégramme par SD. Même si il y a eu faute de la part de VN à Rio, elle sait que c'est son mariage qui a provoqué son renvoi. Donc VN se retrouva avec une femme à entretenir et nulle part où danser. Tout son monde s'écroulait autour de lui. Pas de retours possibles au Ballets Impériaux, ni d'autres compagnies, puisque Pavlova n'aurait pu admettre quelqu'un d'aussi excellent qu'elle dans sa troupe. Non seulement SD avait fait de VN le plus grand danseur des ballets russes mais aussi un talentueux créateur. Tout cela était terminé !

Sacre de Massine

§ 12 le Sacre du Printemps

LS est en crise entre son mari Kola Kremnev (KK) et Léon Woizikovsky (LW) elle se dispute avec la femme de LW qui a trouvé dans les poches de son mari des lettres que LS lui a écrit. LW nie devant tout le monde avoir écrit des lettres à LS. C'est un scandale qui mettra LS en émoi, elle veut quitter à la fois son mari et son amant mais elle a une petite fille de trois ans. Elle songe à se suicider au Laudanum.

Elle mentionne que D lui propose d'être comme son père spirituel au moment où elle va si mal... Elle lui en sera toujours reconnaissante.

D n'a réussi qu'à trouver une petite tournée en Angleterre et le public anglais à la différence du public londonien boude les spectacles proposés par les BR Enfin SD obtient la possibilité de danser à nouveau en décembre 1920 au TCE mais comme il ne peut assumer la production de nouveaux ballets, il décide de faire revivre le Sacre avec Massine comme chorégraphe. Puis Massine propose à LS d'être l'élue, ils répètent d'abord à Londres tous les deux, le salaire de LS est augmenté. S'ajoute une certaine Vera Savina à leur duo dont Massine va tomber amoureux (alors qu'il est l'amant de Diaghilev). Elle raconte les répétitions avec M, travail très difficile à écrire pour lui et à mémoriser pour elle à cause du fait que la musique de S produit ses propres règles mais ne s'y tient pas très longtemps. D'abord il était nécessaire de s'habituer au rythme de chaque section, et ils travaillaient avec un métronome qui suivait le tempo indiqué sur la partition. Sans la musique elle pouvait danser encore et encore les premiers pas, et une fois qu'elle avait intégré le tempo, elle dansait accompagnée par un pianiste embauché pour l'occasion Rae Robertson. Bien qu'elle trouva que les premiers pas s'ajustaient parfaitement à la musique, la suite semblait n'avoir aucun rapport avec elle, mais en ignorant la musique et en continuant son propre chemin, LS la retrouvait éventuellement à un temps donné qui correspondait à une fin de mesure. Elle commençait à comprendre comment il lui fallait travailler la danse. Chaque pas de la danse avait ses propres comptes qui incluait des « et », c'est-à-dire des moitiés de temps entre les temps, ce qui complexifiait l'affaire mais malgré cela elle apprenait facilement. La difficulté pour elle c'était non seulement d'exécuter les pas mais aussi de se rappeler combien de fois elle devait les exécuter. Par exemple, il y avait des grands sauts sur le côté, qui devaient être exécutés très lentement et à qui, à chaque nouvelle fois, elle devait ajouter un mouvement supplémentaire. Le plus difficile, c'était d'arriver à compter ces jetés exténuateurs pour s'arrêter après le neuvième. La seule manière dont LS y parvenait, c'était en reprenant une méthode qu'elle avait mise au point dans *Narcisse*, qui consistait à appuyer sur ses doigts à chaque nouveau saut. Une fois, ils ont travaillé un saut mais sans le rythme et, pour l'intégrer, ils ont dû reprendre la danse au début et lui ajouter un peu plus de temps. Ces répétitions l'ont préparé physiquement pour l'épreuve de la performance sur scène de cette danse, exceptionnellement longue et exténuate. La danse s'est écrite très vite et elle l'avait consignée dans un petit carnet. La seule autre personne à l'avoir mémorisée c'est LW, du fait de sa prodigieuse mémoire photographique. Comme elle était en rupture sentimentale avec son mari et son amant elle aurait pu s'éprendre de LM mais LM était lui-même épris de Vera Savina. Le solo sera terminé à Paris. Elle était impatiente de savoir si elle arriverait à avoir la force de danser les 7 minutes. En fait, les mouvements qu'elle devait faire juste avant les sauts en cercle de la fin, étaient les plus exténuateurs du solo. Au moins, elle connaissait déjà le pire et pensait qu'elle y parviendrait de ce fait. La musique du Sacre, bien sûr lui était familière, mais la nouvelle version de LM était très différente de celle de N, qu'elle avait dansé en 1913. C'est une fabrication typique de LM, précise et méthodique, dans laquelle chaque groupe comptait tout le temps et différemment des autres. Dans la chorégraphie de LM rien n'était laissé au hasard, et si quelqu'un avait des doutes sur ce qu'il avait à faire ou pour quelles raisons il avait à le faire, il n'avait qu'à demander et tout lui était expliqué. Elle pense que M avait eu de la chance de ne pas avoir vu la chorégraphie de VN (puisque LM était arrivé au BR, un an après le Sacre de VN) qu'il se serait senti obligé d'imiter quelque chose de VN alors que le style de VN lui

était totalement étranger. Le Sacre de VN était plein de tristesse notamment au moment où les anciens avec leur longue barbe se secouaient et trépignaient mais il y avait aussi des moments très touchants. Elle ne croit pas que le Sacre de VN ait pu durer même si les circonstances avaient évoluées différemment pour VN et si, notamment il était resté dans la compagnie. Le travail de VN dit-elle, était vague bien moins compliqué et précis que celui de LM. Son expérience la plus terrifiante c'est celle avec l'orchestre mais se crée entre elle et le nouveau chef Ansermet, un lien de confiance. Puis elle évoque la reprise des costumes du Sacre de VN. Sa robe est trop lourde, on la lui refait en soie, elle ne parle pas de Chanel... Elle danse sans perruque. Elle sera félicitée par LM. Elle danse dans d'autres chorégraphies le même soir que le Sacre (le 15 décembre 1920 au TCE). « Les pas que LM avait inventés pour son solo entretenaient peu de relation avec ceux existant dans les autres danses, cela n'avait jamais été fait auparavant, ils étaient tellement en contraste les uns avec les autres, ils se suivaient si rapidement dans de tels et si soudain changements de rythmes, qu'elle pense qu'elle devait donner l'impression d'être électrocutée par le passage d'un courant électrique. Cette danse était tragique elle évoquait la pitié et la terreur. Peu importe ce que cela généra dans le public, la danse la tua presque. Les rameurs n'ont qu'à continuer de ramer, et les coureurs à courir... Elle n'avait pas seulement à faire ces mouvements empreints de terreur, elle devait aussi continuer à penser, compter et bouger en même temps. Heureusement, le corps a sa propre forme de mémoire qui continue alors que la fatigue physique empêche le cerveau de fonctionner consciemment. » Le plus dur c'était de savoir où elle en était du nombre des mouvements qu'elle avait à répéter. Parfois elle arrivait à pouvoir compter sur ses doigts mais quand c'était impossible pour elle, LW, qui conduisait le corps de ballet, était chargé de dire tout haut les comptes. Elle arriva enfin à ces fameux sauts en rond sur la scène, qui sont des « grands jetés en tournant », des sauts déjà difficiles en eux-mêmes, mais en plus, entre chaque grand jeté, elle devait se pencher sur le côté et poser une main sur la scène pendant qu'elle devait lever l'autre et se frapper la poitrine deux fois avec. Puis elle arrivait à un arrêt brusque au milieu, elle se hissait sur ses orteils et elle attendait que le rideau commence à tomber. Alors elle tombait au sol et s'étendait en arrière, en arche, comme une victime qui attend un coup de couteau, appuyée sur ses épaules, ses coudes et ses orteils (il y a une photo de cette pose à la BNF Mitterrand). Juste avant que le rideau ne touche la scène, elle s'effondrait. Le rideau remonta plusieurs fois sur cette dernière image et elle n'en fut pas consciente. C'est LW et un autre danseur qui la relèveront. Après elle évoque la rupture de LM et SD qui répète donc celle de VN avec SD dans les mêmes circonstances, c'est-à-dire : après un Sacre. Ce qui provoque la colère de SD et le renvoi de LM !

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962 [1^{re} éd. en anglais : *An Autobiography*, London, Gollancz, 1935].

(37) Mort de son maître Rimsky-Korsakov...

Sa rencontre avec les BR en 1909... SD lui propose d'écrire la musique de l'oiseau de feu...

(38) parenthèse sur le discrédit de l'art du ballet et de la musique de ballet à cette époque...

Tchaïkovski a un peu fait cher de point de vue à ce sujet...

(40) Image de VN comme d'un garçon parlant peu et ayant l'air d'avoir une intelligence peu développée...

(44) En finissant de composer l'Oiseau de feu, il entrevoit « le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. »

Il en parle à NR qui s'enthousiasme, puis à SD idem.

Mais d'abord compo de Petrouchka... (48) il rend hommage à l'exécution de VN pour ce rôle, et aussi Karsavina.

(49) Il revoit Roerich pour « établir le plan de cette action sacrée », avant de composer sa partition.

(50) Il présente le fait que VN devienne chorégraphe comme une lubie de SD.

A propos du Faune, il dit que la part de Bakst est prédominante, y compris dans la composition de la danse! : « c'est encore lui qui indiquait le moindre geste de la chorégraphie » (sic)

(52) Invitation de SD pour se rendre à Bayreuth...

(55) L'idée de travailler avec VN le trouble malgré leur « bonne camaraderie » et son admiration pour son talent de danseur et de mime.

« Son ignorance des notions les plus élémentaires de la musique était flagrante. Le pauvre garçon ne savait ni lire la musique ni jouer d'aucun instrument. »

(...)

« VN commença par exiger pour ce ballet un nombre fantastique de répétitions... »

Il dit qu'il est obligé de l'initier aux rudiments de la musique...

(56) Et qu'il se déplace souvent pour assister aux répétitions...

« Je n'ai pas besoin de souligner qu'en écrivant tout ce qu'on vient de lire, je suis bien loin de vouloir porter atteinte à la gloire de ce magnifique artiste. Nos rapports ont toujours été excellents. (...) (57) Mais à l'heure actuelle où le nom de ce grand artiste, hélas victime d'une maladie mentale incurable, appartient déjà à l'histoire, je trahirais la vérité si je perpétuais la confusion qui existe déjà dans l'appréciation de sa valeur comme interprète et comme créateur ».

(62) SDP le 28 mai (sic) : il quitte la salle dès les premières mesures du prélude, révolté car rires et moqueries tout de suite.

≠ générale très calme...

(63) A propos de la choré... il dénonce « l'admiration facile qu'elle provoqua dans les milieux dits d'avant-garde, toujours prêts à accueillir comme une nouvelle découverte tout ce qui diffère tant soit peu du "déjà vu" ».

L'impression qu'il en garde, « c'est l'inconscience avec laquelle elle a été faite par VN », incapable de s'approprier les idées révolutionnaires de SD.

Très loin de ce qu'il avait voulu... i.e. « une suite de mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains, d'un effet immédiat sur le spectateur, (64) sans minuties superflues, ni complications trahissant l'effort. »

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *Souvenirs et commentaires*, Paris, Gallimard, 1963 [1^{re} éd. angl. 1959].

(37) Fokine l'homme le plus désagréable qu'il a jamais rencontré... il n'aime pas les chorés de l'Oiseau de feu ni Petrouchka...

(38) Sa rencontre avec VN en 1909 à St-Pétersbourg... il l'aime bien mais constate des « absences dans sa personnalité » (sic).

(40) Il dit que l'érotisme du Faune est la responsabilité de SD et non de VN... mais il aime son interprétation et le ballet (?!).

Sa déception par rapport à Nijinsky en lien avec la musique...

(41) « VN ne fit aucun effort pour comprendre mes propres idées chorégraphiques pour le Sacre. Dans les Danses des Adolescents, par ex., j'avais imaginé une rangée de danseurs presque immobiles : VN en fit un grand match de saut.

Je ne dis pas que l'imagination créatrice de Nijinsky manquât d'abondance ; elle était, au contraire, presque trop riche. Le fait est qu'il ne connaissait pas la musique et que, par conséquent, il n'avait qu'une idée primitive des relations entre la danse et elle. L'éducation aurait pu y remédier dans une certaine mesure car il était évidemment musicien. Mais, à l'époque où on fit de lui le principal chorégraphe des Ballets, il était désespérément incompetent en matière de technique musicale. Il estimait que la chorégraphie devait marquer de nouveau la mesure et le motif de la musique par une constante coordination. L'effet en était de réduire la danse à une duplication de la musique et d'en faire une imitation. Dans ma conception, la choré doit réaliser sa forme propre, indépendante de la forme musicale. Son établissement sera basé sur toutes les correspondances que pourra inventer le chorégraphe, mais elle ne doit pas chercher simplement à reproduire le mouvement et la mesure de la musique. »

(43-44) Lettre de VN adressée à IS datée du 9 décembre 1913 où il se plaint de SD et de ne pas avoir été payé pour ses danses ni pour ses chorégraphies...

2. Articles de presse

Les articles sont classés dans l'ordre chronologique de leur parution. Certains sont anonymes et parfois issus d'un recueil factice d'articles (collection Rondel, Département des Arts du Spectacle de la BnF), ne mentionnant pas le nom du journal dont ils sont issus.

Article du 28 mai 1913

Dans cet article on signale que le *Sacre du printemps* a demandé 125 répétitions aux danseurs, un travail de préparation assez important pour l'époque.

Montjoie

29 mai 1913

« Gloires et misères du théâtre actuel.

Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps* »

Igor Stravinsky

Dans cet article de presse, Igor Stravinsky explique l'intrigue du *Sacre*. Il commence en expliquant le caractère de la musique composée et les choix qu'il a pris pour l'instrumentation. Ensuite il raconte les actions qui se déroulent durant les deux tableaux qui forment la pièce. Il ne donne pas beaucoup d'information en ce qui concerne les mouvements des danseurs mais il décrit la personnalité des personnages. Le musicien définit *Le Sacre* comme une pièce plus abstraite que *L'Oiseau de feu* ou *Petrouchka*, il veut y exprimer « la sublime montée de la nature qui se renouvelle. » On trouve l'indication que l'élue à la fin de sa danse est prise par les Ancêtres avant de toucher le sol.

30 mai 1913

« **Le Sacre du Printemps** »

G. Linor

Article sur le scandale : l'auteur aurait aimé pouvoir apprécier l'œuvre dans le calme. Il loue les artistes interprètes... même s'il voit trop d'exagérations dans la chorégraphie et dans la musique. On voit bien à partir de cet extrait que la chorégraphie de Nijinski choquait les représentations autour de la danse de l'époque.

30 mai 1913

« **Le Sacre du Printemps** »

Jean Chantavoine

Il parle du *Sacre* comme d'une « pantomime ». Il loue l'argument et les recherches, mais déplore le résultat.

« La chorégraphie veut évoquer sans doute la barbarie des âges primitifs et les gestes rituels d'une sauvagerie superstitieuse : ce sont des petits trépignements, des hochements de tête, des frémissements mécaniques où se combinent l'archaïsme du *Faune* (encore !) et les pitreries gignolesques de *Petrouchka*. »

« Au second acte la victime désignée garde pendant 10 minutes, avec une immobilité parfaite, une pose contournée qu'elle abandonne pour une danse incohérente ».

L'écho de Paris

30 mai 1913

Adolphe Boschot

Texte très critique par rapport à la pièce. Il commence par dire que les Ballets russes ont eu la faveur d'un public snob pendant les premiers temps mais que, depuis deux ans, ils sont incapables de renouvellement. Dans sa critique, il donne quelques informations par rapport aux mouvements de la danse et à la position des danseurs.

« On veut nous montrer les danses de la Russie préhistorique : on nous présente donc, pour faire primitif, des danses de sauvages, de caraïbes et de canaques... Soit, mais il est impossible de ne pas rire.

Imaginez des gens affublés des couleurs les plus hurlants, de bonnets pointus et de peignoirs de bains, de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés, qui répètent cent fois de suite le même geste : ils piétinent sur place, ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent... Couic : ils se cassent en deux et se saluent. Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent... Couic : une petite vieille tombe la tête par terre et nous montre son troisième dessous... Et ils piétinent, ils piétinent...

Et puis ce sont des groupes qui évoluent en ordre ultra-serré. Les danseuses sont les unes contre les autres, emboîtées comme des sardines, et toutes leurs charmantes têtes tombent sur l'épaule droite, toutes figées dans cette pose tortionnaire par un unanime torticolis. »

« Au second acte, voici une délicieuse danseuse, Mlle Piltz. Le chorégraphe l'abîme à plaisir : il lui déforme les jambes en la faisant rester immobile, le pointe des pieds aussi rentrée que possible. C'est hideux... Et après quand elle bouge, elle doit se tenir la tête à deux mains, et la coller sur une épaule, comme pour bien indiquer qu'elle souffre à la fois d'une rage de dents et de cet atroce torticolis, qui est la signature du 'poète-chorégraphe'. »

« Une des déformations où se complait M. Nijinsky, c'est de contourner ses danseurs ainsi que les plus anciens bas-reliefs. Mais les fautes de dessin des artistes primitifs ne prouvent pas que les hommes étaient difformes, pas plus que les peintures des *cubistes* ne prouvent que nos aimables contemporaines sont un agglomérat de tétraèdres... »

Le Figaro

31 mai 1913

Henri Quittard

Texte centré sur la musique. Il reconnaît la valeur rythmique de la composition de Stravinsky, mais il critique le caractère rustique de sa mélodie. Il critique aussi la chorégraphie de Nijinski et écrit : « Libre à un Nijinski de croire qu'en prenant le contre-pied de ce qui s'est fait jusqu'à lui et en s'appliquant, avec une ingénuité détestable et risible à déformer le corps humain, il réalisera des beautés inconnues au vulgaire. »

Comœdia

31 mai 1913

G. de Pawlowski

L'auteur commence par critiquer le snobisme du public et l'incompréhension dont a été victime la pièce mais il établit aussi une lecture critique de la chorégraphie de Nijinski.

« Les auteurs et les interprètes ont réalisé un invraisemblable tour de force en mettant à la scène, durant deux actes, les gestes primitifs, inconscients, puérils, frénétiques de peuplades primitives, s'éveillant aux mystères de la vie, mais l'œuvre d'art, je le faisais observer dernièrement encore, ne saurait être fondée uniquement sur le grossier ou sur le laid... Rien ne s'opposait, par exemple, à ce que l'on nous offrit, dans *Le Sacre du Printemps*,

des gestes inférieurs de peuplades primitives à condition que cette expression fut brève, accessoire, et ne remplit pas deux actes.

C'est là le tort de tous les artistes qui découvrent une idée nouvelle, de ne pouvoir suffisamment, tout d'abord, la synthétiser. Leur petite découverte, si géniale qu'elle soit, est toujours exposée avec trop de complaisance... Quelques gestes amusants, nouveaux, justes, suffisent à évoquer des peuplades barbares ; il est inutile de les répéter trop longuement.

Il faut enfin, je le répète, que l'artiste un peu à la manière des romantiques, nous propose toujours la beauté à côté de la laideur. Une intervention personnelle de Nijinski eût suffi peut-être pour remettre au point *Le Sacre du Printemps* ; peut-être aussi une évocation plastique de la nature, qui était aussi belle jadis qu'aujourd'hui, peut-être enfin quelques indications de style dans l'invention même de l'auteur. »

« Les auteurs du *Sacre du Printemps* n'ont employé que des onomatopées. Leur style personnel ne s'affirme pas suffisamment. C'est en quelque sorte, et dans un domaine où nous n'avons pas l'habitude de retrouver un pareil genre, du naturalisme préhistorique, une tranche de vie découpée dans un auroch. La tentative, au point de vue artistique, n'en demeure pas moins des plus intéressants : elle nous offre du nouveau à un moment où le monde artistique n'en paraît plus connaître.

Au surplus, si l'idée générale de cet ouvrage nous paraît un peu faible, il n'en est pas moins vrai que par le soin avec lequel on le régla, par l'accord des gestes et de la musique, une sorte de stylisation étrange et nouvelle se dégage, un style des mouvements réflexes ou, si vous le voulez, de l'automaticité⁵¹.

Il vous est arrivé sans doute d'être pris dans une fête foraine, par cette sorte de vertige qui émane de la cacophonie orchestrale et de l'absurdité des gestes contradictoires que l'on remarque dans chaque boutique foraine. L'air que joue l'orgue des chevaux de bois n'est pas le même que celui des montagnes russes, la sirène de la machine à vapeur hurle sans se soucier des fanfares de victoire qui éclatent dans le tir, l'éclair de magnésium du photographe éclate pour son compte sans égard pour les coups de carabine ou les sonneries du jeu de massacre. Un général russe en sucre, juché sur un orgue, tape sur un triangle avec de petits gestes saccadés, d'autres automates, plus loin, se secouent, frénétiques, c'est un charivari intense dont se dégage cependant une étrange impression générale d'harmonie. C'est cette même impression que nous ressentons devant ces gestes saccadés d'automates préhistoriques, devant ces attitudes spontanées et irraisonnées que nous offre *Le Sacre du Printemps*, et tout cela, malgré les dissonances, donne une impression d'automaticité animale, de réflexes convulsifs d'un style très précis, d'un genre très délimité. Et n'est-ce point tout justement cette impression d'animalité, de réflexes instinctifs que voulaient nous donner les auteurs ? »

De cet extrait nous soulignons principalement l'importance de l'idée d'automaticité pour définir la danse de Nijinski et la mécanique du geste réflexe. La mise en rapport de l'automaticité avec l'animalité est intéressante. L'auteur continue son article avec une critique de la fermeté du public face à ce nouvel essai. Il donne le qualificatif de massacre du printemps à la séance. Finalement, il souligne l'effort des danseurs pour la création de la pièce : « Et sans même parler du respect dû à l'effort d'un artiste, quelle admiration ne devrait-on pas avoir pour des interprètes jolies et de grande valeur qui n'hésitent point à se travestir en grotesques, à étudier péniblement des gestes rudes, des mouvements primitifs qui ne sont point les leurs et dont la mise au point, dont la stylisation leur coûte infiniment plus de travail, de peine et de soins que la mise à la scène d'un banal poncif. »

51 Le thème des pantins, des automates ou des corps mécanisés, qui est une constante dans les discours sur les corps en mouvement et les nouvelles recherches en danse dans la première moitié du XXe siècle, est récurrent dans les critiques du *Sacre* de Nijinski.

Comœdia

31 mai 1913

Louis Vuillemin

C'est une critique musicale de la pièce où il est question aussi de la chorégraphie de Nijinski.

« Le prélude terminé, on cessa d'écouter la musique afin de mieux se divertir de la chorégraphie. Est-elle donc, en réalité, tellement divertissante ? Non, elle est réussie à certains moments, et par là même jolie ou intéressante. Elle paraît totalement manquée à d'autres et en devient, en conséquence, laide ou indifférente. Elle est jolie deux ou trois fois, intéressante de temps en temps, indifférente à des longs moments. Il lui arrive d'être laide. Toujours, cependant, elle correspond aux volontés de la musique.

Il eût fallu prévenir le public de ce que cette chorégraphie prétendait signifier et de ce qu'elle signifie, en effet, quand elle est heureuse. Il s'y agit des rites dont s'accompagna jadis, dans la préhistoire russe, le culte de Jarilo, le dieu de la lumière. Ainsi s'explique l'étrangeté barbare de maints ébats, caractérisant l'interrogation faite aux astres, la vénération des ancêtres et quelques épisodes encore... Et c'est très naturel, M. Nijinski cherchant à faire nouveau, n'a point su se garder de l'exagération autant qu'il eût été souhaitable. »

« Les erreurs de M. Nijinsky me semblent plus nombreuses que celles de M. Stravinsky. Je vous les ai dites. Une exagération fréquente les engendra. Elles affaiblissent la portée de gestes expressifs et point conventionnels, d'attitudes neuves et significatives, de groupements très divers et véritablement éloquents. Il importe assez peu encore. La chorégraphie de M. Nijinski n'est pas durable. Elle ne durera pas après lui. »

Dans ce texte on signale qu'il existe un accord important entre danse et musique dans le déroulement de la pièce.

Comœdia

31 mai 1913

La mise en scène et les décors

Louis Schneider

Le texte parle principalement des costumes de la pièce mais à la fin, l'auteur fait un commentaire sur la chorégraphie :

« La mise en scène se confond dans *Le Sacre du Printemps* avec la chorégraphie ; et vous savez quels sont les principes chorégraphiques de Nijinski. Si surpris que l'on puisse être par sa nouvelle réalisation, si irritante qu'elle soit par instants, on ne peut nier qu'elle dégage une impression de vigueur, de lourdeur volontaire, de ténacité, qui confine parfois à la grandeur. Origine d'un art nouveau – point encore maître de sa forme, ou erreur d'un cerveau trop curieux, trop préoccupé de recherches – la chorégraphie du *Sacre du Printemps* est en tout cas une œuvre. Cette stylisation opiniâtre de tous les gestes, cette symbolisation par l'attitude des moindres pensées énoncées de cerveaux barbares, cette schématisation des premières conquêtes de l'homme sur la forme, rendues avec une frénésie sans pareille ont surpris quelque peu un public mis brutalement en présence d'un art particulièrement insolite. Mais peut-être convient-il d'en parler avec quelque prudence. Combien de productions jadis honnies passent aujourd'hui pour des chefs d'œuvre ! »

3 juin 1913

Pierre Lalo

L'auteur est critique par rapport à la chorégraphie et renforce l'opinion générale à l'époque par rapport à l'élément grotesque qui l'aurait caractérisée. « Gestes maladroits et raccourcis d'infirmités... cf. article plus tardif du même auteur ».

4 juin 1913

Henry Postel du Mas

Vacarme empêchant les artistes d'entendre la musique.

Stravinsky affirme à ceux qui disent « que la chorégraphie est étrangère à la musique » que Nijinski est « un admirable artiste », « capable de renouveler l'art du ballet » : « nous n'avons pas cessé une seconde d'être en communion de pensée ».

Il insiste sur la nécessité d'éduquer le public.

La France

4 juin 1913

F. Schmitt

L'auteur parle principalement de la musique. Il dit que le *Sacre* représente un style de musique déjà pressenti dans *Petrouchka*. Après avoir retranscrit l'argument de la pièce, il fait quelques commentaires par rapport à la composition de Nijinski :

« C'est le poème tout entier de l'humanité, poème beau plus par les impressions qu'il suggère que par son action elle-même. La mise en scène de M. Nijinski, qui a soulevé tant de désapprobation, me paraît tellement adéquate à la musique que cette fois je n'affaiblirai mon enthousiasme d'aucune des restrictions que je m'étais permises à l'égard de celle des *Jeux* de M. Debussy. Mlle Piltz, que nous avons déjà remarquée dans *l'Oiseau de feu*, réalise la Danse sacrée avec une passion douloureuse et tragique, et le grotesque étudié de ses mouvements n'exclut pas sa grâce, qui est infinie. Il faut admirer le sang-froid, le courage extraordinaire de cette jeune fille qui, sans paraître se soucier d'une salle démontée, apporte dans l'interprétation de rythmes aussi compliqués cette précision merveilleuse. C'est un éloge qu'il convient de décerner également à M. Pierre Monteux, l'habile et infatigable chef d'orchestre des spectacles russes. »

Comœdia illustré

5 juin 1913

M. Casalonga

Selon l'auteur, ce ballet est voué à susciter l'étonnement, plus encore que la partition musicale, « tout entière au service du rythme ». Nijinski « lassé peut-être d'une école dont il a épuisé toutes les ressources », propose, dans le *Sacre*, « l'éveil des premiers rythmes (...) instinctivement trouvés par les hommes des premiers âges ».

1^{er} tableau : (...) « Les groupes esquissent d'abord des mouvements simplistes, pieds joints, scandant le rythme musical, sur place, en foulant la terre productrice. Les masses exécutent en groupe des mouvements diversement réglés. Survient un centenaire qui s'avance soutenu par de jeunes hommes ; il s'étend face à terre, les bras en croix pour la bénir. Soudain, un tremblement général secoue les corps immobiles des masses. Les éléments se déchaînent, la polyphonie orchestrale éclate, et les femmes courent une à une en un large cercle, comme le vent, pendant que, tout en suivant le rythme déchaîné, les hommes entourent le vieillard. C'est une trépidation unanime où les clameurs de l'orchestre accompagnent cette furie générale de rythmes primitifs, dans la tempête ».

2^e tableau : « Les jeunes filles en tuniques blanches, courtes, évoluent autour de la vierge, choisie pour l'offrande. Des vieillards singuliers, prêtres ou sorciers ancestraux, entrent, un à un, revêtus de peaux de bêtes, en forme de cagoules noires ; ils marchent lourdement figurant une espèce de cortège circulaire et s'affaissent successivement, autour de la jeune fille immobile, figée depuis le départ de ses compagnes. Soudain, la danseuse pétrifiée renaît, son corps vibre sur place peu à peu, ses gestes s'amplifient, sa danse s'élargit, elle bondit, les mouvements de la tête et du buste s'accroissent. Le rythme s'exaspère à l'orchestre, la

danseuse le suit avec une frénésie de mouvements sur place ou de bonds espacés ; elle s'épuise enfin, soulevée par les prêtres, pour le sacrifice et l'apothéose. »

Comœdia Illustré

5 juin 1913

M. – D. Calvocoressi

Le texte constitue une critique musicale de la pièce dans laquelle l'auteur introduit des éléments sur le ballet.

« Remarquons d'abord que c'est un ballet sans sujet, sans trame dramatique, du genre, si l'on veut, de ceux qui s'intercalent parfois dans les opéras, mais qu'on n'avait jamais imaginé de présenter comme œuvres complètes par eux-mêmes ; un ballet qui est au ballet à intrigue, que ce soit *Giselle* ou bien *Shéhérazade*, ce que la musique « pure » est à la musique « à programme ». C'est dans l'ordonnance plastique qu'il en faut chercher le « sujet » et la structure aussi bien que dans l'ordonnance musicale.

Narrer *Sacre de Printemps* serait donc une entreprise vaine. Qu'il suffise de dire qu'on y voit d'abord, par une nuit de printemps, des adolescents apprendre d'une vieille voyante les incantations nouvelles qu'il convient de faire chaque année : puis avec les adolescentes qui reviennent de la rivière, se livrer à des danses et à des jeux symboliques.

Les adultes, chefs de famille paraissent ensuite, escortant l'ancien de leur troupe, le plus sage, qui est leur grand prêtre, qui bénit la terre nourricière et recherche les présages.

La deuxième partie s'intitule « le Sacrifice ». Le hasard des figures d'une danse décide quelle sera, de toutes les jeunes filles, l'élue. Et celle-ci, après avoir été glorifié par ses compagnes en une danse de caractère héroïque, guerrier, préside aux cérémonies de la purification du sol, de l'évocation des ancêtres. Puis elle danse, en l'honneur du printemps, une danse sans fin, éperdument, jusqu'à tomber morte d'épuisement.

Et c'est tout, mais cela suffit à donner prétexte aux plus beaux déploiements de chorégraphies. Car tout ce paganisme imaginaire est singulièrement émouvant et grandiose : nul n'en voudra contester, je présume, le caractère positivement épique. »

Revue Française de Musique

Juin-juillet 1913

L. Vallas

Le texte commence en faisant une critique de la réaction du public pendant la séance. L'auteur parle d'un Massacre de Printemps dû à la violente réaction du public qui a rendu difficile l'audition. Il se montre beaucoup plus dur avec la composition de Nijinski qu'avec la musique de Stravinsky qu'il qualifie de trop novatrice.

« Massacre aussi, parce qu'il a semblé monstrueux à plus d'un amateur de célébrer le printemps par les convulsions épileptiques que régla M Nijinski et par une musique douloureusement discordante. Là, il convient de faire le départ entre la danse et la symphonie. La danse est ridicule : prolonger pendant une heure et demie une chorégraphie de pantins à ficelles, pourrait sembler une mauvaise plaisanterie si l'on ne connaissait par des expériences répétées toute la sincérité et la conviction de M Nijinski, acrobate aux bonds incomparables, mais maître de ballets dépourvu jusqu'à l'invraisemblance d'idées générales et de simple bon sens. Et pourtant la stupidité essentielle d'une danse réduite à des mouvements cloniques ne méritait pas le déchaînement de protestations tapageuses qui lui servit d'accompagnement et de commentaire. M Nijinski, ayant à représenter la joie frénétique et quasi bestiale de nos très lointaines ancêtres, est fort excusable d'avoir tenté cette réalisation outrancière de rites barbares et saugrenus. Et puis il y a moins de grossière bêtise et de balourdise animale dans les crises rythmiques et préhistoriques imaginées par le danseur russe que dans l'indignation rugissante et baveuse d'un public policé du XX^e siècle en face d'un spectacle nouveau. »

11 juin 1913

Adolphe Jullien

Dans cet article l'auteur dénonce les idées biscornues du chorégraphe. Notamment il fait référence à la position de l'élue les pieds en dedans ce qu'on voit aussi dans les dessins de Valentine Hugo.

Le Temps

5 août 1913

Pierre Lalo

L'auteur de cet article insiste d'abord sur le fait qu'il n'existe « aucun lien nécessaire, aucune harmonie profonde » entre la chorégraphie de Nijinski et la musique de Stravinsky.

Puis, il souligne la nouveauté radicale de la chorégraphie (à la différence des décors qui, selon lui, n'apportent rien de plus que ce que les Ballets russes avaient déjà proposé) puisqu'on n'y retrouve « aucune des attitudes, des mouvements ni des pas, aucune des lignes ni des formes, aucun des groupements d'ensemble qu'on voit dans les autres ballets ». L'argument de la nouveauté n'est en effet pas quelque chose qui suffise selon lui à juger positivement d'une œuvre, bien au contraire.

A l'opposé des tendances contemporaines de la danse : ni « élan du corps » ni « déploiement des jambes », mais « trépignements », « piétinements », « tremblotements confus »⁵².

« Danseurs et danseuses ne s'élevaient jamais de terre, restaient ramassés sur eux-mêmes, bras et jambes contractés, s'agitant avec une pesante et gauche frénésie. Parfois de ces silhouettes massives se détachait un geste, mais brusque, saccadé, déséquilibré comme un geste d'ataxie ; et ce geste était alors répété cent fois de suite, ainsi que par des pantins détraqués. »

« Quant aux figures d'ensemble, elles consistaient à tasser les hommes et les femmes en troupeaux compacts, aussi serrés que des troupeaux de moutons pressés par leur chien. »

Il affirme que la dimension sauvage ou barbare est belle et bien présente aussi puisque les danses du *Sacre* lui font penser aux « exercices chorégraphiques dont diverses peuplades esquimaudes, fuégiennes ou maories nous ont offert le spectacle sur les pelouses du Jardin d'acclimatation ».

La chorégraphie du *Sacre* est selon lui « le contraire, la négation, la destruction de l'art et du style dans la danse. »

Mercury de France

1^{er} octobre 1913

Jean Marnold

« Art évidemment génial » déployé par Nijinski qui ne peut pas être considéré « comme le traducteur plastique des préalables intentions du musicien poète ».

Il compare avec l'art de Fokine qui « n'échappe point aux errements traditionnels »...

« M. Nijinski a, pour la première fois, fait du ballet une œuvre d'art. La danse, ici, est l'action elle-même, stylisée dans le rythme. »

Pas de geste superflu, tout est expressif et signifiant.

Innovations qui semblent bouleverser violemment l'ordre des choses.

« Gestes et figuration symboliques ».

« L'éréthisme dionysiaque de la "Danse sacrée" est vraiment une chose inouïe, en son amalgame de jubilation frénétique et d'horreur, de délire, d'enthousiasme et de désespoir. »

52 L'idée du piétinement est récurrente dans les critiques du *Sacre* de Nijinski, même si les auteurs utilisent peu voire pas de vocabulaire spécialisé, mais plutôt des comparaisons ou des métaphores.

Nouvelle Revue Française

Novembre 1913

Jacques Rivière

Dans ce long article, Jacques Rivière analyse successivement la musique et la danse du *Sacre*, en dégagant leur nouveauté au regard des compositions et chorégraphies antérieures. D'entrée de jeu, il annonce la couleur de sa critique en affirmant que « le *Sacre du Printemps* est le premier chef-d'œuvre que nous puissions opposer à ceux de l'impressionnisme », puis il argumente cette assertion en convoquant de nombreuses références.

Considérations sur la musique : il expose la manière selon laquelle Stravinsky se dégage du debussyisme, à travers une volonté d'énonciation, d'expression « directe et textuelle ». Il souligne également le « caractère acrobatique » de cette musique, ce qu'elle a d'insolite et « presque d'extravagant ».

Considérations sur la danse : Elle est encore plus nouvelle, réinventée, recommencée par rapport à la danse classique que ne l'est la musique de Stravinsky par rapport à la musique classique.

Il reconnaît que le public était en droit de « se cabrer » tant la nouveauté de la danse est brutale.

Tout comme dans la musique de Stravinsky, il s'agit selon lui d'un « renoncement à la sauce », qu'il divise en deux degrés :

-la Loïe Fuller (jeux de lumière, flottement de draperie, enveloppement du corps dans des voiles...). « Contre cette première espèce de sauce les Russes se sont ouvertement déclarés », en faisant réapparaître le corps sous les voiles, les mouvements du danseur...

-2^e type de sauce que Nijinski rejette réside pourtant dans les danses de Fokine, où le corps n'est plus que le « soutien » du mouvement. Exemple du *Spectre de la Rose* où le corps de Nijinski « disparaît dans sa propre danse » : « De cet être musclé, aux traits si forts, si marqués, on ne voit plus que des contours exquisement fuyants, que des formes sans cesse évanescences. »

En opposition avec ce « manque intérieur de vérité » dans le *Spectre de la rose*, le *Sacre* renonce selon l'auteur à « cette sauce dynamique » par « un retour au corps », par « l'effort pour serrer de plus près ses démarches naturelles, pour n'écouter que ses indications les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques ».

« Le mouvement y est réduit à l'obéissance, il est sans cesse ramené au corps, rattaché à lui, rattrapé, tiré par lui en arrière, comme quelqu'un dont on a saisi les coudes et qu'on empêche ainsi de fuir. C'est du mouvement qui ne part pas, à qui l'on interdit de chanter sa petite romance, du mouvement qui revient prendre les ordres à chaque minute. Dans le corps au repos, il y a mille directions latentes, tout un système de lignes par lesquelles il penche vers la danse.

Fokine les faisait aboutir à un seul mouvement qui les rejoignait et les drainait toutes ; plutôt que chacune, c'était leur ensemble qu'il écoutait ; il les exprimait par substitution, en remplaçant leur multitude divergente par une arabesque simple et continue.

Dans le *Sacre du Printemps*, au contraire, autant le corps offre de tendances et d'occasions, autant de fois le mouvement s'interrompt et recommence ; autant il sent en lui de points de départ possibles, autant de fois le danseur reprend son essor. Il se ressaisit lui-même à chaque instant, comme une source dont il faut épuiser successivement tous les surgesons ; il remonte en lui-même, et sa danse est l'analyse, le dénombrement de toutes les inclinations à bouger qu'il y découvre. (...) Quelque écart qu'il y ait entre elles, il veut enfilet bien droit toutes les pentes du corps et ne descendre qu'avec elles au mouvement. Mais, comme il ne peut les accompagner toutes à la fois, dès qu'il a suivi l'une d'elles un instant, il la quitte brusquement, il rompt avec elle et retourne en chercher une autre. Danse à la fois fidèle et tronquée ! Elle est

pareille à notre corps ; tous les mouvements dont elle se compose, demeurent dans une parfaite identité avec les membres qui les exécutent ; ils en ont le sens et en gardent la brièveté ; ils leur restent joints et comme organiquement liés. Et le danseur, lorsqu'on le revoit par le souvenir, au lieu de s'effacer derrière ses gestes, apparaît bien distinctement au milieu de leur foule, à la façon d'un dieu hindou hérissé de ses mille bras. »

« Dans la manière dont Nijinski a traité les évolutions des groupes, on retrouve le même effort pour épouser le détail, pour découvrir et dégager les injonctions singulières. »

Il oppose ceci à la manière dont Fokine composait des ballets où les masses étaient distribuées de manière régulière, où toute figure était conçue sur le modèle d'un échange ou d'un va-et-vient, les différents groupes se répondant toujours...

Mais, « pour retrouver la source de la variété », il eût fallu d'abord redescendre au détail, reprendre contact avec l'individuel », ce qu'a bien compris Nijinski selon Rivière, en se rapprochant de chaque groupe particulier. « La danse de chaque groupe, ce sont les mouvements qu'il couvait dans sa séparation d'avec tous les autres, pareils aux éclats spontanés qui naissent dans les meules de foin. »

Asymétrie profonde qui fait partie de l'essence de l'œuvre. Composition des plus subtiles, « mais elle ne précède pas le détail, elle ne le commande pas, elle s'arrange comme elle peut de sa diversité. » Néanmoins impression d'unité.

Pourquoi ce renoncement à la sauce ? Pour « faire rentrer l'expression dans la danse », « en brisant le mouvement, en le ramenant vers le simple geste ».

« Tous les angles, toutes les cassures de sa chorégraphie empêchent le sentiment de fuir. Le mouvement se referme sur lui, l'arrête, le contient ; par son perpétuel changement de direction, il lui enlève tout débouché ; il l'emprisonne par sa brièveté même. »

Danse de Fokine était obligée de recourir aux mimiques du visage pour exprimer les états d'âme, en se superposant aux gestes et en en dénotant l'impuissance, alors que chez Nijinski « le visage ne joue plus un rôle indépendant, il prolonge le corps, il n'en est que la fleur. C'est le corps lui-même d'abord qui parle ». « Il ne bouge que tout entier, il fait bloc, et sa parole est de bondir tout à coup en écartant bras et jambes, ou de s'en aller de côté, les genoux fléchis, la tête tombée sur l'épaule. » (...) « avec ses déplacements compacts, ses brusques volte-faces, ses façons de tomber en arrêt, puis de se secouer frénétiquement sur place, il dit mille fois plus de choses que (...) Fokine ». (...)

« Tout ce qu'il brise, tout ce dont il dépouille la danse, c'est pour arriver à une imitation matérielle, et pleine, et comme opaque des émotions. Il prend ses danseurs, il leur arrange les bras, il les leur tourne, il les leur casserait, s'il osait ; il travaille ces corps avec une brutalité impitoyable, comme des choses ; il leur impose des mouvements impossibles, des attitudes qui semblent contrefaites. Mais c'est pour leur arracher tout ce qu'ils peuvent donner d'expression. » (...)

« Nijinski a donné à la danse un pouvoir de signification dont elle était dépourvue ». (...)

« Si l'on veut bien cesser de confondre la grâce avec la symétrie et l'arabesque, on la retrouvera à chaque page du S. du P., dans ces visages de profil sur les épaules de face, dans ces coudes attachés à la taille, dans ces avant-bras horizontaux, dans ces mains ouvertes et rigides, dans ce tremblement qui descend comme une onde de la tête aux pieds des danseurs, dans la promenade obscure, éparse, préoccupée, des Adolescents au 2^e tableau. On la retrouvera même dans la danse de la Jeune Fille élue, dans les sursauts brefs et manqués qui l'agitent, dans ses embarras, dans ses affreuses attentes, dans sa démarche prisonnière et faussée et dans ce bras levé au ciel qu'elle promène tout droit au dessus de sa tête en signe d'appel, de menace et de protection. »

L'auteur fait également le lien entre cette chorégraphie et celle de Petrouchka : « même façon d'attacher les gestes au corps, le même emploi de la saccade, le même souci de conserver sans cesse au mouvement toute sa force expressive ».

Il termine l'article sur une interprétation générale de l'œuvre, qui est selon lui un « ballet biologique » : « non pas seulement la danse de l'homme le plus primitif, c'est encore la danse avant l'homme ».

La Revue de Paris

1^{er} décembre 1913

Jacques-Emile Blanche

Dans cet article on trouve juste un commentaire générale par rapport à la postérité de la pièce : « Le Sacre du Printemps marquera une date dans l'histoire de l'art contemporain. »

Comœdia

« Sébastien Voirol. Le Sacre du Printemps, édition primitive limitée à 14 exemplaires »

7 janvier 1914

Henri Bachelin

L'article est une critique de la pièce de théâtre composée par Sébastien Voirol et inspirée du ballet. Il dénonce le simultanésisme de la pièce de Voirol.

Comœdia

« Le jubolisme. Lettre à M. Bachelin »

13 janvier 1914

Sébastien Voirol

Réponse au précédent, dans laquelle il affirme que « seul [son] enthousiasme pour l'œuvre de Stravinsky et de Nijinski [l]'a poussé à écrire quelques pages que d'aucuns déclarent ressortir à la poésie » : « Je n'ai eu – je vous en donne ma parole de conscience – pas d'autre préoccupation que celle de rendre une impression ressentie aux représentations du Théâtre des Champs-Élysées et de la rendre *sans prudence*, en dépit de la formule de Duhamel. »

Réalisation exigeant selon lui « une superposition de rythmes ».

Revue française de musique

15 avril 1914

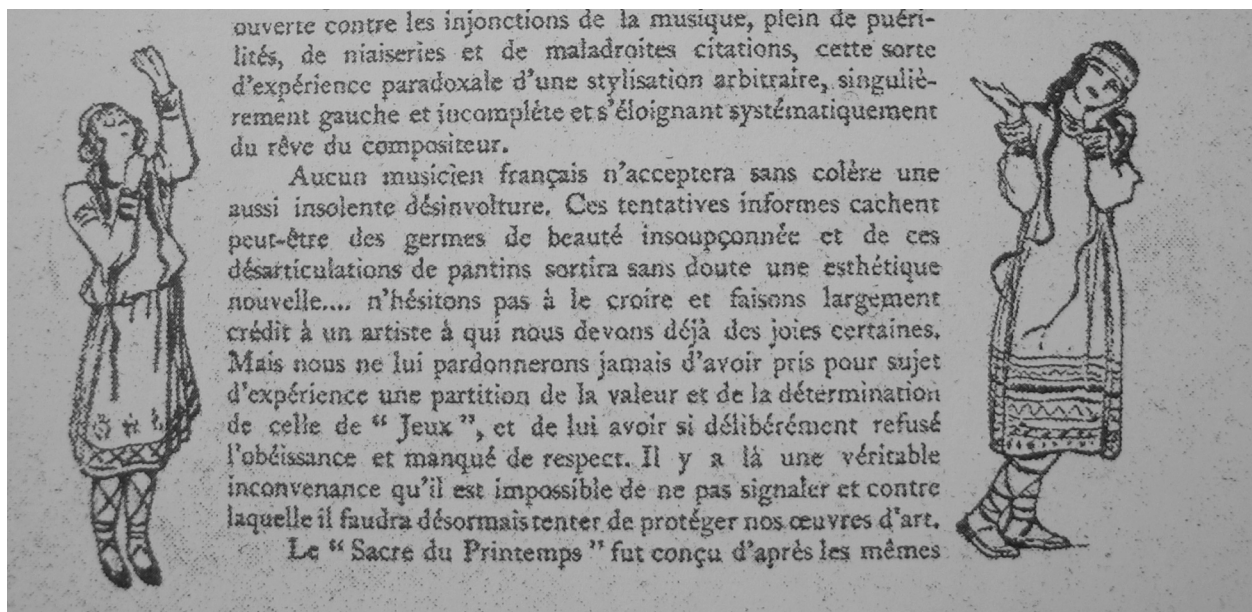
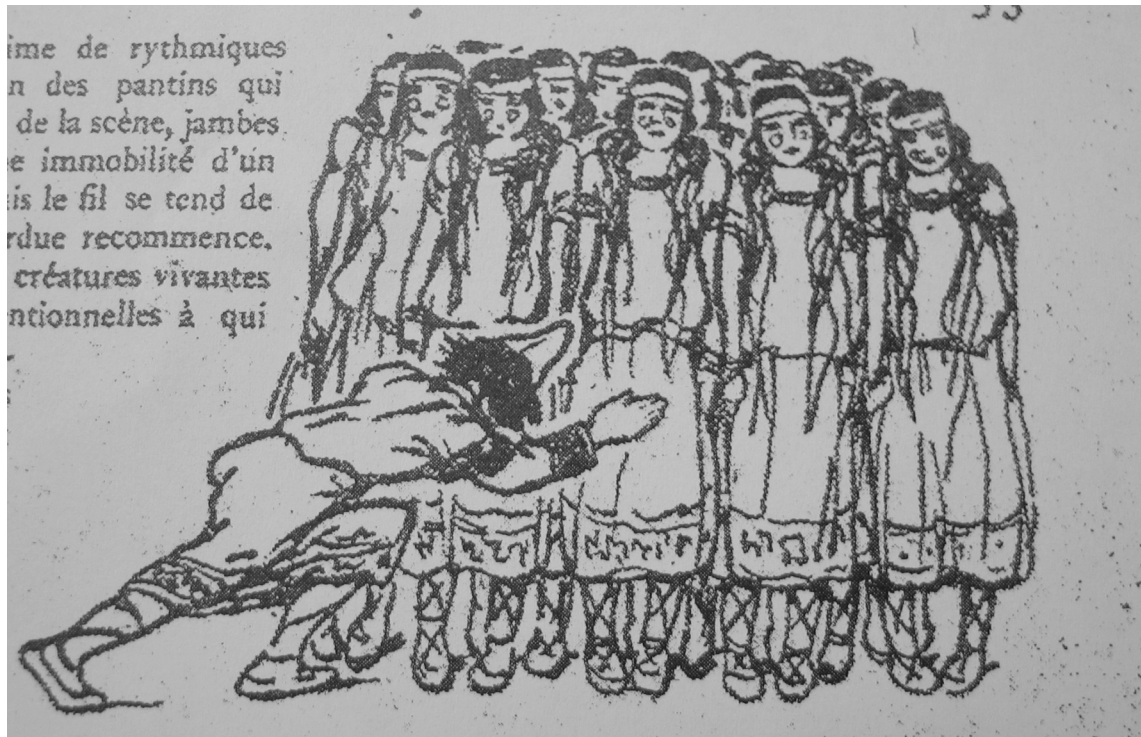
I. Vallas

Sur la bonne réception de l'œuvre en concert un an après le scandale de la chorégraphie « originale et ridicule ».

3. Iconographie

Voir le DVD joint contenant les clichés des documents conservés au Theater Museum (Blythe House Archive) à Londres.

Nous reproduisons ci-dessous les dessins d'Emmanuel Barcet, illustrant l'article d'Emile Vuillermoz sur le *Sacre du Printemps*, in *Revue musicale de la S.I.M.*, n° 6, 15 juin 1913.



4. Annotations concernant la chorégraphie

Les commentaires sur la chorégraphie écrits individuellement sur la partition du *Sacre du Printemps* par Igor Stravinsky d'une part et par Marie Rambert de l'autre sont une source de premier ordre, même si elle ne permet en aucun cas de prétendre à une reconstruction de l'œuvre. Les indications données procèdent, dans le premier cas, des intentions de Stravinsky ou de sa vision de la chorégraphie de Nijinski et, dans le second, des souvenirs de l'une des interprètes de la création, plusieurs mois après la fin des représentations. Ces annotations textuelles, ajoutées entre les portées ou dans la marge, donnent parfois des indications très précises sur la disposition des groupes ou sur le type de mouvement effectué par les danseurs, mais c'est de manière subreptice car, le plus souvent, les indications sont soit totalement absentes, soit très allusives. Plusieurs interprétations de ces annotations sont possibles en raison de leur caractère souvent peu explicite.

Quant aux annotations transcrites et traduites par la suite, elles proviennent des archives du Theater Museum (Blythe House). Il s'agit, d'une part, des notes manuscrites de Valentine Gross-Hugo accompagnant ses esquisses, réalisées pendant ou peu après les représentations du *Sacre* auxquelles elle a assisté en 1913. D'autre part, il s'agit des notes manuscrites, datées de 1970, d'une danseuse ayant participé à la création, qui commente certaines esquisses de Valentine Gross-Hugo. Attribuées à Maria Piltz (qui danse le rôle de l'Elue en 1913) par les conservateurs ou les chercheurs ayant inventorié ce fonds, ces notes semblent plutôt être de la main de Lydia Sokolova, comme l'indique la lettre introductive du début, signée Lydia.

**Annotations d'Igor Stravinsky concernant la danse
(reproduites dans Igor Stravinsky & Robert Craft, *The Rite of Spring sketches 1911-1913*, London, Boosey and Hawkes, 1969, p. 36-43)**

APPENDICE III

LA CHORÉGRAPHIE DE STRAVINSKY-NIJINSKY

La partition pour piano à quatre mains contenant mes indications pour Nijinsky s'est retrouvée récemment. Une note figurant sur la page de titre — "*A notre chère Missia (sic), notre chère et fidèle amie en toute affection, Igor Stravinsky, Paris, 30 V 1913*" — me fait me souvenir que j'en avais fait don à Missia Sert le lendemain de la première. Diaghilev la reçut de lui, je ne sais pas à quel moment, mais très probablement en même temps que les esquisses. Son propriétaire par intérim, entre la mort de Diaghilev et le 13 juin 1967, date à laquelle je rentrai en sa possession de manière fortuite à la suite d'une vente aux enchères à Londres, fut le danseur Anton Dolin.

La partition retient l'essentiel de mon projet original de mouvements chorégraphiques et, incluse dans ce projet, une analyse insolite de la structure rythmique. En tant que témoignage de la conception chorégraphique d'un compositeur, il doit s'agir d'un des cas les plus explicites qui existent, ne serait-ce que parce que le compositeur y a tenté de traduire sa musique en un langage que le chorégraphe puisse comprendre.

Ma méthode de "traduction" fut de marquer les principaux accents et unités de phrases chorégraphiques, qui ne coïncidaient que rarement avec les accents et phrases de la musique. De plus, j'annulai les unités métriques dans la musique, dans l'idée que de compter des temps plutôt que des mesures de longueurs irrégulières serait une manière de faire plus proche de la routine du ballet ; mais sur ce point, après avoir réexaminé cette partition, j'ai changé d'avis : je considère à présent qu'il eût été plus facile de suivre la prosodie et la métrique de la musique.

Je n'ai pas été capable de déchiffrer la totalité des annotations, écrites au crayon très pâle, et je ne puis pas non plus interpréter la totalité de celles qui sont lisibles, les contextes eux-mêmes ayant disparu de ma mémoire dans certains cas. De plus, je dois avouer que ce que je me rappelle réellement, avec l'aide imprévue de cette partition, me surprend grandement, spécialement le fait que je puisse avoir envisagé la synchronisation de la musique et de la chorégraphie poussée à un tel degré, et que j'aie pu attendre d'un chorégraphe quel qu'il soit qu'il la réalise en 1913.

Il me reste à préciser que toutes les annotations de la partition sont écrites de ma propre main, que les traductions du russe sont les miennes, et que cet exposé de la chorégraphie annule tous les autres, y compris les

fruits de ma mémoire défaillante, à présent répandus par ailleurs de manière permanente. Afin de faciliter la tâche au lecteur, j'ai inséré les numéros correspondant à la partition d'orchestre, et j'ai même, dans certains cas, identifié des passages en me référant à leur instrumentation. Je n'ai tenté qu'une liste abrégée des accents et des groupes de phrases ; non point que je veuille bâcler la besogne, ou que je manque de la patience nécessaire à l'établissement d'un relevé complet. Mais, simplement, je ne veux pas fermer toutes les portes aux malheureux futurs candidats à ce que l'on nomme mystérieusement le Doctorat en Philosophie. Et enfin, ces accents devraient être lus musicalement plutôt que verbalement, ce qui nécessiterait une édition en fac-similé.

I. S.

Hollywood, le 24 juillet 1967.

LES AUGURES PRINTANIER


1. La partition rétablit le chiffre métronomique correct : $\text{♩} = 56$.
2. 15 : "La vieille femme"¹.
3. 1 mesure avant 18 : "Les deux groupes commencent ici. Le premier groupe se retourne." Ceci veut dire que les groupes commencent à s'éloigner du centre de la scène où, jusque là, ils avaient été en train de ballotter de haut en bas et vice-versa sans changer de place. Le demi-tour était un tournoiement complet, sur place.
4. 3 à 8 mesures après 18 : "Accents comme auparavant pour les deux groupes." "Comme auparavant" se réfère au "début de la danse, où les accents chorégraphiques sont les accents toniques des mesures, et non pas ceux de la musique.
5. 19 : "La vieille femme."
6. 12 mesures avant 22 : "La vieille femme."
7. 2 mesures après 22 : "Personne ne bouge durant ces deux mesures."
8. 5 mesures avant 22, second temps d'une noire : "Ils doivent commencer ici."
9. 5 mesures avant 27 : "Assis."
10. 2 mesures avant 27 : "12 mesures." Ce compte de phrasés était, bien sûr, à l'attention de Nijinsky.
11. 1 mesure avant 27 : "Second groupe."
12. 3 mesures après 28 : "8 mesures à (à compter comme si elles étaient) 3/4."
13. 2 mesures avant 29 : "2 mesures à (à compter comme si elles étaient) 2/4."
14. 2 mesures avant 30 : "Ces 3 mesures (à compter comme) 2 mesures à 3/4."
15. 2 mesures après 30 : "A présent, 15 mesures à 2/4."

1. Voir *Appendice II*, lettre n° IV.

16. 6 mesures avant 32 : "2 accents."
17. 2 mesures avant 32 : "2 accents, avec un intervalle."
18. 34 à 35 : Les accents chorégraphiques indiqués par des signes (\wedge) tombent sur le premier temps de chaque mesure.
19. 35 à 36 : Les accents chorégraphiques indiqués par des signes (\wedge) tombent sur le second temps de chaque mesure.
20. Dernière mesure : "Ici ils tombent sur le sol."

JEU DU RAPT

1. Au-dessus du titre : "4 accents importants." Des flèches identifient ces accents comme étant le premier temps des trois premières et de la septième mesures.
2. En face de l'indication métronomique : "Erreur de tempo." La partition pour piano à 4 mains indique par erreur que la noire égale 132, alors qu'il s'agit de la noire pointée.
3. Première mesure : "Un important groupe d'hommes commence."
4. 2 et 3 mesures après 37 et 2 et 3 après 38 : "Un saut" à chaque mesure.
5. 2 mesures avant 40 : "Entre le second groupe d'hommes."
6. 2 et 1 mesure avant 40 (le 4/8 et 5/8) : "Coupez ces deux mesures en

deux :  ." Je n'ai aucune idée comment

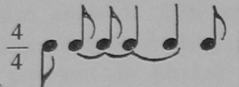
- j'ai pu m'attendre à ce que Nijinsky réalise cette accentuation difficile.
7. 1 mesure avant 40 : "La réponse des femmes."
 8. 40 : "Rythme des hommes, en deux parties."
 9. 7 et 6 mesures avant 41 (avec la musique des flûtes et des seconds violons) : "La réponse des femmes."
 10. 5 mesures avant 41 : "Rythmes des hommes, en deux parties."
 11. De 2 mesures avant 41 à 42 : "Tout le monde s'arrête durant ces 5 mesures."
 12. 1 mesure avant 42, les trois dernières croches : "Les hommes se rassemblent."
 13. 42 : "Ici les femmes commencent à sauter. 8 mesures." Et : "Vous pouvez compter les 6 mesures suivantes à 6/4." "Vous" s'adresse à Nijinsky.
 14. 6 mesures avant 44 : "Comptez comme des mesures à 2/4." Une accolade montre que ceci s'applique à partir du 7/8 jusqu'à la première croche de la deuxième mesure à 6/8, mais cette indication est annulée et remplacée par une autre : "A partir d'ici, piétiner sur chaque croche. Ne pas tenter de compter les mesures."
 15. 3 mesures avant 45 : "Piétiner jusqu'ici."
 16. 2 mesures avant 45 : "Ici, commencez à compter, la même chose qu'au début de la danse."

17. 1 mesure avant 46 : "Jusqu'ici" — il s'agit du terme de l'indication précédente (n° 16) — et "Ici ils se réunissent."
18. 46 : "Accent pour les hommes."
19. 7 mesures avant 47 : "Ils se divisent en groupes : 3 de 3 = 9, 3 de 1 = 3, 2 de 2 = 4."
20. 7 et 6 mesures avant 47 : "Accent par les hommes."
21. 5 mesures avant 47 : "Accent par les hommes."
22. 4, 3, 2 et 1 mesure avant 47 : "Tous s'arrêtent ensemble."
23. 47 : "Solistes."
24. 15 mesures avant 48 : "Les solistes accentuent le début de chaque mesure (4 en tout)."
25. 3^e mesure de 47 : "Si le rapt est terminé ici, les accents doivent être distribués de la manière suivante." Quatre de ces accents sont numérotés : le premier sur la 6^e mesure de 47, le second sur la seconde moitié de la 8^e mesure de 47, le troisième sur le premier temps de la 10^e mesure de 47, et le quatrième sur le premier temps de la 11^e mesure de 47.
26. 11 mesures avant 48 : "Solistes hommes."
27. 10 mesures avant 48 : "Solistes femmes."
28. 9 mesures avant 48 : "Accent."

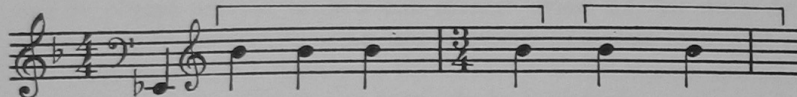
RONDES PRINTANIÈRES

1. Fin de la 6^e mesure de 48 : "34/4." Ce chiffre était pour Nijinsky, afin qu'il pût compter des temps d'une noire plutôt que des mesures de phrases.
2. 49 : "Premier rythme." Les accents identifient le "premier rythme", le rythme qui doit être souligné, comme l'accent tonique, avec son anacrouse d'une croche.
3. 5 mesures avant 50 : "Pas de mouvement" (durant cette seule mesure).
4. 2 et 1 mesure avant 50 : "Pas de mouvement" (durant ces deux mesures).
5. 50 : "Second rythme." Ici, des démarcations au crayon montrent que le "second rythme", dansé par un second groupe, est la musique *sostenuto* des second, troisième et quatrième temps de chaque mesure.
6. 3, 2 et 1 mesure avant 51 : "Un changement dans les mouvements du second rythme."
7. 6 et 5 mesures avant 53 : "Comme au début." Deux portées d'une seule ligne ont été tracées au-dessus des portées musicales, chacune représentant un groupe chorégraphique.
8. 4 avant 53 : "Première phrase." Cette phrase est relevée sur la portée du second groupe.
9. De 11 à 1 mesure avant 54 : "Seconde phrase." "Troisième phrase." "Quatrième phrase." "Cinquième phrase." "Tous." A cet endroit, les portées pour les groupes chorégraphiques atteignent graduellement le nombre de cinq, et l'analyse du phrasé musical sur chacune d'elles est extrêmement intéressante car, à l'exception de l'un des cinq groupes,

le phrasé prévu est largement indépendant des mètres musicaux. Le premier groupe, probablement le plus nombreux, continue à représenter

le "premier rythme" | $\frac{4}{4}$  |, mais les rythmes des autres

groupes sont trop complexes pour pouvoir être décrits, et je me limiterai à un exemple : à 7 et 6 mesures avant 54, le second groupe se voit attribuer une phrase de quatre noires, et le troisième une phrase de deux noires, comme suit :



Ce n'est donc *pas* l'accent métrique naturel sur le mi bémol grave qui constitue le début de la phrase chorégraphique, mais bien le si bémol.

10. 54 : "Ici les hommes vont derrière les femmes (pour les 'cités')."
11. 4 mesures avant 55 : "Troisième phrase : 6 mesures."
12. Mesures 2-8 de 54 : Des flèches au crayon indiquent que la première et la dernière croche de chacune de ces mesures continuent à recevoir l'accentuation chorégraphique principale, comme dans la musique de tempo lent qui précède.
13. 56 : "La tribu (cité) est établie."

JEU DES CITÉS RIVALES

1. mesures 1 et 2 de 57 : "Solistes hommes à 4/4." Des accolades regroupent la musique en mesure à 4/4.
2. 4 mesures avant 59 : "La lutte cesse." Ici, je note que j'avais déjà supprimé (avant la première !) les deux *points d'orgue* imprimés, changeant les mesures qui les contenaient en mesures à 3/2, comme dans les éditions ultérieures de la partition d'orchestre.
3. 1 mesure avant 59 : "De nouveau." La lutte entre les cités rivales recommence.
4. 59, dernière noire : "Accents." Ceci signifie, ainsi que le montrent les accolades, que le dernier temps du 5/4 et le premier temps de chacune des mesures suivantes à 4/4, sont accentués.
5. temps levé avant 60 : "3 fois 2/4 ; les femmes sont à 4 temps." Les femmes, comptant quatre (à partir du temps levé avant 60), sont associées à la musique du hautbois et de la clarinette, et les hommes, comptant deux, à celle du cor anglais. Une annotation supplémentaire nous dit : "Les hommes à 2 temps."
6. 3 mesures avant 62, les deux dernières noires : "En (se) balançant 5 fois."
7. 1 mesure avant 62, les deux dernières noires : "A partir d'ici, tout est dansé à 3/4. Les femmes battent des mains sur la première noire" (de chaque mesure à 3/4 superposée).

8. 4 mesures avant 62 : "En (se) balançant."
9. 3 mesures avant 62, 4^e noire : "Arriver pendant 6 mesures." Je n'ai aucun souvenir de ce que cela peut signifier.
10. 62 : "Pause."
11. 2^e mesure de 62, dernière noire : "Compter 6 mesures à 3/4."
12. 1 mesure avant 63 : "Première phrase de la danse." Cette phrase, 6 mesures à 3/4, est délimitée par une accolade s'étendant du début de la troisième mesure avant 63 jusqu'à la première noire de la troisième mesure après 63.
13. De la 3^e mesure de 63, deuxième noire, à la première noire de la 6^e mesure avant 64 : "Seconde phrase de la danse", qui comprend donc sept mesures à 3/4.
14. De 6 mesures avant 64, deuxième noire, à 2 mesures avant 64, sixième noire y compris : "Troisième phrase de la danse", qui comprend donc elle aussi sept mesures à 3/4.
15. 3 mesures avant 65 : "A cet endroit, les tribus (cités) commencent à danser à 4/4. Devant ou derrière elles, il y a des lutteurs syncopés." Des flèches indiquent que cette syncopation concerne les seconde et quatrième noires de chaque mesure.

CORTÈGE DU SAGE

1. 71 : "Un arrêt, après lequel tous courent vers le □ de la tribu" (ceci désigne le carré sacré de la tribu).

LE SAGE

1. 4 mesures avant 72 : "Tous restent immobiles."
2. 1 mesure avant 72 : "Tous changent de posture."

DANSE DE LA TERRE

1. J'ai corrigé le métronome de 186 à 168 pour la noire.
2. De la 3^e à la 25^e mesure le premier temps de chaque mesure est accentué chorégraphiquement, c'est-à-dire, on danse à l'accompagnement de la basse et pas aux accords "tutti".
3. 75 : "Le compte pour les danseurs est 5/4, et chaque unité de 5/4 (chorégraphique) doit être accentuée sur la première noire." Ce phrasé est indiqué par des accolades au crayon.
4. 78 : "Compter à 2/4." La musique des six dernières mesures de la danse est regroupée, par des lignes au crayon, en neuf mesures à 2/4.

CERCLES MYSTÉRIEUX DES ADOLESCENTES

1. 91 : "Les femmes sont debout immobiles, comme si elles étaient soudées." Des accolades et autres indications montrent que le phrasé de la danse est à 3/4 — 8 mesures à 3/4 et une mesure conclusive à 4/4 —, et que le mouvement chorégraphique est en triolets sur chaque noire.

2. 7 mesures avant 94 : "Le premier groupe compte à 5/4." Une accolade indique que la phrase chorégraphique commence avec la dernière noire de la mesure (une noire *avant* la flûte solo).
3. 94 : "Le second groupe compte à 2/4" (avec la première clarinette ; la seconde clarinette poursuit le phrasé à 5/4 de la flûte, ainsi que l'indiquent les accolades."
4. 95 : "Le troisième groupe" (avec les violons) "est à 5/4, comme le premier groupe ; et le second groupe" (avec le hautbois et le basson) "commençant ici, est également à 5/4". Des lignes au crayon indiquent que ce phrasé prévaut jusqu'à une mesure avant 97, les deux dernières noires de cette mesure formant une phrase à 2/4 pour le second groupe.
5. 97 : "Un mouvement comme le balancement d'une cloche, qui augmente durant toute cette page et une partie de la suivante" — très précisément, jusqu'à la mesure avant 101.
6. 4 mesures avant 100 : "Les femmes commencent à marcher dans le même rythme de balancement de cloche."
7. 1 mesure avant 101 : "Elles s'arrêtent."
8. 101 : "Et se remettent en mouvement."
9. 1 mesure avant 102 : "Et s'arrêtent à nouveau."
10. 1 mesure avant 104 : "Onze accents brefs avec la musique."

GLORIFICATION DE L'ÉLUE

1. De 104 à la première noire de la mesure avant 107 : "Première phrase du premier groupe."
2. D'une mesure avant 107, deuxième noire, à la seconde noire de la mesure avant 109 : "Le second groupe compte huit mesures à 2/4 et trois mesures à 3/8."
3. Une mesure avant 109, à partir de la seconde croche (!), jusqu'à la seconde croche de la seconde mesure de 110 : "La troisième phrase des premier, second et troisième groupes." Des accolades montrent que les six dernières noires de 109 étaient dansées comme quatre groupes de 3/8.
4. 109 : "Le 6/8 doit être groupé en trois mesures à 2/8, et dansé par le premier groupe."
5. Une mesure avant 111 : "Jusqu'ici, toujours 2/8." "Ici" désigne une ligne cartographique avant les deux dernières croches de la mesure. Ainsi que l'indique une autre ligne, les deux croches restantes étaient reliées au 3/8 de 111. Un compte marginal indique : "Depuis le début jusqu'ici, 135/8."
6. 111 : "A partir d'ici, le rythme est 5/8 + 3/4." Et : "La première phrase = 13 noires." Cinq phrases chorégraphiques sont mesurées comme suit. 1 : de 111 à la seconde noire de trois avant 113. 2 : de là jusqu'à la première noire de la seconde mesure de 113. 3 : de là jusqu'à la première croche de la seconde mesure de 114. 4 : de là jusqu'à la dernière croche de 115. 5 : de là jusqu'à la troisième croche de 116.

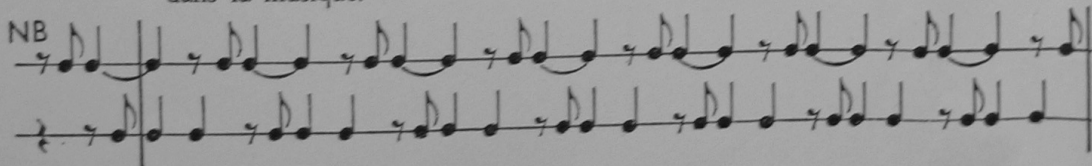
7. Une mesure avant 114 : "Jusqu'ici, 66 croches."
8. Une mesure avant 117 : "Un arrêt général." Et : "Au moment où ils s'approchent de l'Élue, 9 accents." Ces 9 accents sont numérotés, à partir de la seconde noire de 116 jusqu'à la mesure avant 117. Chacune des quatre dernières notes de la mesure avant 117 est accentuée, alors que la première note ne l'est pas. Je remarque que cette mesure était originellement écrite comme un 2/4, et ses cinq notes étaient donc censées être jouées plus librement que dans le 5/8 simplificateur et régulateur de la partition d'orchestre. La chorégraphie de l'Élue est décrite en annotations au crayon bleu.
9. 117 : "A partir d'ici, comme au début : 2/8."
10. Une mesure avant 121 : "Jusqu'ici, 78 croches."

ÉVOCATION DES ANCÊTRES

1. 125 : "Ici, à 5/4."
2. 2 mesures avant 128 : "Arrêt."

ACTION RITUELLE DES ANCÊTRES

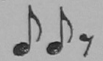

1. Les phrases chorégraphiques sont indiquées par des accolades depuis l'entrée du cor anglais jusqu'à celle de la flûte, de là jusqu'à la fin de la troisième mesure de 130, et de là jusqu'à la seconde mesure de 131. De 131 à 134, les mètres chorégraphiques sont des 7/4.
2. 3 mesures avant 134 : "38 noires."
3. 1 mesure avant 135 : "23 noires" et : "Les hommes s'arrêtent ici."
4. 135 : "Seulement les femmes : 9 mesures à 3/4." Les accents indiquent que le rythme de la danse était d'un repos d'une croche, avec un accent sur le temps faible au début de chaque mesure à 3/4 superposée.
5. 1 mesure avant 138 : "Les femmes continuent le rythme, 29/4." Ici, une insertion manuscrite nous dit que : "Les femmes s'arrêtent, et bougent seulement sur les croches accentuées (à contretemps)." L'insertion fait apparaître un canon de rythmes chorégraphiques qui n'est pas souligné dans la musique.



6. 1 mesure avant 139 : "110 noires."
7. 139 : "Les femmes accentuent chaque croche." Des flèches identifient ces croches accentuées comme étant les anacrouses.
8. 1 mesure avant 142 : "43 noires."

DANSE SACRALE

1. 142 : "Restant au même endroit jusqu'à [X]." Le signe [X] est à 149.

2. 1 mesure avant 149 : "Jusqu'ici, 55 noires." Et : "Puis, en groupes de 7." (Ceci, cependant, n'est pas un équivalent exact du russe, car je ne puis éclaircir tout cela exactement.) De 149 à la fin, les rythmes de l'Élue sont indiqués entre les portées au crayon bleu.
3. 152, fin de la mesure : "Jusqu'ici, 44/8." Durant les deux mesures suivantes, l'Élue ne danse pas, si l'on s'en réfère aux annotations au crayon bleu. Puis, lorsqu'elle reprend, à la mesure avant 153, ses battues ne sont pas les mêmes que celles de la musique, ni ses phrasés d'ailleurs, qui sont de deux mesures à 7/8 et d'une mesure à 6/8, le tout répété trois fois.
4. 2 mesures avant 159 : "Jusqu'ici, 62/8."
5. 159 : "Les Ancêtres : 5/8 |  |." Les seconde et troisième unités de phrasé des "Ancêtres" sont des mesures à 7/8.
6. 2 mesures avant 162 : "A partir d'ici, l'Élue danse de nouveau à 7/8."
7. 162, la seconde croche : "L'Élue recommence à partir d'ici." L'annotation au crayon bleu entre les portées est ($1/7/8$  |) — ce qui fait que les mesures plus brèves de la partition (2/16, 3/16, 5/16) segmentent en fait la véritable phrase rythmique — et, comme auparavant, deux mesures à 7/8 sont suivies d'une mesure à 6/8.
8. 1 mesure avant 167 : "Ce rythme continue jusqu'à" — et une ligne indique le chiffre 174. Cependant, le rythme et le phrasé chorégraphiques sont ici bien trop complexes pour pouvoir être décrits avec des mots.
9. 168 : "Pause." La pause est sur la seconde croche.
10. 2 mesures avant 175 : "Sauts jusqu'ici."
11. 1 mesure avant 176, dernière noire : "A partir d'ici, les accents sont sept fois sur 6 noires."
12. 177 : "La troisième fois sur cette phrase."
13. 180 : "79 noires et une double-croche."
14. 181 : "Répétez-le cinq fois." Puis : "Le premier saut."
15. 3 mesures avant 184, première croche : "Jusqu'ici, cinq sauts." Et : "A partir d'ici, accents quatre fois, chacun sur six noires, et un accent en position."
16. 2 mesures avant 187 : "Bras et têtes vers la gauche."
17. 1 mesure avant 187 : "Bras et têtes vers la droite."
18. 1 mesure avant 192, seconde double-croche : "En continuant jusqu'ici."
19. 1 mesure avant 199 : "Le décompte revient à onze." Et : "Ils avancent vers ici." "Ici" est 199.
20. 199 : "Les tours se répètent."
21. 3^e mesure de 199 : "Seconde fois."
22. Une croche (!) avant 200 : "Troisième fois."
23. 3 mesures avant 201 : "Elle tombe."
24. 2 mesures avant 201, seconde double-croche : "Elle tombe de nouveau."
25. 201 : "Ils approchent, courant vers elle."

**Annotations de Marie Rambert sur la partition pour piano de Stravinsky
(annotations traduites en anglais, reportées sur un feuillet dactylographié
conservé aux archives de la Rambert Dance Company à Londres)**

24.11.67.

Introduction to Notes on
Sacre du Printemps

These notes have been written by me in 1913 soon after Nijinsky had left Diaghilev. By that time we had worked several months on Sacre, not only rehearsing it with the company, but also preparing the work for rehearsals with Nij., myself and the pianist. At that time I remembered every movement. Actually, from the point of view of steps (in the academic sense), Nijinsky limited himself in all three of his ballets (L'après-midi d'un Faune, Jeux and Sacre du Printemps) to the simplest vocabulary; mostly plain walking, running and simple jumping. But for each ballet he fixed a basic position of the body which made the execution of these simple steps extremely difficult. Hence, over a hundred rehearsals for Faune and several months for Sacre. In the latter one the basic position was with the feet turned in (the opposite to the academic position), the arms and head always held in what represented very primitive, prehistoric men and women. The few photographs of Sacre give a very good idea of that basic position.

As I remembered all this very well, I wrote at the time (1913) to Stravinsky and asked him to send me a piano score, on which I then marked all the moves and formations.

I never looked at that copy for 54 years, as I could not play that music. But the other day, while showing the photos of Faune to some friends, I also showed them this score. They asked me what was written by hand on the music. To my surprise I was able to read every word and I translated it to them. It was all written in Russian with the orthograph used before the Revolution (they subsequently simplified it a great deal).

The remarks in Russian are very characteristic of Nijinsky's approach to the work and it is difficult to give their special flavour in English - but I tried to translate them as faithfully as I could.

They are not a notation as we understand it today, but they certainly show his approach to Sacre and his treatment.

Marie Rambert
24.11.67.

Le Sacre du Printemps

Each page of the piano score for four hands (arranged by Stravinsky) contains 3 sections of 4 lines, 12 lines in all.

Page 16

- Line 4. The youths on the spot
- " 6. they move to R then to L
- " 7. again on the spot
- " 9. The old hag jumps on the spot then moves

Page 17.

- Line 1. old woman appears
- " 5. youths keep moving to R and to L without changing the grouping
- " 9. the old hag falls into the circle of youths onto her knees, then rises
- " 11. youths jump, again on the spot

Page 18 (remark at the side of the page). On the accents the youths jump off both feet moving on.

- Line 1. The old woman moves her head
- " 7. old woman

Page 19

- Line 1. youths shake heads, then step on quavers
- " 2. the old woman
- " 6. jumps then 2 big jumps
- " 9. the hag moves her body right and left and falls with her little legs in the air

Page 20

- Line 1. youths jump over sticks, first one of them, then another, and then all together. (I don't remember who starts).

- Line 1. the old woman rises disappears in two jumps. There appear from L wing
- " 5. First group bends to the flower, then second group, then all together and on
- " 9. all bend - towards the R wing into a tight group

Page 22

- Line 1. The group of 3 belles rises, (in the score they call them "adolescentes", but the Russian word means a beauty, a village coquette, or so)
- " 3. they move to L in a tight group - then to R - to L - to R.
- " 5. begin their bows (bowings)
- " 7. to L to R to L to R to L
- " 9. they join the line of 7 belles
- " 11. to L to R. All the belles together holding their stomachs to R
- " 12. and with very bent knees and looking at each other, all the time without altering the pose.

Page 23

- Line 1. Ramb. Khokhlova
Poiret
- " 5. All others divide into 4 groups and beat out the rhythm without altering the group, then tighten into a tight crowd and again divide into groups. Pause for the belles. Youths accents.
- " 9. Belles pause, youths (continue) accents. All the belles turn each on her spot, then again into group.

Page 24

- Line 5. into a tight group into a tight group
- " 9. Again divide into group, into crowd. Again into groups. Again into crowd. Into groups. Into crowd. Into groups

beauties

belles ○

○ youths
○

A big group of the handsome ones (men) sit on the ground bending with their heads to the ground. Women also

Page 25

- Line 1. The first two belles run away looking to the L.
- " 5. Second group Both groups raise their heads
Third group One group rises another one
- " 7. First group of youths pursues the belles
- " 11. Second group -----idem-----

Page 26

- Line 1. First group of beauties run away
- " 4. 2nd idem
- " 5. The handsome boys nod their heads to the belles
- " 8. Handsome boys nod at beauties
- " 10. ----- ---- pursue the beauties
2

Page 27

- Line 1. In these four bars two groups are formed: the youths with the belles and the handsome boys with the beauties. They cross the stage from one side to the other twice, then
- " 9. join into one big group and begin on L 13 a general dance. The youths embrace the beauties and the handsome ones embrace the belles and all together bend their knees and stretch.

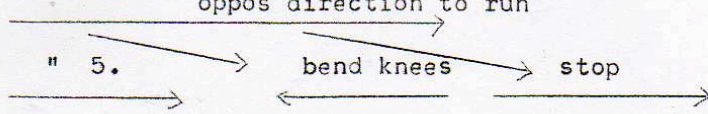
c/4et5

Page 28

- Line 1. rise on their toes, bend knees again without altering the group (?)
- " 5. The girls frightened rush to the side
- " 7/8 All men nod to the women
- " 9. All women bend knees and rise moving to the R: first low, then high; then lower and higher; again low and very high

Page 29

- Line 1. they turn to L one arm flung to in oppo direction to run
- " 5. bend knees stop



Page 29 - cont'd

Line 9. all together keep bending knees and stretching them

Page 30

Line 1. Bend knees with ascents "also butter"
" 5. accent They bend knees and stretch on the accents, then gradually go off
" 9. 3 last ones from L 3 last ones from R

Page 31

maidens 3 beauties the belles
Line 1. The beauties move out of the line forward in a diagonal
" 3. bow to the ground touching it each time
" 4. men syncopation
" 5. the beauties put the hands behind their neck
" ~~15.~~ 11 Like the first theme of beauties - they move then turn.
" ~~16.~~ 12 bow

Page 32

Line 1. The belles arms above the head stamp on the spot
here they bend backwards
" 5. beauties
" 7. they bow and bend knees
" ~~15.~~ 8 they bend the knees strongly, lifting them
" ~~16.~~ 2 groups of the handsome ones (in hats) enormous step forwards each other

Page 33

Line 2. the handsome boys in hats
" 5. bow bow with caps on and with fists - a jump
" 6. the belles into a circle holding each other by the waist
" 9. towards each other

Page 34

5

- Line 1. rise bend knees etc.
" ~~2.~~ (3) oy deed la do (as tho' they were singing
an old folk song)
" 5. One to the other Butter
" 7. like before a khorovod (round folk dance)

Page 35.

- Line 1. ^{1/2} The girls keep bending their knees,
holding their stomachs; they turn their
head in the direction of the jump that
follows
" 3. only the top ones of the men with fists
" 4. only the bottom ones -----
" 5. 3 belles recede, hands stiffly at the sides
(as it were on the seam of trousers)
" 7. a very complicated group; Gavrilov holds
the waist of Khoklova and Ramb. - they
are back to back - Ramb. gives her hand
to Pflang
" 9. 3 beauties throw themselves on the ground
" 11. youths 3 jumps

Page 36

- Line 1. belles jump up and roar with laughter with
their hands, they run into a tight knot
Boni | Pojerskaya | Annie | throw themselves
Ramb. | Poiret | Khokhlova | on the ground
" 5. Ramb. Poiret. Khokhlova. One group forms
a circle holding hands, heads to L outside
circle.
" 6. head head
" 9. all other circles complicated group to
R and to L

Page 37

- Line 1. Again separate circles
" 5. again a complicated group divided into
two wings. The first half of each wing
" 9. Second half of each wing. They have arrived
hopping to R to L accents on the spot.

Page 36

- Line 1. on the quavers they run, accents on the spot
- " 9. they run apart each one on the spot each one separately converge in the centre away from it ? towards it ? (obviously I couldnot remember the direction with certainty)

Page 39

- Line 1 towards the centre on the spot they turn again one general curcle with the flower in the middle head turns away on the note marked
- Line 9 They stop suddenly, the hands in the direction of the oldest and wisest and fling themselves away each to his place

Page 40

During the procession all stand on the spot, the women with the head turned away, hands along the sides (like on seams of trousers) 15 bars On each 3 bars of the married men there are two steps of the Oldest Wisest

Line 1

Page 41

12 bars of trembling (actually on P.4 there are 8 bars but of 6 counts)

Page 42

- Line 1 The Oldest Wisest in the centre, all around him. All raise their head and look at the sun.
- Line 3. to center, one step on toes, hands folded on the back of the head
- " 5. accents with frenzy beat rhythm on the spot
to centre

Page 43

- Line 5. Khokhlova Goudin
Poiret Ramb.

Page 44

- Line 5. Same group

Page 46

Line 5. They don't turn any more, only beat out the accents pressing themselves to the centre

Page 53

Ramb.  Boni

Line 1. head rests on R hand moves on to L hand
" 5. on each X the head moves from one shoulder to the other
" 9. They part, each one going into her circle, they walk around that circle
" ~~14.~~ 11 Poiret and Ramb. \longrightarrow

Page 54

Line 1. all in their own circles other group
" 2. they turn their backs and continue back again
" ~~8.~~ 6 third group
" 12. fourth group

Page 55

Line 1. Bows on spot only bending knees
" ~~4.~~ first group
" 5. look on the sky on the earth with hands stiff at sides all together step in here and join the general group
" 9. same movements but moving on

Page 56

Line 1. All like at the beginning move on the theme
" 7. All N.I.s walk the theme, the others overtake them on the quavers
" 12. (16) The chosen one falls first time but rises and continues.

Page 57

Line 6 Suddenly troubled they move about on the spot, then suddenly recklessly
Line 9. throw themselves in a flight round a circle, then on the spot stamp furiously and bend their knees

Page 58

- Line 11. The dance of the Amazons
 " 12. they rush at her with fists as tho' they
 want to hack her to pieces

Page 60

- Line 1. Towards the Chosen One with arms above the
 head then jump away
 " 5. again towards her, then away, then
 towards again
 " 9. On the spot they tremble with their elbows ---
 ---- the run of the Amazons run away

Page 61.

- Line 1. They shiver on the spot straight higher
 straight lower the run of the Amazons
 " 9. A desperate leap with bent knees and tight
 fists

Page 62.

- Line 1. Again a desperate jump
 " 5. All toward her with raised tight fists -
 they rush in a circle again the dance
 of the Amazons.

Page 64

- Line 1. The designating (not consecrating or
 cursing, but making it, in a way, magic)
 They rise and go to the centre with accents
 " 3. they fall down flat, hands (on seams) flat
 along hips
 " 5. they move from centre to wings and back
 " 7. flat down again, fall flat down

Page 65

- Line 3. flat down
 " 9. slowly move away
 " 12. (11) flat down

- Line 1. On every bar come out of the trap door
one of the tall old men
- " 3. from the wing come out shorter men
- " 5. they parley
- " 9. parley parley

Page 67

- Line 1. parley
- " 4. 3 circles are formed
- " 7. they walk a bow to the centre of the
circle
- " 9. the repellent dance of the shorter elders,
they form two circles near the wings on
each side

Page 69

- Line 3. (2) repellent dance of the taller elders
- " 9. all the elders form one big circle round
the chosen virgin and frighten her. They
go towards her, then away, then again
towards her and roar with laughter

Page 70

- Line 1. laugh they widen the circle
- " 5. laugh widen laugh
- " 9. all around her limping
- " 12. (11) some do again the repellent dance to
frighten her limping

Page 71.

- Line 3. they turn round and out of the circle
step out Froman and Fedorov

Page 74

- Line 5. a leap
- " 11. trembling on the spot, cheek leaning on
folded hands.

Page 75

- Line 7. runs across clutching her head
- " 11. again runs across

Page 76

Line 9. again runs across

Page 78.

Line 15. clutches head

(11)

Page 80

again the theme

**Notes de Valentine Gross-Hugo sur ses carnets de dessin
(Blythe House, Theatre Museum, Londres),
transcrites par les membres de l'équipe DZIGA**

8938⁵³

Sur la danse du Sacre et la chor. de Nijinsky

Jacques Rivière, nov. 1913

"Dans la danse de Nijinsky, le visage ne joue plus un rôle indépendant, il prolonge le corps, il n'en est que la fleur.

Il prend ses danseurs, il leur arrange les bras, il les leur tourne, il les leur casserait, s'il osait, il travaille ce corps avec une brutalité impitoyable. Comme des choses, il leur impose des mouvements impossibles, des attitudes qui semblent contrefaites. Mais c'est pour leur arracher tout ce qu'ils peuvent donner d'expression.

Et en effet ils parlent à la fin. De toutes ces formes bizarres et violentées s'élève je ne sais quelle évidence; elles figurent distinctement mille objets difficiles et secrets qu'il n'y a plus qu'à regarder."

[Citations de l'article de Jacques Rivière jusqu'à 8947 inclus.]

8949

A propos du Sacre - Danse des adolescentes.

Pourquoi Nijinsky aurait-il dessiné des arabesques charmantes sur cette volontaire musique, dont la première partie s'éclaire d'un jour violent presque brutal ~~et souvent strident~~ et son intelligence de la seule partie de ce ballet qui soit mystérieusement vraiment nocturne presque plaintive et languissante. On pourrait dire d'une sorte de flou doucement impressionniste et remarquable dans ce qui s'appelle cercle mystérieux des adolescentes de la 2e partie. où les jeunes filles épaulées contre épaulées tournaient doucement

8950

en formant un cercle les pieds joints (en mouvement vers la droite) en glissant tantôt des talons tantôt des orteils.

en ne quittant jamais le sol. la tête doucement inclinée dans un gracieux mouvement de (douceur ou) de sommeil tantôt à gauche tantôt à droite sur les 2 mains inclinée se touchant aux paumes et formant un mouvant et mol oreiller aux doux visages assombris de mélancolie.

8951

"En composant le Sacre je me représentais le côté spectacle de l'oeuvre comme une suite de mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains d'un effet immédiat sur le spectateur, sans minuties superflues ni complications trahissant l'effort."

Igor Stravinsky

53 Les numéros à quatre chiffres (8...) sont ceux de nos propres clichés photographiques, chacun correspondant à une page différente des carnets ou feuillets de Valentine Gross-Hugo.

8952

"Il n'y avait que la danse sacrale terminant la pièce qui était destinée à une seule danseuse. La musique de ce morceau, nette et définie, exigeait une chorégraphie correspondante, simple et facile à saisir. Mais, ici encore, Nijinsky, tout en comprenant le caractère dramatique de cette danse, se trouva impuissant à en rendre l'essence d'une façon intelligible et la compliqua par maladresse ou manque d'entendement.

8954

1

S du P danse sacrale

Les oscillations étaient surtout latérales

elle se lançait à gauche et tout de suite à droite.

Jamais elle ne fléchissait d'avant en arrière ou d'arrière en avant comme (le faisaient parfois) les jeunes filles.

8955

2

à tresses noires et vêtues de rouge des rondes printanières qui ployaient de haut en bas au premier accord des 4 temps et bras en avant légèrement vers la droite par 3 fois aux 3 accords des 3 autres temps
suivies dès la 4e mesure

8956

s du p 3

sostenuto e pesante

par la danse sur les demi-pointes latéralement vers la droite puis (comme des biches précautionneuses) vers la gauche des groupes d'adolescentes à tresses blondes en robes rose vif la tête tournée vers le sens de la danse, les mains se rejoignant derrière la nuque à la russe.

8957

4

coupées de fulgurants éclairs lancés par les instruments à vent.

au bout desquelles s'amorçait la série étourdissante de tours qui s'interrompaient pour la laisser repartir dans les sauts violents du début de la danse ramenés par le même rythme

8958

après la fatigue de telles (détentes?) où les positions contradictoires des bras jetés à droite et gauche l'augmentaient (la difficulté) au lieu de l'alléger

elle se piquait/figeait subitement sur place avec les accords qui la faisaient tressaillir pendant plus de 70 mesures

8959

5

jusqu'au moment où le sostenuto e maestoso amenait ce mouvement balancé de jeune arbre pris dans le vent où les jambes dansaient

~~un saut de chat~~ élargi et tout amenait à

8960

6

l'imploration finale tendue désespérée et extatique à la fois

~~qui se te~~

sur l'appel d'un ré strident répété ~~d'une~~

s'amplifiant

s'élevant ~~avec une~~ en menace terrifiante

pour finir par le paroxysme finale

8961

7 (DESSIN)

les bras sont ~~exactement~~ en 3e position

L'envolée de la danseuse dans un saut dont l'impression superbe ~~dans une~~

de grandeur est encore augmentée par le rejeté du torse et de la tête **en arrière**

8962

(DESSIN)

les bras d'abord en 5e position sont amenés en 2e mais les mains au lieu d'être ouvertes vers le sol sont ouvertes vers le ciel en arquant les doigts vers la tête

les bras suivent naturellement le mouvement balancé du corps de gauche à droite et de droite à gauche suivant le rythme exact de la mesure

8963

en une sorte de pas de chat continué mais la position des bras est inhabituelle ainsi que celle des pieds dans la retombée.

8964

(DESSIN)

les bras sont dans une sorte de 4e position suppliante et toute l'attitude est délirante

pieds presque sur les pointes frappant le sol comme des poignards

8965

(DESSIN)

la danseuse exécute une sorte de pas de chat retombant sur la jambe droite puis sur la gauche et ainsi de suite

les bras sont dans une variante de la 1re position et passeront à la figure suivante a une sorte de 2e

8966

tout cela rendu plus difficile par le balancement (~~de droite à gauche et de gauche~~) latéral du corps

8967

15

Il nous semblait qu'on ne pouvait imaginer union plus spontanée/ cohésion plus parfaite de la musique, de la décoration et de la danse.

L'argument était du musicien et du du peintre qui avait conçu les décors et les costumes du sacre. Il faisait transparaître à travers le masque historique de la Russie païenne,

8968

16

le visage bouleversé, étrange, d'une humanité primitive, visage contracté par l'indicible épouvante devant le mystère des choses. Ces "tableaux" n'ont pas de sujet au sens d'un développement psychologique; la sensibilité de l'homme primitif est par trop confuse et rudimentaire, aussi l'action n'est-elle pas construite, les épisodes sont simplement alignés.

8969

17

Dans le premier tableau qui s'appelait "l'adoration de la terre" le rideau s'ouvrait sur le jour lumineux d'un paysage de (petites) mont(agne)s (rondes) vert vif et tendre parsemés de roches (ou de huttes).

Tout était rond dans cette première vision, les monts, les roches et les groupes humains en cercles colorés sur le tapis d'herbe verte.

Les sorciers adoraient la terre et (se livraient) le culte printanier

8970

18

le peuple se livrait aux jeux rituels.

Les ~~garçons jeunes hommes~~ et les ~~filles~~ vierges exécutaient des danses mystiques. or on n'avait jamais rien vu de pareil à ces danses.

Dès le lever du rideau les danseurs groupés et accroupis se levaient et piétinaient sur place formant des groupes compacts - menaçants, têtus - pris tout à coup dans des mouvements circulaires coupés

8971

19

de sauts naïfs et de mouvements déséquilibrés. Un main implacable semblait les ~~diriger~~ guider dans une géométrie d'allure sidérale en même temps qu'animale sur un air toujours bien rythmé

et soudain et presque gracieux entraient les adolescentes vêtues de rouge avec de longues tresses noires suivies bientôt d'un autre groupe rose

(+ entre les lignes au crayon plus clair, à propos des ados vêtues de rouge :)

entrant (le visage?) de profil

se tenant par la main

les épaules de face (??)

et se cabrant comme des cavales

8972

20

et blanc

elles avaient de grandes tresses blondes

elles étaient coiffées d'un assez haut bonnet rose.

La musique de Stravinsky semblait les diriger, les ployer, les subjuguier.

puis les jeux masculins se continuaient brutaux rapides, éclatants, barbares, coupés bientôt par les rondes printanières.

8973

(DESSIN)

les bras sont dans une variante de la première position.

la danseuse tourne d'une façon vertigineuse ~~à la façon~~ comme une toupie, si longtemps et si vite que ses longs cheveux la suivaient à l'horizontale.

8975

S du P

1

2

Dès le violent départ de la danse sacrée, la danseuse s'élançait brusquement en sauts et ~~sursaut~~ si jetés levés que ses genoux tendaient à monter plus haut que sa taille

8976

7

la danse finale ou l'envolée, etc.

avant l'écroulement dans la mort

8978

Comment faire imaginer maintenant ce spectacle "~~les images sont immobiles~~" les photographies reproduites dans les revues ont groupé et fixé arbitrairement des mouvements exécutés à des 50 ou 100 mesures d'écart.

Pour ~~quelqu'un~~ "un spectateur" qui a bien vu et retenu "c es photos sont souvent presque odieuses . et chorégraphiquement ne peut-on vraiment déplorer une fois pour

8979

toutes que les grands ballets n'aient pu être notés comme on note une symphonie. Qui inventera la véritable orchesographie lisible commode vraiment évocatrice et instrument de reconstruction. ~~Le cinéma mais la précision des pas ne sera valable que pour~~ mouvements de chaque danseur mouvements d'ensemble. Je ne vois qu'un cinéma spécialisé.

8980

ou des longues lignes de jeunes filles se baissaient en ligne corps contre corps semblaient cueillir dans l'herbe des plantes invisibles, les autres gracieuses.

8982

Ces "grands blocs humains" étaient pourtant tout à fait visibles dans la chorégraphie de Nijinski. Ils exécutaient ces mouvements d'ensemble que souhaitait le musicien en composant son oeuvre, ils ne faisaient pour ainsi dire que cela dans toute la première partie du sacre.

8983

qu'en parlant de lui si grand la plus simple humilité me préserve de parler du "démon de la création" qui le hante, ou de son "perpétuel état d'inquiétude. Ne l'a t'on pas traité d'évadé perpétuelle"?

8984

Comment imaginer des peuplades primitives marchant avec les pieds à la 1er position comme le faisait Charlot ce qui était irrésistiblement comique et étriqué c'est à dire les talons se regardant et le ~~point~~ bout des pieds dirigés à droite et à gauche.

8985

on ne peut affirmer comme le fait Prunières en 1930 que "Nijinski prit le parti de renverser les "positions" de la danse d'école. A la "première" le danseur au lieu de se placer avec les pointes en dehors, les tourna en dedans" Il n'y avait pas là un parti pris du contraire mais du naturel, les

pieds des danseurs se plaçaient naturellement : les pieds perpendiculaires au corps légèrement en dedans comme cela est naturel aux enfants et même aux grandes personnes dont on n'a pas éduqué la marche.

8986

Je souhaite que ce sujet entre dans la phase discussive

surprenant

Toute controverse sur le problème de la musique créée pour le théâtre et la danse par rapport aux décors est souhaitable elle apportera un peu de clarté.

stupéfiant

Il faut vraiment avoir la tête à l'évent pour écrire

8987

"Ce tremblement qui descend comme une onde de la tête aux pieds des danseurs " Jacques Rivière.

8988

Sur la musique du Sacre

s'Olivier Messiaen - Revue musicale N° spécial Strav. p. 332-92. [1939]

"Et cela par des répétitions brutales et forcenées, d'une puissance effroyablement fébrile et déchirante, où la logique rythmique la plus rigide s'allie aux plus invraisemblables fantaisies. Le sacre du printemps es absolument typique à cet égard: on trouvera des exemples frappants de variations rythmiques partielles dans la glorification de l'élue et dans la fameuse Danse sacrale.

8989

Sur la chorégraphie du Sacre de Nijinsky

Revue Musicale

Les Ballets Russes Déc. 1930

Julie Sazonova

"Le corps de la danseuse y était vraiment secoué par la frénésie des rythmes de Stravinsky."
(...)

8993

"Ceux qui assistèrent à ce spectacle, et que l'émotion isolait d'un tapage incompréhensif et fort naturel, n'oublieront pas cette dernière scène, ce polyphonisme d'usine qui se détraque, où la jeune victime offerte à la terre s'épuise avec horreur et résignation..."

Sur la danse sacrée, dans Le Mot, Jean Cocteau, Samedi 25 / 2 / 1915

8994

Sur le décor du Sacre

Valérien Svetloff qui était un fervent attaché au Ballets Russes écrivit en 1913 dans le Comoedia Illustré paru par le Sacre que "cet ensemble de décors et de costumes d'une beauté sauvage, d'une crudité violente, créait une atmosphère puissamment impressionnante".

8995

Sur Nijinsky

André Lévinson

Comoedia, 30 oct. 1922

"Nijinsky avait été un génie spontané et fantasque, une force élémentaire... Il faut une personnalité hors ligne pour tenter d'augmenter les ressources d'un genre séculaire. Nijinsky avait cet élan personnel. Et son audace déclencha tout un mouvement."

8996

Sur le Sacre du Printemps

Alexandre Benois s'exprime en ses termes à propos du Sacre :

"Puis vint la révélation de Nijinsky en qualité de maître de ballet, le fameux scandale avec l'Après Midi d'un faune et le triomphe du Sacre du Printemps".

Voilà donc un ami de la danse, un peintre, un décorateur de théâtre, maître en son art, pour qui la chorégraphie du sacré, cette fameuse "barbare et hystérique mystification"

8997

fut un "triomphe".

La Revue Musicale p. 92

Les Ballets Russes de Serge Diaghilev, 1930.

8998

Le Sacre le décor en 1913 5 juin Com. ill.

On sent d'ailleurs une étroite collaboration entre le musicien, le décorateur et l'auteur des danses, tous trois artistes de même race.

M. Casalonga

8999

Je verrai avec joie forcener les furieux.

**Notes en anglais, probablement de Lydia Sokolova
(Theatre Museum, Blythe House, Londres),
transcrites et traduites en français par les membres de l'équipe DZIGA**

**SKETCHES WITH MUSIC
OBVIOUSLY PILTZ**

**ESQUISSES EN RELATION AVEC LA MUSIQUE
MANIFESTEMENT PILTZ**

I love all these
Je les aime toutes

1st dec 1970*

**Dearest Dicky [ou Wicky ?].
I havent been much keep over the
clipped sketches. As you know they are mostly
notes for colours. I did better with the flimsys
Pencilled numbers on the back. Mim confirmed
my description of 2^{nde} act opening. She rang
me when she came across the Stravinsky
Piano score. Asked me if I remember anything
I describe that scene. She then read me.
What Stravinsky had written in Russian
It was that.
I can also tell you how the mad ending
to the first act was planned. If it is any
use after all it is 57 years ago. And
so few performances. I wasnt very much**

Chère Dicky [ou Wicky ?]
je n'ai beaucoup de souvenirs des
esquisses attachées. Comme tu le sais ce sont principalement
des notes pour les couleurs. J'ai fait mieux avec celles
légèrement numérotées au dos au crayon. Mim a confirmé
ma description de l'ouverture du 2^{ème} acte. Elle m'a
téléphoné quand elle a retrouvé par hasard sa partition
pour piano de Stravinsky. Elle m'a demandé si je me rappelais de quoi que ce soit et j'ai décrit
cette scène. Ensuite elle m'a lu.
Ce que Stravinsky avait écrit en russe
c'était cela.
Je peux aussi te dire comment la fin délirante
du 1^{er} acte a été élaborée. Si c'est de quelque utilité,
après tout c'était il y a 57 ans (*1913 + 57 = 1970) et

si peu de représentations. Je n'y...

...With it as they say in 1970.

Your packaging was none too good. The corner was badly bent obviously in the mail bag.

We enjoyed Mims interviews enormously

She was splendid. She certainly deserves all the awards given her.

What a female.

Egorova has been svoidndled out of her little house with all the contents. She is now in a home as she has no money and no home

Much love from Lydia.

Let me know when you receve package.

... n'y suis plus tout à fait comme on dit en 1970.

Ton emballage était loin d'être bien. Le coin a été beaucoup plié, manifestement dans l'emballage postal.

Nous avons énormément apprécié l'interview de Mim [Marie Rambert]

Elle était splendide. Elle mérite

certainement toutes les récompenses qui lui ont été données.

Quelle femme.

Egorova a été vidée de sa

petite maison avec tout ce qu'elle contenait. Elle

est maintenant dans un foyer parce qu'elle n'a plus ni argent ni maison.

Avec affection de la part de Lydia

Fais-moi savoir quand tu recevras le paquet.

I had a sneaking feeling

The tall girls wore

peaked hats in act 1.

but I cannot honestly

say I know. Sorry

I have no pictures.

Je ne peux pas m'empêcher de penser que

les grandes jeunes filles portaient

des chapeaux pointus dans le premier acte.

Mais je ne peux pas honnêtement dire

que je le sais.

Désolée je n'ai pas de photos.

Flimsy.

1 1st act. Small girl - No 22 also 1st act men -

2 2nd act.

3

4

5 all Piltz

6

7

8 could be any girls in 2nd act opening
These were the mouvements we did.
Also wore white bandeau on our head
figured with designs

9 Pilz carried off held high at arms
length by 6 or 8 men I think 8.

10 Many ou man (?) All her mens legs and
feet are thicker than girls.

[No study for dance sacrale]

Papier fin

1 1^{er} acte Petite jeune fille - No 22 1^{er} acte également homme -

2 2^{ème} acte

3

4

5 toutes [ou « tout », au sens « c'est elle qui danse tout ça » ?] Piltz

6

7

8 cela pourrait être chacune des filles de l'ouverture du 2^{ème} acte
C'était les mouvements que nous faisons.
Nous portions également des bandeaux blancs sur la tête
avec des dessins

9 Pilz portée à bout de bras
par 6 ou 8 hommes, je pense 8

10 Un homme tous ses dessins des jambes des hommes
et leurs pieds sont plus étroits que ceux des jeunes filles

[Pas d'étude pour la danse sacrale]

- 13 **detail of jumps in 12**
- 14 **quiet movements in 2nd act**
- 15 **groupes seated whilst solo danced**
- [done from Roerich design]
- 16 **must be Piltz costume. more elaborate than I remember. Very vague in my mind**
- 17 **the fighting men I think** [I think the old woman making spells in « i » ou « l ». (?)]
- 18 **solo**
- 19 **solo jumping**
- 20 **solo jumping**
- 21 **3 men 3 girls moving in groupe form 2nd act girls dancing around them**
- 22 **line of girls 1st act**

13 détail de sauts en 12

14 mouvements calmes dans le 2^{ème} acte

15 groupes assis pendant la danse solo

[réalisé d'après les maquettes de Roerich]

16 cela doit être le costume de Piltz. plus élaboré que ce dont je me souviens. très vague dans mon esprit

17 les hommes qui se battent je pense [je pense que la vieille femme jetant des sorts

(?)]

18 solo

19 solo saut

20 solo saut

21 3 hommes 3 jeunes filles qui bougent en groupes (?) 2^{ème} acte

jeunes filles dansant autour d'elle

22 ligne de jeunes filles 1^{er} acte

Small pictures

- 1 solo dance with groupes of 5 seated around
- 2 solo turning maybe ?
- 3 solo I would think end of it one of the men . 6 . I believe 8 approaching to lift her as she colapses (see flimsy)
- 4 Two men of line of more. Small girls of line in background groups in lines each side 5 6 or 9 I don't know

5 over

Petits dessins

- 1 danse en solo avec groupes de 5 assis autour
- 2 solo qui tourne peut-être ?
- 3 solo je voudrai penser à la fin un des hommes . 6 . Je crois 8 qui s'approche pour la porter lorsqu'elle s'évanouit (voir les dessins sur papier fin)
- 4 deux hommes d'une ligne plus nombreuse. Petites jeunes filles en ligne dans le lointain groupes en lignes de chaque côté 5 6 ou 9 je ne sais pas

5 en plus

**5 girls bent stamping rythms
left front of pictures
The line to right. Could be the
elders. standing close together
trembling. First act**

5 les jeunes filles se courbent en martelant le rythme
à gauche en avant des dessins
la ligne à droite. Cela pourrait être
les anciens. Debout les uns contre les autres
qui tremblent. Premier acte

5. Pièce de Sébastien Voirol

Le Sacre du Printemps de Sébastien Voirol est, comme l'indique le frontispice de l'ouvrage édité dans la revue *Art et liberté* en juin 1917, une « transposition synodique en deux tableaux de l'œuvre de M. Igor Stravinsky ». Cette pièce de théâtre fut écrite en 1913, peu après les représentations du *Sacre* que Voirol a vu au Théâtre des Champs-Élysées et aux créateurs duquel (Stravinsky et Nijinski) il dédie sa pièce. Celle-ci fut montée le 3 juin 1917 à la Comédie des Champs-Élysées, avec une mise en scène de Madame Lara, et des décors et costumes de Martine, et rééditée à cette occasion par *Art et Liberté*.

La pièce est en deux actes, comme le ballet, et suit de près l'argument de celui-ci. Sa particularité est de donner voix à différents personnages, souvent de manière simultanée grâce à un jeu d'encre de couleurs différentes (que nous avons tenté de reproduire ci-dessous), utilisées pour symboliser chacun des personnages ou des groupes de personnages. Dans le premier acte, on voit ainsi intervenir : « les hommes », « les adolescents », « la vieille de trois cents ans », « les adolescentes », « un jeune homme exubérant », « l'adolescente à la tresse de diadème », etc. Dans le second acte, apparaissent également « les aïeux savants des rites nocturnes ». En outre, les didascalies sont très riches à la fois sur les dispositions psychologiques et physiques des différents personnages.

Ce texte est un document très intéressant au sens où il constitue un témoignage de transposition et d'interprétation personnelle et créative de l'œuvre présentée en mai-juin 1913 par Nijinski et Stravinsky. Il n'est donc nullement le reflet du ballet lui-même, mais la marque des répercussions et de l'impact provoqué par celui-ci sur les contemporains. Tout comme les dessins de Valentine Hugo, il témoigne de la réception de l'œuvre dans la pensée créative d'un autre artiste, dont les intuitions et les descriptions des groupes et de leurs attitudes peuvent devenir source d'inspiration dans le cadre d'une recréation.

***Le Sacre du Printemps, transposition synodique en deux tableaux
de l'œuvre de M. Igor Strawinsky par Sébastien Voirol,
Art et Liberté, 3 juin 1917 (Comédie des Champs-Élysées), n. p.***

Ayant choisi de tenter la transposition synodique de ce drame, j'offre ici un faible témoignage de mon admiration et de la joie que je leur dois à ses véritables auteurs : W. Nijinsky et I. Strawinsky.

Voilà pour la seconde fois, ce griffonnage délicat entrepris à cette fin seule de constituer l'hommage qu'un sentiment profond et net exige en toute gratitude et admiration pour Mme Lara et Paul Poiret. S.V.

Acte I.

La tiédeur de Midi recouvre les champs encore ternes. Des hommes les ont quittés, se groupent sur le plateau en lisière d'un jeune bois. Une délicate verdure revêt les collines avoisinantes dont les anémones bleues garnissent les pentes. Entre les pierres moussues des brins d'herbe clairs pointent. Les bouleaux aux blanches écorces frémissent de leurs menus feuillages, sous un ciel où traînent, tassés, des nuages floconneux, gris de la glace qu'ils emportent.

D'immobiles cercles d'adolescents agenouillés, le front touchant la terre, forment, ça et là, des amoncellements d'extase voulue.

Debout, quelques hommes adorent vers le firmament et vers la terre.

LES HOMMES, tournant le dos au taillis et frappant la terre de leurs pieds.

LES ADOLESCENTS, inclinés, murmurent.

Rage, rage

Sol noir

D'autres ans, tristes hivers

Rage

Sol chauffé

Vouloir et ne pas pouvoir,
Déesse de Fortune ! Change

Nos jours

Nourris !

Fils fidèles,

Versatile

Une modeste et

Juste mesure

Berce, labile

Souffle,

Nous suffit, Fortune !

N'exigeons point que l'on nous comble,

Ni renoncement,

Mais que nous puissions vivre,

La pensée,

Demeurer égaux

Parmi tous humains égaux.

L'espoir de longtemps !

Pleine de sève est la vie,
Que, malgré lui, chacun se réjouisse !
Pleine de sève, la nature qui menace.
Des joies peut-être... craintes, toujours craintes

LA VIEILLE DE TROIS CENT ANS, s'insinuant parmi les hommes aux pas rythmés

Frappez, frappez, excitez !
Je sais depuis si longtemps, moi,
Frappe vieille !
Je me courbe,
et j'implore
Frappe la terre !
Je suis sage
Montre lui la gerbe
Multiplie, fertile !
De l'ancienne récolte
À la terre !

La vieille de 300 ans s'incline en adoration solennelle. Au moment où les adolescents cessent leur incantation, elle se relève et s'éloigne dans la direction de la plaine.

LES HOMMES

Mère, mère terre !

LES ADOLESCENTS

Pour qui craignent pis, parfois la vie

Libres eaux !

Réseau humide

Ronronne

Est bonne

Par chutes entre les pierres

Les aïeux oublient maintes peines passées.

[Ils se relèvent]

Fleurs présages,

Puis travail,

Joie et tranquille

Sommeil

Soleil

Soleil, bonne lumière !

[Tournés vers le sentier]

La terre nous écoute,

Apprêtez-vous, jeunes gens,

À célébrer avec fougue, ses promesses neuves !

LES ADOLESCENTES, en rang serré, avançant timidement.

LES HOMMES

Les lents jours de l'hiver

Vos sœurs sont de retour

Du rite fontinal.

Long et lourd s'achèvent
Et la sève s'élève
Puisant partout ses promesses
De verdure prospère.
Du sol rude et gris
L'eau

Forme la force
Et la fontaine
Où puisent nos filles,
Prodigue de riches dons.
Perle sa riche chanson.

Déjà des fleurs, voici,
Cueillies
Mystère
Dans la mousse fraîche.
Pour parer vos fronts !

LES ADOLESCENTS

Pourpre et chair,
Ou comme l'ambre du golfe glacé.
Serrons-nous, amies rapprochées,
Par le froid,
Saluons le feuillage neuf,
Les arbres aux bras blancs, agi-
tent leur joie,
et chaque bourgeon de nos boulaies.
Voyant nos joues penchées.

LES HOMMES

Venez-vous
Voulez-vous
Mener la ronde vernale !
Guider les pas de la danse !

LES ADOLESCENTES

Nous ne savons commander...
Heureuses de ne pas savoir.

LES HOMMES

Et la coutume de nos cultes ?
Il nous faut aller vers les tombes,
Porter à nos morts leurs mets
Ici le gazon nous invite
Chaque printemps.

LES ADOLESCENTS

Au crépuscule seulement !

LES ADOLESCENTES, à l'écart, hésitant.

Par groupe saluons comme il sied, la vie qui reprend. C'est le rite sacré.

LES HOMMES

Et c'est le faste jour

Dancez, dansons toujours,

Où se fait le choix d'une compagne.

En faveur des futurs foyers !

UN JEUNE HOMME EXUBÉRANT s'élance vers le groupe des adolescentes et saisit la main d'une amie aux yeux baissés.

Nulle autre que toi je choisis.

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS

Fiancée qui s'ignore... tu me veux,

Vœu de mon âme,

Moi, esclave

Sois compagne,

D'une demeure

Tièdeur de mes tristesses

Et des belles nuits !

A un dieu – qui sait – promise...

Que peut souhaiter la fantaisie

De mon cœur voué à l'inconnu ?

Faiblesse ou jeunesse que la vie ravira.

UNE ADOLESCENTE À LA TRESSE EN DIADÈME, murmure

Amie

Je ne crains nul cœur de femme.

Oublie les dieux et la mort,

Ne demande pas les grands mystères,

Vis comme chacune de nous,

Pour le plaisir de vivre !

Le sort d'un couple

Naît de son espérance.

Viens, plus près, viens !

Un jour, demain, de nouveaux

Rêves l'enchaîneront.

Vois, ton promis sourit.

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS, la voix chargée d'arrière-pensées

Demain...

Je me dévouerai.

Un jeune homme pâle, s'inclinant avec ferveur, serre le poignet de l'adolescente à la tresse en diadème.

ADOLESCENTE À LA TRESSE EN DIADÈME

Vois, à mon tour, je souris.

Et pourquoi non ?

Une splendeur secrète m'environne.

Les arbres, les fleurs, l'air me grisent,
Et le bleu distant qui perce les nuages
Appelle mon chant joyeux.
Je peux tout aimer...

LE JEUNE HOMME PALE

Plus que tout, c'est toi que je veux aimer,
Toi LES HOMMES
Dont le regard reflète
plus vivace
Grave
La nature parure
Triomphe !

LES ADOLESCENTES

Dansons !

LES ADOLESCENTS

LE JEUNE HOMME EXUBÉRANT

Fières filles
Fleurs et fête !
Venez pour le rythme
Le printemps
Non timides
Triomphe.

LE JEUNE HOMME PALE

LES HOMMES

Ma joie triomphe
Danse et donne
Rythme grave !
Ton regard léger que j'aime.

L'ADOLESCENTE À LA TRESSE DE DIADÈME

Voir et vivre. Fêtons tout ce qui vibre !

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS

Sur la hauteur vibrent même les
Branches sombres des sapins sauvages.

LES ADOLESCENTS

Dansons !

Douloureux le vent s'élève.

Des groupements compacts se forment. Tandis que s'enchevêtrent leurs chevrons mouvants, nul n'oublie le rite. Jouxte le jeune bois, l'amie, son promis et une troisième fervente piétinent et s'inclinent, mains unies, ou lèvent haut les bras. Les rayons de la lumière, que leurs gestes adorent, jouent sur les chauds visages et parmi les plis droits des tuniques agitées.

Pareillement, du côté opposé, près de la plaine, le jeune homme pâle, sa promise, et une jeune parente, en des attitudes semblables, vénèrent la terre revivante.

LE PREMIER GROUPE DE TROIS

Lumière mystérieuse
Génératrice terre
Vite vivifie
Que ton sein se gonfle
Fugitive !
Caressé de forces !

LE SECOND GROUPE DE TROIS

LES ADOLESCENTES dansant

Lent et doux, plus lent,
L'eau fluide chante
Tel le rythme du printemps
Enchantez comme elle qui glisse.

LES ADOLESCENTS dansant

Tous font la ronde en [illisible].

LES HOMMES

Écoutons sur place !
Le soleil austère brille.
Sages nos anciens
Proches des dieux
Lourds des pas approchent.
Et prêtres dans nos rites,
Ce sont
S'apprêtent à venir
Les sages qui viennent.

UNE CLAMEUR AU LOIN

Rah, rah, rah, rah...
Ce sont leurs pas

LES ADOLESCENTS

LE JEUNE HOMME EXUBÉRANT

De leurs maisons isolées
les chefs viennent
présider aux sacrifices.
Et pour bénir les bons travaux.

LES HOMMES

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS, à part

Mon corps est tremblant,
Ses tourments inégaux n'ont guère
Déjà plus d'une fille tremble,
Cette torpeur qui présage
Puisque, ici, tous les sages
L'étreinte
Sont tristes.

LES ADOLESCENTS

LES HOMMES

Pourtant l'ardeur dans [illisible] cœur
Brûle comme brasier aux fières flammes
Sagesse, guide les jeunes en gaîté !
En proie au printemps.
Distants sont les [cieux ? dieux ? illisible]
Dans tous les travaux.

LES ADOLESCENTS

La vie n'est pas faite pour gémir.
Les biches bondissent,
Seul le culte ancien
Les lièvres s'élancent
Sauvegarde des biens précaires.
Loin des vaches veules qui se vautrent
Téméraires qui ne suivent ce que Temps prescrit.
Avides, craintives, placides, sans plaisir.

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS, à part

LE JEUNE HOMME PALE, à l'écart

Dieu des clairières !
Dieu des lumières !

Culte désuet,
Serviras-tu mes vœux ?

Dieu de sous terre !
Me voici promise !

O promesses
de printemps sacré,
pénétrez mon âme,

hantise d'un homme, hantée du divin,
frissons précurseurs que j'ignore, encore.
Soumise et prête, mais privée
Tous mes frères frémissent, saisis de fièvre,
De divine joie.
Force du passé... fièvre néfaste.

Viennent nos vieux !
Mais pourquoi prôneurs de sacrifices ?
Vivre joyeux mieux vaut que béni mourir.

Las ! Mes joies à moi sont trop éclatantes.
Leur clarté que l'on trouble se pare et se perd,
Espace que clôt un cortège de spectres noirs.

LES ADOLESCENTS ET LES ADOLESCENTES

Pas glissants – pas pesants
Prompts et unis – par gestes dévots
Que les dieux rajeunis – entendent nos vœux !

Vœux vains – non – dansons !
Vœux vastes – oui – chantons !

LE JEUNE HOMME PALE, les rejoint
Ma fille a des yeux qui brillent,
Ce sont yeux qui rient, à la nature
qu'ils aiment... j'aime.

CLAMEUR QUI APPROCHE TOUS frémissent
Rah, rah...
Ho, ho, ho, ho,
Hô-ô-ôh...

LES HOMMES LE JEUNE HOMME PÂLE
Les anciens accompagnent le chef,
La jeunesse vaincra le passé,
Divinateurs du fatidique zénith,
Tranes qui égarent les enfants humains,

CLAMEUR QUI APPROCHE
Rah, rah...
Terreurs

TOUS
Ho, ho, ho, ho, ho...
Obscures,
Négatrices de la vie,
Je vous nie.

*Le cortège des sages apparaît. Les groupes sont secoués d'une frayeur étrange.
La solennité des mystères épaissit l'atmosphère. Les anciens, inquiets, interrogent à chaque pas
le sol et l'éther lumineux. La présence du plus âgé d'entre tous, qui a su le plus, accroît l'angoisse.
Les hardis, cependant, songent à interpréter ses gestes.*

LE PLUS VIEUX DU CLAN qui a perdu l'usage de la parole
M-m-m-m-m-m-m-m-m-

*Tandis que tous continuent de trembler, les anciens aident le plus vieux du clan à se prosterner ;
ayant fait le geste de promettre son dû à la terre, il semble, étendu comme pour un
embrassement, s'unir à elle. Front haut, les augures printaniers qui l'entourent observent le ciel.*

LES HOMMES L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS
Le jour est long, trompeur le calme
Fastes sont les heures à qui sacrifie ;
Sacrifice que mon cœur attend,
Que notre joie à tous soit manifeste,
Unie au passé selon la coutume,
Accoutumé au Néant !

En dépit du trouble angoissant qui règne, de nouveau les rangs s'enchevêtrent, se resserrent autour des anciens immobiles.

LES ADOLESCENTS LES ADOLESCENTES

Le vent qui rie et crie, bruit.
Les bourgeons aux couleurs [illisible]
D'un gaîté froide et féroce,
Tourmentent les feuilles fanées,
Restent mornes et froides encore,
De l'année passée,
Elles sont mortes.

LE JEUNE HOMME EXUBÉRANT

Dansons
Comme les filles et les feuilles !
Les vieillards végètent de même/

LE JEUNE HOMME PALE

Mornes ou méchants.

LES ADOLESCENTS

Mais peut-être qu'ils sachent [sic] plus que nous.

LE JEUNE HOMME PALE

Savoir pensant...

LES ADOLESCENTES, hors d'haleine

LES ADOLESCENTS

Des feuilles tombées
Chaque oiseau chante,
Imitons la fuite,
Rions !
Tourbillons à gauche, à droite,
Que faut-il pour vivre ?
Créons l'apparence du jeu.
Vibrer !
Rafales et spirales,
Au printemps
Que nos jeunes jambes,
Le corps encore jeune
Y ajoutent un rythme !
Vibre de rythme nouveau

LE JEUNE HOMME EXUBERANT

Le vent s'insinue
Nouons nos chaînes
Wou, hui, wou, huiie,
Suivant les courbes
Zigzagantes sentes de lézards
Imitons

Les rondes
Des filles
Et les bonds droits
De la fontaine
De nos danses
Dans la plaine
Anciennes.

LES HOMMES LES ADOLESCENTS

Ne cessons jamais de songer en sages.
Le vent s'élève houle, boule, roule,
Vie tranquille vaut par les vieilles lois.
Scinde poule, scinde sombre, sauve sève !

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS

L'heure pour les fières
Grise bise, laisse
Est venue de plaire
En réseau nos lasses
Grâce
Filles
Si j'hésite, hardie qui se voue
Se serrer, s'étendre et se soudre [sic],
Avant l'âge venu
Sûres de superbe.

LES SAGES

Vénération le terrible,
Sacrifiant
Au soleil,
Enoncez
Leur sang avide,
Aux joies obscures !

LES HOMMES

Soyons graves,
Nous, modèles,
Des devoirs qui ennoblissent !

LE JEUNE HOMME PALE, arrêté, s'appuyant contre un rocher.

Même un vieillard les peut ignorer.
Sans discerner, plusieurs réunis dissimulent.

L'ADOLESCENTE À LA TRESSE EN DIADÈME, passant près de lui.

Riches rais de la lumière claire
font éclore et les
Jour
Pleurs, et les my-
Grave !
stères.

LE JEUNE HOMME PALE, ravi
Attends ! Je te rejoins, rieuse,
Vite, plus vite !

LE VENT DANS LES MENUES FEUILLES DE BOULEAU

jj-jj-jj-jj-

Dans le sillage de ta courbe,
Longtemps je veux pouvoir suivre
Les promesses qui naissent parmi

LES HOMMES

Jour
Ton
Sou-
Grave
Rire.

Le jeune homme pâle s'élançe à sa poursuite, et de plus en plus rapidement les lacets d'une farandole enveloppent le groupe des sages.

Acte II.

Les étoiles seules éclairent la grande nuit.

L'espace désert a pour bornes les pierres consacrées dominant l'invisible plaine. Des peaux de bisons récemment tués pendent sur des pieux plantés aux quatre points cardinaux. Des crânes blafards les surmontent.

Au centre du lieu sacré les adolescentes se serrent en un cercle parfait.

LES ADOLESCENTES chantant, d'abord tristement.

Oublions les fleurs, oublions la source divine ;
La chaleur s'est dérobée avec le jour.
Le sol pleure, il est temps
De sécher ses larmes ;
Car la gloire
De la grande nuit est la nôtre.

Allant et venant, comme hallucinées par la terre, elles se dispersent lentement, traçant de leurs pas un réseau mystique.

Rapprochons-nous des dieux !
L'occulte voix qui mène à eux
Forme mille et cent détours
Que dessine, mais cèle
En toutes choses la nature.
Entre les feuillages que le vent déplace,
Entre les brins d'herbe qui croissent à l'aventure,
Près le cours sinueux choisi des ruisseaux,
Parmi les maisons du ciel habitées par les astres,

Comme sous nos pas chercheurs...
Qui distinguera la voix ?
Va de ci, va de là,
Au milieu de la nuit,
Dans les lignes paraboles se retrouve
Le chemin divin.

Comme tissant de leurs jambes nues, fortes mais fines, quelque dentelle invisible, toutes poursuivent sur place l'élection suprême. Tant elles tournent, qu'elles oublient, presque, étourdies, vacillantes, le but de ces contremarches. Tout à coup, cependant, tel un cri, leur chant s'élève.

Astre qui absorbes vies, et les donnes, sois guide !
Toi !
 Toi !
 Toi !

L'ADOLESCENTE À LA TRESSE EN DIADÈME, demeurant figée, au centre, devant toutes les autres qui s'écartent.

Moi !

 Moi !

 Moi !

Qui ne crains pas les ténèbres, mais préfère

Deux fois promises !

La nature belle,

Le dieu de lumière,

Ce jeune homme m'espère ;

Disparu, l'a choisie.

Oui !

Saluons dans la nuit purifiée

Ne verrai-je plus

Sa pureté divine !

La splendeur des fleurs

qui parent ?

L'AMIE AUX YEUX BAISSÉS

C'était elle, la prédestinée. Tout au-
tour de moi est devenu froid et triste ;

Soudain il me semble

Qu'une terrible ombre

me menace... d'où ?

Le silence qui suit est chargé d'énigme. On entend à peine le bruissement des tuniques quand les adolescentes vont et viennent, lestes, en prêtresses du culte, soucieuses de rendre hommage à leur compagne étonnée.

LES ADOLESCENTES, à nouveau groupées, s'inclinant jusqu'à terre.

UN CHANT LUGUBRE, incompréhensible, très proche.

Saluons l'Elue !
Aa-ra-ma, ara-ama...

Le front penché, tourné vers l'adolescente à la tresse en diadème, humbles et émues, avec prestesse, elles se [illisible]

LE VENT PAR-DESSUS LES GOUFFRES PROCHES
LE CHANT LUGUBRE

Ou-ou-ou-lou-ou-ou-ou
Aa-ra-ma, ara-ama
Ou-ou-ou-ou-ou-ou-ou
Rara-a-amara...

L'adolescente à la tresse en diadème écoute, toujours immobile. Apparaissent bientôt, deux par deux, les aïeux savants des rites nocturnes revêtus de peaux de bêtes noires. Lentement, ils s'assemblent en arrière de l'Elue.

LES AIEUX SAVANTS DES RITES NOCTURNES DES VOIX, à part
Dieu solaire qui protège les hommes, sois satisfait ! En échange
De l'offrande

Change

Avant tout mon propre sort
Comble
D'abondance ! Vœux nocturnes
O déesse des jouissances !
Que le jour exauce,
Comprenez le demain riche !

Les aïeux savants des rites nocturnes se séparent. Puis, par groupes, ils occupent les quatre points cardinaux, où enfin ils restent accroupis.

L'ADOLESCENTE À LA TRESSE EN DIADÈME

Noir est l'air
Et mon âme obscure ;
Quelque chose tressaille à l'entour
que mes sens perçoivent.
Et des souvenirs ne délivrent guère, ils me
Lient. Je reconnais l'éclat de tout ce que
j'ai tant aimé...
Lignes sveltes de nos arbres jeunes,
Cimes sombres sur une neige douce,
C'est d'hier, et l'hiver fuit.
J'ai pu voir, encore,
Prairies claires, sources vivantes,
Ciel et anémones de couleur pareille.
Il fait froid, je rêve...
Que des multitudes de fleurs se lèvent,
Corolles caressantes,
Pétales amarantes qui me lèchent,
La nature entière me fête...
Dors, dors, puisque ma vie est belle !

Sombrez silencieusement mes songes !
Solitaire, que je cherche – fugitive volupté.

Pourtant, combien la nuit est longue,
Déjà il me semble beaucoup avoir vieilli.
Jadis – oui, à l'aube dernière –
Quand j'allais à la fontaine, pleine de joie,
L'herbe sous mes pieds courbée
Saluait mon avenir...

Je veux vivre,
Hors de l'immobilité apprise qui m'opresse.
Je ne crains pas le soleil qui brûle.
Je veux vivre,
En clarté, rire,
Parmi les jeunes

LE VENT PAR-DESSUS LES GOUFFRES PROCHES

Chanter, danser, à ma fantaisie.
Zyy-ouou-woue-yyyzzzz...

D'où me prends-tu, angoisse ?
Est-ce bien mon cœur qui bat ainsi ?
Tout mon corps est riche de vie,
Seul le vent agite les dépouilles des bêtes.

Il faut que j'écoute...
Ces ténèbres sont hostiles... que j'écoute
Jusqu'au fond de moi-même !
C'est de vivre que mon âme exige,
âme avide, comment tout épuiser
ou une nuit méchante ?

Tout le beau qui vibre
Tout ce qu'une force bande
N'est plus mien.
Le monde se meurt-il donc ?
Ô mon bonheur béni que j'ai connu...
Vivre – je me sens si lasse –
Assez lasse pour mon sort.
L'ombre me tourmente,
Inhumains sont tous ces hommes.
Dans mes veines gronde
Plus d'une répugnance amère.
Les forêts n'abritent que des ours
Et des loups qui rôdent.
Où me sauverais-je de ces menaçants noirs ?
Je les crains et les abhorre tout ensemble,
Un dégoût soulève mon cœur.
Et je voudrais vivre, danser,

Sur un rayon de lumière.

Il faut que je danse, c'est le rite,
Entre ces noirs qui jugent.

Volontaire et brusque, elle commence la danse sacrale, en victime fascinée qui s'irrite et se dérobe.

Je pourrais finir peut-être,
Chaque fibre de mes membres se révolte,
Mais mon âme manque de force,
Elle implore et s'épuise.
A la vraie révolte elle préfère le repos.
L'auréole de l'élue l'ensorcelle.
Ha, ha, ha... ah !
Que mon rire sonne faux !

Elle bondit, ses bras tendus appellent la lumière absente au ciel, et sa danse saccadée n'est que violence contrainte.

LES AIEUX SAVANTS DES RITES NOCTURNES

Las ! Mon âme
Plus haut, plus haut,
Grince, suis-je grise ?
Notre fière terre,
Altérée
Quelle horreur m'inspirent
Ces hommes insipides
Tend au dieu solaire
Aux yeux ternes, aux corps vieux !
La jeunesse de l'Elue.
Eux aussi, pourtant, ont été jeunes,
Doux et généreux un jour jadis, peut-être.
L'ancienne coutume m'agrippe
De sa main sauvage
Pour complaire à la nature, faut-il
Plus encore frémir, plus de
Mortelle frénésie ?
Floraisons futures
Qui me devinez en cette nuit
Qu'espérez-vous de mon corps qui tremble,
De ma chair éperdument farouche ?
Contre tous les subterfuges
La jeunesse lutte, je regrette tard
Trop d'oublis, et tant de hâte...
Cependant j'ignore la vie.
Est-elle vraiment belle ?
Je ne saurai plus... qu'importe !
Au milieu de cette lassitude qui me
pénètre. Ah ! oh ! ah ! Ma révolte

est vaine, je suis prête au repos.

L'Elue chancelle ; la faiblesse de ses bonds est un signe pour les aïeux savants des rites nocturnes qui l'observent. Ils se relèvent ; leur masse monstrueuse grouille, rampe, rejointe, comme avide d'absorber l'adolescente à la tresse en diadème. L'ayant enfin saisie, telle une proie, ils l'élèvent au-dessus de leurs têtes.

Béatitude !
Etendu
Et telle une tige brisée ;
Floraison sans sève,

Je repose enfin. J'accepte ce geste
sacré de bras qui portent, moins rudes que ne sont bien des menaces.
Il est doux, peut-être, d'être morte.
Déjà je sommeille, et mon corps
N'est plus rien, léger mon songe...

Les aïeux savants des rites nocturnes, formant cortège, s'éloignent avec lenteur extrême, comportant l'Elue.

LE CHANT DES AIEUX

LE JEUNE HOMME PALE, caché derrière les rochers, suit du regard le cortège, faiblement se profilant contre le ciel incolore.

Par l'ordre sévère,
Emprunté des dieux
Les hommes
règnent heureux,
Et la nature devient docile.
Le dieu du Tonnerre sera satisfait,
Les exécuteurs des Hauts
Auront leurs récompenses,
Jouissances,
Biens, fortune. Ordre !
Passé haïssable,
Qui immoles l'avenir !

Ordre, ordre, toujours ordre !
Rustres ! Pleutres ! D'innombrables monstres !

Au nom de notre dieu solaire,
Sacrifice !

Honte !

Tous les rites s'accomplissent
avant l'aube.

Suave promesse

Foulée par des féroces
Ignorant comment
Tout se purifie
Toute chose pure doit luire.
La terre non menteuse,
Mes tourments... fermenteront
Joyeuse, gonfle ;
La nuit est bonne.
Que ma trace sur ce sol ami
Eternellement reste
L'ordre
Rouge,
Afin d'inciter
L'ordre prévaudra
A la révolte,
Tous les jeunes timides !
Que ma vie demeure stérile,
Pourvu que vivace soit
Cette trace !
Nulle haine n'est inféconde
Mais néfastes sont les âmes grises
Qui espèrent pour elles.
Honte aux fortunés qui se lamentent.
Exultez, avides !
Aride est la nonchalance, aride
La vertu,
Je veux haïr les dieux qui craignent
Et meurtrissent les cœurs ardents.
Ô source obscure de mes joies humaines,
Divinisée,
Dont le pur diadème
Est ta chevelure divine.
Mon amour est fait de haine
Contre ceux qui n'aiment rien
Sinon eux-mêmes.

LE CHANT DES AIEUX, au loin
Il me reste
Ordre... ordre...
Cette force de maudire
Dieux absents et vilénie de maîtres,
Serviteurs stupides de toutes les ignorances.

LE JEUNE HOMME PALE, éperdument
Maudits soient-ils !
C'est de moi et d'elle,
De nos âmes vives et aimantes
Que doit renaître l'éternel printemps.

II. DOCUMENTS PRODUITS PAR L'EQUIPE

1. Traduction de textes de référence

Traduction par Dominique Brun de l'article de Robert Craft, *The Rite: Counterpoint and Choreography*, *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1742 (Apr., 1988), pp. 171-176 (article consists of 6 pages)

« The music... struck me as possessing a quality of modernity which I missed from the ballet that accompanied it... The spirit of the music was modern, and the spirit of the ballet was primitive ceremony... In everything in *Le Sacre du printemps* except the music, one missed the sense of the present. » T. S. Eliot (1921)

« Ce qui m'a frappé dans la musique, c'est qu'elle possède une qualité de modernité que je n'ai pas retrouvé dans le ballet qui l'accompagne. L'esprit de la musique était moderne, mais l'esprit du ballet, celui d'une cérémonie primitive... Toute chose dans *Le Sacre du printemps* manquait de sensibilité au présent, excepté sa musique. » T. S. Eliot (1921) [et non 1913, il parle donc de la danse du Sacre de Massine et non de celle de Nijinski].

The most written-about dance event of 1987, the Joffrey Ballet's restoration of *The Rite of Spring*, requires till more comment. Important historical aspects of the work have been lost in the critical aftermath, which moreover, has shown no comprehension of what is wrong with the choreographic syntax. If the great ballet of 1913 is to have a future, its present form must undergo major repairs.

Bien qu'on ait beaucoup écrit sur cet événement pour la danse qu'est la reconstruction de 1987, du *Sacre du Printemps* par le Joffrey Ballet, cela nécessite encore un commentaire. La réception critique postérieure a laissé se perdre d'importants aspects historiques du travail, et en outre, n'a montré aucune compréhension pour ce qu'il y a de faux dans la syntaxe chorégraphique. Si le célèbre ballet de 1913 doit avoir un futur, sa forme actuelle doit subir d'importantes réparations.

The New York Times (25 October 1987) reported that Millicent Hodson, the eminent dance historian and choreographer who guided the reconstruction, found two documents especially valuable, one of them the score in which Marie Rambert wrote down 'as much of Nijinsky's choreography as possible', the other the score in which Stravinsky had written descriptions of stage action above the music'. Having seen no more of the Rambert score than the portion of a page reproduced in her autobiography, I have nothing to say about it except that her notes were not made 'during rehearsals', as claimed in the Sotheby sale catalogue of 16 July 1968, but at a distance of several months.

Le New York Times du 25 octobre 1987 rapporte que Millicent Hodson, l'éminente historienne et chorégraphe de la danse qui a dirigé la reconstruction, a retrouvé deux documents particulièrement valides, l'un est la partition que Marie Rambert a annoté avec «le plus possible d'indications chorégraphiques de Nijinski », l'autre la partition dans laquelle Stravinsky a consigné l'action scénique au-dessus de la musique. Comme je n'ai pas vu la partition de Marie Rambert, exceptée une partie d'une page reproduite dans sa biographie, je

n'ai rien à en dire, si ce n'est que ses notes n'ont pas été rédigées « pendant les répétitions », comme c'est annoncé dans le catalogue de ventes de Sotheby du 16 juillet 1968, mais plusieurs mois après.

Concerning the score that Stravinsky prepared for Nijinsky, the New York Times quoted Hodson directly: '[The annotations] seldom mention specific dance steps, [but] they do indicate what happens by means of phrases such as "the men group together", "here they fall to the floor" '. Let me add that the notes also describe movements, such as, for the women in Part 2: 'Walk in a bell-swinging rhythm'. But the real importance of the score is that it provides a map to the musical design of the choreography showing that in rhythmic emphasis and phrasing, music and dance, as a rule, are in counterpoint to each other.

Concernant la partition que Stravinsky prépara pour Nijinsky, le New York Times cite Hodson : « les annotations mentionnent rarement des pas spécifiques de danses, mais elles indiquent surtout ce qui se passe par la signification de phrases comme : « le groupe des hommes ensemble », « là ils tombent par terre » ». Laissez-moi ajouter que ces annotations décrivent aussi le mouvement, tel celui des femmes de la deuxième partie : « marche selon un rythme de cloche qui sonne ». Mais la véritable importance de la partition c'est qu'elle permet de disposer d'une cartographie du dessin musical de la chorégraphie qui montre que l'accentuation et le phrasé du rythme de la danse est en contrepoint avec celui de la musique, et que c'est une règle.

The score itself, as distinguished from verbal descriptions of its contents in a 1969 facsimile volume of the musical sketches, has yet to be mined for the full yield of its performance information. The reasons for this are that much of it is in coded or graphic form, and that the faded pencilling can be read only with the help of photographic boosting of contrasts. The score was shown to Jerome Robbins - for guidance, not reconstruction, which is for archaeologists, not artists - during the planning stages of the New York City Ballet's 1972 Stravinsky Festival, a Rite ballet having been momentarily considered with Robbins choreographing the groups, Balanchine the solo dance, the presumed division of labour in their Firebird collaboration. But Balanchine believed that The Rite should be heard and not seen.

La partition elle-même, séparée des descriptions verbales qu'elle contient dans le volume en facsimile de 1969, doit encore faire l'objet d'investigations sur le contenu informatif de sa représentation, pour prendre toute sa valeur. Les raisons en sont que beaucoup des inscriptions se présentent sous une forme codée ou graphique, et que le crayon effacé ne peut être lu qu'avec l'aide d'une accentuation photographique des contrastes. La partition a été montré à Jérôme Robbins – seulement pour son aide et non pour une reconstruction, qui devrait être réservée au archéologues et non aux artistes – lors de la période des représentations du New York City Ballet en 1972, au Festival Stravinsky, un *Sacre* avait alors été envisagé pendant un moment entre Robbins et Balanchine, Robbins chorégraphiant les groupes et Balanchine le solo, cette division du travail reposait sur leur collaboration antérieur pour *L'oiseau de feu*. Mais Balanchine croyait que le *Sacre* devait être entendu plutôt que vu.

The New York Times of 25 October further reported that Kenneth Archer, the art historian and Millicent Hodson's husband, described The Rite as : Roerich's brainchild Stravinsky often claimed that the idea for it came to him in a dream. Yet interviews in Russian newspaper of the time reveal that when Stravinsky finished composing Firebird in 1910 and sought ideas for a new ballet, Roerich suggested two scenarios

One concerned chess. The other was Sacre. Hodson herself had written in the Dance Research Journal that : an interview with Roerich in the St Petersburg press and other documentation show that he had already written a scenario when Stravinsky approached him with the notion of a ballet about archaic Russia. Roerich's scenario was entitled 'The

Great Sacrifice' and it survives as the second act of what we know as Le sacre du printemps.

Le New York Times du 25 octobre rapporte plus loin que Kenneth Archer, l'historien d'art et mari de Millicent Hodson, décrivait le *Sacre* comme : « l'enfant du cerveau de Roerich : Stravinsky déclarait souvent que cette idée lui était venue en rêve. Des interviews dans des journaux russes de l'époque révèlent que lorsque Stravinsky était en train de finir sa composition de *L'oiseau de feu* en 1910 et qu'il cherchait des idées pour un nouveau ballet, Roerich lui suggéra deux scénarios. Le premier concernait les échecs. Le second concernait le *Sacre*. » Hodson a elle-même écrit dans son journal de recherche que « une interview de ce dernier dans la presse de Saint-Pétersbourg ainsi que d'autres documents, montrent que Roerich avait déjà écrit un scénario lorsque Stravinsky le contacta avec cette idée d'un ballet sur la Russie archaïque. Le scénario de Roerich s'intitulait *Le grand sacrifice* qu'on retrouve aujourd'hui en place du second acte de ce que nous connaissons du *Sacre*. »

Actually the interview with Roerich⁵⁴ in the St Petersburg Gazette, in which he refers to the ballet-in progress as 'The Sacred Night of the Ancient Slavs' - what we know as Part 2 - appeared two months after Stravinsky had written to him (2 July 1910) discussing their plans for the 'Great Sacrifice' - and, incidentally, revealing (to us) that work on the new ballet had begun even before Firebird was performed. Writing again on 9 August 1910, Stravinsky mentions the existence of musical sketches and not one but two versions of the libretto, in the second of which Fokine had participated. Fokine is never mentioned in connection with The Rite, even though as late as May 1912 he was to have been its choreographer. Whatever his contribution to the ballet, the 'mysterious circles' of Part 2 are clearly descended from his Enchanted Princesses in Firebird, and so is the hand-to-cheek gesture (those shouts for dentists from the first Rite audience). Whatever his contribution to the ballet, the 'mysterious circles' of Part 2 are clearly descended from his Enchanted Princesses in Firebird, and so is the hand-to-cheek gesture (those shouts for dentists from the first Rite audience). Stravinsky might even have had Kastchey's court in mind when he wrote that afore mentioned 'Fall to the floor' direction in the four-hand score. And some musicodramatic axials between The Rite and the end of Firebird - ritual (celebration), dance form (rounds), rhythm (shifting metres) and even sonority (swooping horns) - are real and powerful.

En fait, cet interview de Roerich(1) publié dans la gazette de Saint Pétersbourg, dans laquelle il parle d'un ballet en cours d'élaboration intitulé « La nuit sacrée des anciens esclaves » – que nous connaissons comme la deuxième partie du *Sacre* – apparaît deux mois après que Stravinsky lui a écrit (le 2 juillet 1910) pour discuter de leurs projets sur le « Grand Sacrifice » – et, (nous) révéler au passage que le travail sur ce nouveau ballet avait débuté avant même les représentations de *L'oiseau de feu*. Dans une autre lettre en date du 9 août 1910, Stravinsky mentionne l'existence d'esquisses de la musique et non pas une mais deux

54 Roerich's veracity is always in question ; see the detailed investigation of him in R.C. Williams : *Russian Art and American Money* (Harvard UP, 1980), and Karl E. Meyer: 'The Two Roerichs are One', *New York Times* (22 Jan 1988).

La véracité de Roerich reste toujours à questionner ; pour cela voir la recherche détaillée entreprise sur lui par R.C. Williams, *L'art Russe et l'argent américain* (Harvard UP, 1980), et celle de Karl E. Meyer: « Les deux Roerich n'en font qu'un », *New York Times* (22 Jan 1988).

versions du livret, deuxième version à laquelle Fokine avait participé. Fokine n'est jamais cité en lien avec *Sacre*, alors que, jusqu'à mai 1912, il aurait dû en être le chorégraphe. Pourtant de sa contribution au ballet, découlent « les cercles mystérieux » de la deuxième partie qui semblent clairement avoir été inspirés par ses « princesses enchantées » de *L'oiseau de feu*, ainsi que le geste de la main posée sur la joue (celui qui incite le public du *Sacre* à hurler « dentistes »). Stravinsky devait même avoir à l'esprit la cour de *Kachtcheï* quand il écrivait de telles indications sur la partition de piano à quatre mains : « tombe au sol ». Et on trouve de façon réelle et puissante quelques axes musico-dramatiques communs entre le *Sacre* et *L'oiseau de feu* – notamment le rituel (la célébration), les formes de danses (en ronds), le rythme (changement de mesures) et même certaines sonorités (les descentes en piqués des trompettes) –.

Granted that Stravinsky's recollections were not always reliable and that in the case of his mid - 1930s condemnation of Nijinsky's Rite they amounted to a betrayal of his on-the-spot judgments of 1913. But his story of the vision of The Rite coming to him as he completed Firebird, and of seeking out Roerich is documented in letters and interviews at the time. To Andrey Rimsky-Korsakov, 7 March 1912: 'I am working on the piece that I conceived after Firebird'; to N.F. Findeizen, 15 December 1912: 'My first thoughts about my new choreodrama Vesna Sviaschennaya came to me as I was finishing Firebird... I wanted to compose the libretto together with N.K. Roerich, because who else could help me ?'

Il est vrai que les souvenirs de Stravinsky n'étaient pas toujours fiables et que, concernant la condamnation du milieu des années 30 du *Sacre* de Nijinski, ils reviennent à une trahison de ses premiers jugements de 1913. Mais son histoire de la vision du *Sacre* qui lui était apparue alors qu'il était en train de terminer *L'oiseau de feu*, et de chercher Roerich, est attestée par des lettres et des interviews de l'époque. À Andreï Rimsky-Korsakov, le 7 mars 1912 : « je suis en train de travailler sur une pièce que j'ai conçue après *L'oiseau de feu* » et à N. F. Findeizen le 15 décembre 1912 : « mes premières idées du drame chorégraphique *Vesna Sviaschennaya*, me sont venues alors que je finissais *L'oiseau de feu*... Je voulais composer le livret avec N. K. Roerich parce que, qui d'autre aurait pu m'y aider ? »

Whatever the contents of the 1910 libretto, the authors rewrote it a year later - at Talashkino, the Princess Tenisheva's estate near Smolyensk, which her memoirs describe as having burnt down before that time when she herself was already living in Paris. What concerns us is that the July 1911 libretto is the one Stravinsky followed, and that it differs significantly from the two subsequent versions Roerich gave to Dyagilev, the first in the spring of 1912, the second undated but not earlier than March 1913. Whereas Stravinsky's copy of the 1911 scenario does not refer to Yarilo the sun god, Roerich's second version begins with him and excludes any mention of maidens with painted faces and even a ritual of abduction.

Peu importe le contenu du livret de 1910, les auteurs le réécrivent un plus tard – à Talashkino, propriété de la Princesse de Ténisheva près de Smolyensk, qui raconte dans ses mémoires que sa propriété aurait brûlé alors qu'elle-même vivait à Paris. Ce qui nous concerne ici c'est que le livret de 1911 est celui que suivit Stravinsky, et qu'il diffère de façon significative d'avec les deux versions suivantes que Roerich donna à Diaghilev, la première au printemps 1912, la seconde non datée mais postérieure à mars 1913. La copie du scénario de Stravinsky de 1911 ne se réfère pas à Yarilo le dieu du soleil, la seconde version de Roerich commence avec lui et exclue toutes mentions aux jeunes filles aux visages peints et même au « jeu du rapt ».

In November 1912, in Berlin, only days after completing the ballet in sketch-score form, Stravinsky received a letter from Roerich, in St Petersburg, announcing that he had 'changed the first act, and it is better now'. But of course the music could not be changed or revisions introduced, except to add programmatic significance. As surely as Roerich's knowledge of Russian pre-history had originally inspired Stravinsky, so was the composer deaf to his librettist's later alterations. The statements on the titlepage of the four-hand score that *The Rite of Spring* is by 'Stravinsky and Roerich', the 'mise-en-scène by Stravinsky and Nijinsky', confirm both that Roerich had no role in translating the libretto into action and that Stravinsky shared responsibility for the staging, a fact apparently unknown to ballet historians.

En novembre 1912, à Berlin, seulement quelques jours après avoir terminé le ballet sous la forme d'une partition non définitive, Stravinsky reçut une lettre de Roerich, depuis Saint-Petersbourg, lui annonçant qu'il « avait changé le premier acte et que c'était mieux ainsi ». Mais, bien évidemment, la musique ne pouvait plus être modifiée, ni des révisions introduites, sauf à avoir une répercussion sur le déroulement. Ce qui est certain c'est que la connaissance de la Russie pré-historique de Roerich, est ce qui, dès l'origine, a inspiré Stravinsky, et de la même manière, le compositeur est redevable à son co-librettiste, de ces changements tardifs. Les informations de la page de garde de la partition pour piano à quatre mains du *Sacre* précisent que *le Sacre du Printemps* est de Stravinsky et Roerich, la mise en scène de Stravinsky et Nijinsky, ce qui confirment à la fois que Roerich n'a joué aucun rôle dans la transcription du livret en actions et que Stravinsky partage la responsabilité de la mise en scène, fait apparemment inconnu des historiens de la danse.

Bronislava Nijinska's memoirs attest to Roerich's influence on Nijinsky. We know from her-and from the Stravinsky - Nijinsky - Dyagilev correspondence that Nijinsky insisted on seeing Roerich's set and costume designs before beginning the choreography. No less certainly, Roerich's art and anthropology inspired Nijinsky far more than Stravinsky's bewilderingly new and terrifyingly difficult music. In recent years, the music of *The Rite of Spring* has been measured by new critical and analytical tools. One result is that its harmonic organization has been quantified, revealing the fundamental combinations and structures, and the interrelationships and frequency of usage of its vocabulary of chords. Another result is that the folkloric origins of its archaic melodies have been traced. Still another is that some light, but not enough, has been shed on the rhythmic element, that unprecedented and unsucceeded feature of the work. Publications of a more familiar kind have accumulated, as well, offering fresh and not so fresh appraisals of the influence of *The Rite* on the other arts, along with speculations about its significance as the representative creation of the modern period, for no contender, not *Erwartung* or *Pierrot lunaire*, not *Les demoiselles*, Munch's *Scream* and Mondrian's trees, not even *Ulysses* has attained the universality of Stravinsky's masterpiece, and maintained it for 75 years.

Dans ses mémoires, Bronislava Nijinska confirme l'influence de Roerich sur Nijinski. Nous savons par elle et par la correspondance entre Stravinsky, Nijinski et Diaghilev, que Nijinski insista pour voir les dessins des costumes et décors de Roerich avant de commencer la chorégraphie. Tout aussi certainement l'art et l'anthropologie de Roerich, inspirèrent Nijinski bien plus que la difficile et terrifiante nouvelle musique de Stravinsky. Au cours de ces dernières années, la musique du *Sacre*, a pu être mesurée avec de nouveaux outils critiques et analytiques. Il en résulte tout d'abord que l'organisation harmonique a été quantifiée, nous révélant les combinaisons et les structures fondamentales, ainsi que les relations d'interaction et de périodicité d'usage du vocabulaire des accords. Ensuite, on a mis en évidence les origines folkloriques de ces mélodies archaïques. Enfin, la lumière a été faite sur l'élément

rythmique, qui est le caractère sans précédent et sans prolongement de son travail. Des publications d'un genre moins spécialisées se sont accumulées, contenant des commentaires plus ou moins pertinentes sur l'influence du *Sacre* sur les autres arts, en même que des discours sur l'importance du *Sacre* comme création emblématique de la modernité, dont aucune œuvre rivale ni *L'attente* ou le *Pierrot lunaire*, ni *Les Demoiselles*, ni *Le cri* de Munch ni *Les arbres* de Mondrian, ni même *Ulysses* n'a atteint l'universalité du chef d'œuvre de Stravinsky qui se maintient depuis 75 années déjà.

Historical and other documenting has also proceeded apace. Press dossiers of the first performance have appeared, from which further information has been gleaned about the staging, the dancing and the decors. Editions and revisions of the music have been minutely compared, as have musical interpretations, notably of Stravinsky's recordings and player-piano rolls, and arrangements for different instrumental combinations, from the disastrously misconceived orchestral version by Robert Rudolph to the illuminating transcription by Maarten Bon for four pianos, which shows that harmonic perspectives change with the different weights and prominences of the same notes in the orchestra and in the piano. Exhibitions of the set and costume designs have also been presented, as well as of the costumes themselves, the latter most spectacularly in the Basel Kunstmuseum, where they were suspended in a circle from the ceiling.

Des documents historiques et autres, ont suivi rapidement. Des dossiers de presse de la première représentation sont apparus, dont on a tiré d'autres renseignements sur la mise en scène, la danse et les décors, les éditions et les révisions de la musique ont été comparées méticuleusement, ainsi que les interprétations musicales, notamment les enregistrements de Stravinsky et la version pour pianola, ainsi que les arrangements pour différentes combinaisons d'instruments, depuis la désastreuse incompréhension de Robert Rudolph jusqu'à la transcription éclairante de Maarten Bon pour quatre pianos, qui montre que des perspectives harmoniques changent selon l'importance et le poids qu'on donne aux notes dans l'orchestre et pour le piano. Des expositions ont présenté le décor et les dessins des costumes, ainsi que les costumes eux-mêmes, la plus spectaculaire a eu lieu dernièrement au Kunstmuseum, où ils étaient suspendus en cercle au plafond.

And the Joffrey Ballet has in places skilfully re-realized the pictorial dimension, aided by Roerich's Rite legacy, photographs of the dancers taken at the time of the premiere, descriptions by participants and observers, Emmanuel Barcet's drawings and Valentine Hugo's drawings and pastels - though the promise in the pastels of stage depth, of diminutive figures in a spacious landscape, ill prepares the viewer at City Center, where the dance groups were too close to the audience and to each other. So, too, from the same visual and verbal sources the Joffrey has reconstructed movements, the jumps and jerks, the shiverings and tremblings - with the entrance of the Sage - and dance postures, the legs and feet of the men, as Bronislava Nijinska recalled, 'turned inward, their fists clenched, their heads held hunched between their shoulders, and their walk on slightly bent knees'.

Et le Joffrey Ballet a reproduit la dimension picturale avec beaucoup d'adresse, aidé en cela par ce que Roerich a légué au *Sacre*, mais aussi par les photographies des danseurs prises au moment de la première, par les descriptions de participants et d'observateurs, par les dessins d'Emmanuel Barcet et les pastels et dessins de Valentine Hugo – restrictions faites que ces pastels introduisent une profondeur de scène et des personnages diminués dans un paysage gigantesque, qui, de façon trompeuse, amène le spectateur est à penser au New York City Center, alors que les groupes de danseurs étaient très proches les uns des autres et très proche du public. Ainsi, depuis ces sources visuelles et verbales, le Joffrey a reconstruit des

mouvements, les sauts et les impulsions, les secousses et les tremblements – avec l'arrivée du sage – des postures de la danse, les jambes et les pieds des hommes, comme le rappelle Bronislava : « tournées en dedans, les poings serrés, leur tête enfoncée entre leurs épaules hautes, et leurs marches avec des jambes légèrement pliées. »

Marie Rambert does not date or locate the rehearsal she describes at which Stravinsky began playing the piano at double the speed the dancers had learnt, but this could only have been at the beginning of February 1913 in London. Her account seems to imply that a two-hand arrangement was used, but Bronia Nijinska remembered Stravinsky playing four hands with one Steinman, actually Michael Osipovitch Shteinman, whom Dyagilev had engaged as second conductor in St Petersburg in October 1912. Nijinska recalled that Shteinman played alone only when trying to bang out the 'Sacrificial Dance' from the sketch for the full score, the only available version of the music before late March 1913, as a telegram from Nijinsky to Stravinsky asking for a piano score establishes. The sketch-score, which Serge Lifar finally found and sold in 1982, ends with a note in Stravinsky's hand: 'That idiot Nijinsky has not returned the "Sacrificial Dance"'(2).

Marie Rambert ne donne ni la date ni le lieu de la répétition qu'elle décrit où Stravinsky aurait commencer à jouer au piano à une vitesse deux fois plus grande que celle apprise par les danseurs, mais cela ne peut s'être produit qu'en février 1913 à Londres. Son récit semble affirmer qu'un arrangement à deux mains était utilisé, mais Bronia Nijinska se rappelait Stravinsky jouant à quatre mains avec un Steinman, en fait Michael Osipovitch Shteinman, que Diaghilev avait engagé comme second chef d'orchestre à Saint-Pétersbourg en octobre 1912. Nijinska se rappelait Shteinman jouant seul, uniquement quand il essayait de rendre à deux mains la *danse sacrale* à partir des mêmes esquisses de la partition à quatre mains, seule version alors disponible jusqu'à fin mars 1913, comme l'atteste un télégramme dans lequel Nijinski demande à Stravinsky de faire une partition pour piano seul. La partition composée d'esquisses que Serge Lifar trouva enfin et vendit en 1982, se termine par une note manuscrite de Stravinsky disant : « cet idiot de Nijinski a oublié de me rendre la partition de la *danse sacrale*⁵⁵ ».

The four-hand score, from which Stravinsky and Debussy played the not quite complete Rite months before dance rehearsals began, served for all other rehearsals. On 4 January 1913, Emile Jaques-Dalcroze wrote to Stravinsky urging him to teach the music to his assistant Marie Rambert directly, side-stepping Nijinsky. But Stravinsky, preoccupied with the orchestration, did not answer. In a conversation with Romain Rolland after the premiere, the composer objected to the 'rhythmic gymnastics of Dalcroze' in the choreography, yet a trace and more of Dalcroze can be seen in Stravinsky's instructions about counting beats. The autobiography of Nijinska, who opposed Dyagilev's decision to introduce Dalcrozian eurhythmics to help the dancers learn the music, reveals that her brother did not have recourse to counting beats aloud until he came under the influence of the Dalcroze system. The annotated score shows how these beats were tallied. It also proves, if proof is still necessary, that Nijinsky was perfectly able to read the musical notation of beats and rhythms. Decades after the premiere, Mme Rambert wrote: There was no melody to hold on to - so the only way to learn it was to count the bars all the time. The movements in themselves were simple and so was the floor pattern. But... the mastering of that rhythm was almost impossible.

55 Pierre Monteux's reference to 'Nijinsky's two-hand score' (letter to Stravinsky, 22 Feb 1913) evidently refers to the sketch-score.

Cette référence de Pierre Monteux à la partition de Nijinski pour piano seul (lettre à Stravinsky du 22 février 1913) renvoie évidemment à la partition découpée en tableaux.

La partition pour quatre mains, avec laquelle Stravinsky et Debussy jouèrent ce *Sacre* incomplet, des mois avant que les répétitions de danse ne commencent, servit à toutes les autres répétitions. Le 4 janvier 1913, Émile Jaques-Dalcroze écrivait à Stravinsky pour le presser d'enseigner directement la musique à Marie Rambert, l'assistante de Nijinski, en passant outre ce dernier. Mais Stravinsky, préoccupé par son orchestration ne répondit pas. Dans une conversation avec Romain Rolland après la première, le compositeur se montra opposé à la « gymnastique rythmique de Dalcroze » dans la chorégraphie, en dépit de cela on peut déceler quelques traces de Dalcroze dans les instructions de Stravinsky pour compter les temps. L'autobiographie de Nijinska, nous apprend qu'elle aussi était opposée à la décision de Diaghilev d'introduire l'eurythmique de Dalcroze pour aider les danseurs à apprendre la musique, et nous révèle que son frère n'avait pas recours aux comptes à haute voix jusqu'à ce qu'il soit sous l'influence du système de Dalcroze. La partition annotée montre comment ces comptes étaient mesurés. Elle prouve aussi, si c'était encore nécessaire de le faire, que Nijinski était parfaitement capable de lire la notation musicale des temps et des rythmes. Des décennies après la première, madame Rambert écrivit : « il n'y avait pas de mélodie à quoi se raccrocher – alors la seule manière d'apprendre était de compter les mesures tout le temps. Les mouvements en eux-mêmes étaient simples, comme l'étaient aussi les parcours au sol. Mais... la maîtrise du rythme était presque impossible. »

This suggests that the radical rhythmic and harmonic newness had distracted the dancers to the extent that they could not hear melodies that were simple and far from new in kind. But surely, after three months of piano rehearsals, the greatest difficulty for the dancers was in the last minute switch to the orchestra. The sonorities were entirely new, some of the figurations had either not been in the piano score or were unrecognizably transformed, and the dynamic and volumetric ranges were without precedent in music history. Shortly before the first performance, Stravinsky told an interviewer that '[At times] the dynamic power of the orchestra is more important than the melodic line itself. The Joffrey production followed the score in allowing the orchestral Introduction to be heard with the curtain closed, thereby obtaining the maximum contrast between the rhythmically free beginning - so supple in the first measures that even the notation is only approximate - and the isochronous dance beat of the 'Augurs of Spring'. In this first section of the ballet, however and unfortunately, the dancers hop with each note and emphasize none of them.

Cela suggère que la nouveauté radicale du rythme et de l'harmonie avait distrait les danseurs au point qu'ils ne puissent plus entendre les mélodies très simples et d'une certaine manière loin d'être neuves. Mais assurément, après trois mois de répétitions avec un piano, la plus grande difficulté pour les danseurs consistait à passer d'un coup et à la dernière minute, à l'orchestre. Les sonorités étaient complètement nouvelles, certaines des configurations sonores ne se trouvaient pas dans la partition pour piano ou bien étaient transformées au point de ne plus être identifiables, et les niveaux des volumes et des dynamiques étaient sans précédent dans l'histoire de la musique. Peu de temps avant la première représentation, Stravinsky raconta à quelqu'un à qui il accordait une interview qu'« à certains moments, le pouvoir dynamique de l'orchestre est plus important que celui de la ligne mélodique. » Le Joffrey ballet suit la partition en permettant d'entendre l'Introduction avec le rideau fermé, et par là d'obtenir le maximum de contraste entre le rythme libre du début – si souple dans les premières mesures que la notation ne peut en être qu'approximative – et l'isomorphisme des temps de la danse des « augures printaniers ». Dans cette première section du ballet, cependant et malheureusement, les danseurs sautent sur toutes les notes et n'en accentuent aucune.

A glance at ex. 1 shows that not only are the pencilled-in dance accents (A) against the orchestral accents (>), but that the first one is in the choreography. The music imitates the dancers' jump, and a hocket is set in motion between them, though not in the Joffrey performance, which left the orchestra to hiccup by itself.

En regardant l'exemple 1 on voit que non seulement les accents crayonnés de la danse (^) fonctionnent en opposition avec les accents de l'orchestre (>) mais que le premier est chorégraphique. La musique imite les sauts des danseurs, et un hoquet se propage entre eux, au contraire de la représentation du Joffrey, qui laisse l'orchestre sursauter par lui-même.

Croquis n° 1

The script at the top of the next extract, the beginning of 'The Ritual of Abduction', says 'four important accents' (found at the beginning of bars 1, 2, 3 and 7), and the Russian word in bars 2 and 3 identifies them as 'jumps'. As in 'Augurs of Spring', the dance accents are on, the musical accents off, the beat. The perspicacious London Times critic H.C. Colles noted in July 1913: 'What is really of chief interest in the dancing is the employment of rhythmical counterpoint in the mass for group movement'. The Joffrey reconstruction was totally devoid of rhythmical counterpoint. (The words in the first bar (ex.2) say that 'a large group of men begin'.) Ex.3, for comparison, is part of the same page in Marie Rambert's copy of the score. The complete absence of accentuation is suspicious, since the three hammer blows in the orchestra (bars 2 and 3) can only be responses to choreographic emphasis.

Ce qui est écrit en haut de l'extrait suivant, le début du « Jeu du rapt », dit « quatre accents importants » (qu'on trouve au début des mesures 1, 2, 3 et 7) et le mot russe dans les mesures 2 et 3 identifie ces accents comme des « sauts ». Comme pour les « Augures printaniers », les accents de la danse sont sur le temps tonique et ceux de la musique hors du temps tonique. Le perspicace critique du *London Times* H.C. Colles écrivit en 1913 « ce qui est d'un intérêt majeur dans la danse c'est l'utilisation du contrepoint rythmique pour les mouvements des groupes ». La reconstruction du Joffrey est totalement dénuée de contrepoint rythmique. (Les mots dans la première mesure (ex. 2) disent : « un grand groupe d'hommes commence »). L'exemple 3, est comparable dans la même page de la copie de la partition de Marie Rambert. Or l'absence complète d'accentuation y est suspecte, alors que les trois déflagrations de l'orchestre (mesures 2 et 3) ne peuvent être en fait que des réponses aux accents chorégraphiques.

Rambert's handwritten recollections of Nijinsky's stage directions seem to support Stravinsky's later criticism that Nijinsky 'had complicated and encumbered his dances beyond all reason': the furiously fast music is too short for the stage business. In ex.4, Stravinsky's pencilled-in notation above the first bar (which he has combined with the last bar on the preceding page) shows a different rhythmic grouping for the choreography: 'Cut these two bars in half', the Russian says. The minim tied to a semiquaver and the semiquaver tied to a minim form a retrograde rhythm (one that remains identical read backwards or forwards), a favourite Stravinsky construction, found in music as remote from *The Rite as Mavra* and *Apollo*.

Les souvenirs manuscrits de Rambert des indications scéniques de Nijinski vont dans le sens des dernières critiques de Stravinsky qui prétendaient que « Nijinski avait compliqué et encombré ses danses contre tout entendement » : la musique si follement rapide est bien trop courte pour être affaire de mise en scène. Dans l'exemple 4, la notation au-dessus de la première mesure crayonnée par Stravinsky (qu'il a combiné avec la dernière mesure de la page précédente) montre un regroupement rythmique différent dans la chorégraphie :

« couper ces deux mesures en deux », y lit-on en russe. La blanche se rattachait à la double-croche et la double-croche rattachait à la forme de la blanche, un rythme inversé (celui qui reste identiquement lisible en avant et en arrière), construction préférée de Stravinsky, qu'on trouve dans des musiques aussi différentes que le *Sacre, Mavra* ou *Apollon*.

The direction in the next (and again in the fifth) bar is 'The answer of the women', and in the bar after that, 'Rhythm of the men in two parts'. Remembering that Stravinsky later objected to the 'parallelism' in Nijinsky's choreography, we should note that parallels are specified here, and that these associations of music for male and female dancers, back and forth from groups of one sex to the other, are as traditional - masculine horn-call in the lower part, feminine skitterings in the higher - as in the ballets of Tchaikovsky. Ex.5 and 6, showing the polyphonic construction of the choreography in 'Spring Rounds', suggest that Stravinsky had composed the choreography at the same time as the music. The dancers are divided into three groups entering at different time-intervals, like voices in a fugue; each group, moreover, is identified with a different rhythm.

L'indication qu'on trouve dans la mesure suivante (et encore dans la cinquième mesure), c'est : « la réponse des femmes » et dans les mesures d'après, « le rythme des hommes est en deux parties ». Cela nous ramène à l'objection ultérieure faite par Stravinsky à Nijinski quant au parallélisme de la chorégraphie avec la musique, nous devons noter que ces parallélismes sont ici particuliers, ils renvoient au fait que certaines musiques sont attribuées aux danseurs hommes et d'autres aux femmes, et que les alternances incessantes des groupes de différent sexe – groupes masculins à l'appel des trompettes sur les parties basses et groupes féminins bondissant sur les parties hautes – se rejouent ici aussi traditionnellement que dans les ballets de Tchaikovsky. Les exemples 5 et 6, qui nous montrent la construction polyphonique de la chorégraphie dans les « rondes printanières », suggèrent que Stravinsky a composé la chorégraphie en même temps que la musique. Les danseurs sont répartis en trois groupes qui entrent en succession à différents moments, comme les voix d'une fugue ; chaque groupe, en plus, est identifié par un rythme différent.

The written-in accents in the upper score define rhythm 1, those on the right side of the lower score rhythm 2. The word above bars 4, 7, and 8 says that all movement stops during them, thereby dividing the otherwise monotonous dance into interesting period-lengths. (The Joffrey performance ignored this.)

Les accents écrits à la main en haut de la partition définissent le rythme 1, ceux sur le côté droit en bas de la partition, le rythme 2. Le mot inscrit au-dessus des mesures 4, 7 et 8 signifie que tout mouvement s'arrête pendant ces mesures, en divisant ainsi une danse sinon trop monotone en d'intéressantes longueurs périodiques de temps. (La performance du Joffrey ignore ce fait).

In ex.6 the single-line hand-drawn staves above the music chart the phrases of all three groups. The arrow in the first bar identifies rhythm number one as a retrograde and, at the same time, reveals how the 'fugal' distribution of the groups has shifted the dance rhythms into positions that contradict the metrical pattern of the music. In ex.7 the Russian words assign the music to female dancers whose four-beat phrases are counterpointed against the musical metre. (The crotchet melody in the lower part, bracketed in twos, reappears seven years later in Stravinsky's Symphonies of Wind Instruments.) 'Music exists when there is rhythm, as life exists when there is a pulse', Stravinsky wrote above one of his Rite sketches, and, in a letter, 'I sought to give the feeling of closeness between men and earth through a lapidary rhythm'. Sometimes, as

in the following sketch (ex.8) for the most lapidary rhythm in the history of dance music, his first idea may have been purely rhythmic. His Russian script says, 'In the spring of 1912 during a walk with Ravel in Monte Carlo. This is the rhythm from which the Sacred Dance grew'. The music that 'grew' is in ex.9.

Dans l'ex. 6, la ligne unique de portées dessinées à la main, au-dessus de la musique, organise les phrases des trois groupes. La flèche dans la première mesure identifie le rythme du numéro 1 comme rythme inversé et, en même temps, révèle comment la distribution en canon des groupes a déplacé les rythmes de la danse à des endroits qui contredisent le schéma de distribution des mesures de la musique. Dans l'exemple 7, les mots russes assignent la musique aux danseuses dont les phrases à quatre temps s'inscrivent en contrepoint de la mesure musicale. (En bas, la mélodie des noires, séparée en deux blocs, apparaît à nouveau sept ans plus tard, dans la symphonie pour instruments à vent de Stravinsky.) « La musique existe quand il y a du rythme, comme la vie lorsqu'il y a de la pulsation », a écrit Stravinsky au-dessus d'une esquisse du *Sacre* et, dans une lettre, « j'ai pensé créer un sentiment de proximité entre l'homme et la terre grâce à un rythme concis. » Quelques fois, comme dans l'esquisse de l'ex. 8 qui fait état du rythme le plus concis de l'histoire de la musique, il se peut que sa première idée ait été absolument rythmique. Son inscription russe dit : « Au printemps de 1912, pendant une marche avec Maurice Ravel à Monté-Carlo. C'est depuis ce rythme que la danse du *Sacre* a germé ». Ce « germe » de musique se trouve dans l'ex. 9.

The composition of the 'Sacred Dance', a dance piece from its inception, coincided with Fokine's departure and Nijinsky's arrival. All evidence indicates that the choreography was created in close collaboration between Stravinsky and Nijinsky during meetings in Bayreuth(!), Venice, Lugano, Monte Carlo and Berlin: after returning to Switzerland from Berlin in mid-December, Stravinsky wrote: 'Nijinsky directs it with passionate zeal'. As in no other movement in the ballet, the orchestra in the second section has an accompanying role. The strong choreographic first beats in ex. 10 further show that Stravinsky adjusted his metrical system to the dance, since the corresponding place earlier in the movement is differently metred.

La composition de la « danse sacrée », point d'origine de l'écriture de la danse, coïncide avec le départ de Fokine et l'arrivée de Nijinski. Tout prouve que la chorégraphie a été créée en étroite collaboration entre Stravinsky et Nijinski au cours de leurs rencontres à Bayreuth (!), Venise, Lugano, Monte-Carlo et Berlin : après son retour de Berlin en Suisse, Stravinsky écrivit, à la mi-décembre : « Nijinski conduit son travail avec un zèle passionné ». Alors que rien de tel ne se passe à aucun autre endroit du ballet, l'orchestre occupe une place d'accompagnement dans la seconde partie. Plus loin, les puissants premiers temps chorégraphiques de l'ex. 10, montrent que Stravinsky a ajusté à la danse son système de mesure, alors qu'auparavant les places correspondantes dans le mouvement étaient différemment mesurées.

Needless to say, the rhythmic pattern of the solo dance (crotchet-crotchet-quaver-crotchet, in 7/8) is in counterpoint to the pattern of the orchestral rhythm. Regrettably, the Joffrey performance indicated no awareness of these ingenious designs. The music was apparently heard for the first time in any form when Stravinsky and Debussy played it as a piano duet on 9 June 1912. Did the solo instrument beginning, on this mind-boggling occasion, seem to the French master - since it still does to us - indebted to the example of the Prelude a 'L'apres midi d'un faune'? And what did Debussy, whose fluid music is forever overflowing its metres, think of the metrical tyrannies of the Russian master? The reading took place in the home of Debussy's friend Louis Laloy,

who wrote: 'We were dumbfounded, flattened as though by a hurricane from the roots of time'.

Il va sans dire que le schéma rythmique de la danse du solo (noire – noire – croche – noire, en 7/8) se trouve en contrepoint du schéma des rythmes de l'orchestre. De façon regrettable, la reconstitution du Joffrey n'accorde aucune attention à ces ingénieux dessins. D'après ce qu'on sait, on put entendre la musique pour la première fois, sous une forme qu'on ignore, lorsque Stravinsky et Debussy la jouèrent en duo au piano, le 9 juin 1912. Est-ce que, au cours de cette si étonnante occasion, le solo du début du *Sacre* a semblé au maître français redevable de celui, exemplaire du *Prélude à L'Après-midi d'un faune* – comme cela nous apparaît encore aujourd'hui – ? Qu'a pu penser Debussy, dont la fluidité de la musique déborde toujours le cadre de la mesure, de la métrique tyrannique du maître russe ? Cette séance de lecture musicale eut lieu dans la maison d'un ami de Debussy, Louis Laloy, qui écrivit : « nous étions confondus et écrasés par un ouragan venu de la nuit des temps. »

Traduction par Dominique Brun, Sophie Jacotot et Juan Ignacio Vallejos de la préface de l'ouvrage de Millicent Hodson sur sa reconstruction du *Sacre du Printemps* de Nijinski⁵⁶

PRÉFACE

Rapport sur un chef-d'œuvre perdu

Depuis plus de 70 ans, les historiens considèrent le *Sacre du Printemps* comme le chef d'œuvre chorégraphique perdu du 20^{ème} siècle. Malgré cette réputation, ou peut-être à cause d'elle, aucune tentative n'a été faite pour reconstruire la danse originale du vivant de son chorégraphe. Même si on savait que la musique avait été composée par Igor Stravinsky (IS), peu de gens se rendaient compte, jusqu'à la reconstruction de 1987, que cette musique avait été chorégraphiée pour la première fois par le danseur Vaslav Nijinski (VN). Tous les traits caractéristiques du ballet classique dans lesquels il excellait ont été bouleversés dans sa chorégraphie : *Le Sacre* utilisait des postures lourdes et ingrates ; des gestes brusques et asymétriques. Les pas étaient dansés avec les pieds en dedans. La virtuosité était remplacée par un corps replié sur lui-même. VN a suivi de très près le scénario rituel de Nicolas Roerich (NR), peintre et archéologue qui dessina aussi le décor et les costumes.

IS et NR ont sous-titré ce travail « Tableaux de la Russie Païenne », cela se passe en un temps préhistorique et en un lieu évoqué par les toiles de fond d'une steppe du nord, en Russie, au début du printemps. Roerich emmaillota les danseurs des Ballets russes (BR) dans de lourdes blouses, aux motifs archaïques peints à la main. VN assembla ces figures dans des cercles communautaires, des lignes et des carrés pour marquer les syncopes et les thèmes contrapuntiques de IS. Les efforts de ces trois collaborateurs ont abouti à un spectacle n'ayant que peu de ressemblance avec un ballet. Pendant la première au Théâtre des Champs-Élysées (TCE), le 29 mai 1913, les Parisiens ont été poussés à l'émeute par l'étrange tension provoquée par la danse et les contrastes abrupts rencontrés dans la musique et les décors. La "première" du *Sacre du Printemps* (SDP) devint cette nuit-là une légende, et la notoriété de cet événement a immédiatement déformé la portée de l'œuvre, particulièrement de la chorégraphie de VN. Il déclara au *Daily Mail* de Londres le 12 juillet 1913 : « Je suis accusé d'un crime contre la grâce ».

C'est ainsi que commença une histoire mystérieuse qui n'a pas d'égal dans les annales modernes de l'histoire de la danse. Après la générale du 28 mai, qui déclencha les rumeurs qui mirent le feu aux poudres du scandale de la première, il y eut seulement cinq représentations à Paris et trois à Londres. Le SDP libéra une énergie extraordinaire, puis disparut. Il fut écarté du répertoire par le directeur des Br, Serge Diaghilev (SD), dès sa première saison. Les années qui suivirent la 1^{ère} Guerre Mondiale, SD décida de faire revivre le *Sacre*, mais apparemment personne ne se souvenait du mouvement, même si certains des membres de la distribution originale, travaillaient encore au sein de la compagnie. Selon Marie Rambert (MR), qui fut l'assistante de VN en 1913, la difficulté immédiate rencontrée lors de l'apprentissage de la danse, les avait poussé à vouloir l'oublier. Ils s'étaient opposés à VN à chaque étape du travail. En conséquence, SD commanda un 2^{ème} *Sacre*, pour la saison de 1920. Le successeur de VN, Léonide Massine (LM), discuta de la musique avec IS puis prépara la nouvelle chorégraphie. La toile de fond de NR du 2^{ème} acte fut utilisée tout au long du ballet, et les costumes qui

⁵⁶ Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Pendragon Press, 1996.

avaient été si peu portés, furent ressortis de la réserve. Le SDP a été présenté à nouveau au TCE le 15 décembre 1920, lançant ainsi la bataille critique des « deux Sacres ». La controverse antérieure dans la presse avait contribué à sortir le *Sacre* de VN du répertoire des Br, mais rétrospectivement beaucoup de critiques préféreraient ce ballet à celui de LM. Malgré leur réévaluation de la version de VN, cette deuxième version des Ballets russes plongea la première dans l'obscurité pour près d'un demi-siècle. La chorégraphie de VN, seulement sept ans après sa création, fut considérée comme perdue.

A l'époque de la reconstruction de 1987, plus de cent versions du *Sacre du Printemps* avaient été créées, les chorégraphes considérant cette œuvre comme un passage obligé de leur profession. Ce statut découle, d'une part, du réel défi provoqué par la musique et d'autre part du paradoxe inhérent au scénario du ballet – la création par le sacrifice – qui, bien que réinterprété, continue d'être signifiant pour chaque génération d'artistes téméraires. Toutes les versions ont mis à profit et contribué à donner au SDP un statut d'emblème culturel. C'est devenu le modèle d'une création audacieuse. Sans doute la légende du scandale de la première, l'un des plus fameux du siècle, renforça ce statut emblématique du *Sacre*. De même, le mythe du chef-d'œuvre disparu de VN y contribua. À chaque nouvelle version, le mythe de l'original a été recréé, repoussant chaque fois plus loin la réalité de la danse de VN. Entre temps, les danseurs de la version de VN ont pris leur retraite, la plupart sont morts, et bien que certains aient laissé une autobiographie, très peu d'entre eux y donnent des détails sur la danse. Le verdict du chef-d'œuvre disparu devient une prophétie qui s'auto-accomplit.

La recherche

La recherche relative au "crime" de VN nous apprend que le SDP était empêtré dans la controverse, dès sa naissance. Même la parenté du *Sacre* fait débat. MR attribue la conception du ballet et de son scénario à NR ainsi que Bronislava Nijinska (BN), sur qui le rôle principal de l'élue a été créé par VN. Le chercheur, spécialiste de la Russie préhistorique, qu'était NR a beaucoup peint sur le sujet, il avait obtenu un certain succès pour ses dessins du *Prince Igor* commandé par SD en 1909, c'est lui qui prépara des scénarios pour le ballet, dont un sur le rite printanier intitulé *Le Grand Sacrifice*. IS revendiqua lui aussi d'avoir conçu le ballet avec pour titre de travail *La victime* (l'élue ?). Il écrivit plus tard que, pendant qu'il composait *l'Oiseau de feu* en 1910, il avait rêvé d'une jeune femme encerclée par des vieux sages qui dansait jusqu'à la mort pour ramener le printemps. Mais c'était précisément cette idée que NR décrivait comme l'objet de son scénario dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, le 28 août 1910⁵⁷. Tout le monde s'accorde cependant pour dire que NR a développé son scénario original en collaboration avec IS, au cours de l'été 1911. Ils ont réintitulé le ballet *Vesna Svyashchennaya*, un titre traduit en anglais de différentes manières : le "Couronnement du Printemps", "Le Printemps Sacré", "Le Rite printanier". C'est seulement à partir de 1920 que

57 Igor Stravinsky, *An Autobiography* (London, Gollancz, 1935, réimpression W.W. Norton, 1962), p. 31. Les mémoires des participants à la création de 1913 du SDP attribuent le livret à NR. Des écrits ultérieurs l'attribuent souvent à IS, car le compositeur lui-même présente ainsi les faits, pas plus tard que lors de la reprise de 1920. Les critiques et les historiens en Russie ont reconnu NR comme auteur, sans doute parce qu'il était célèbre là-bas pour sa connaissance des anciens Slaves.

Lorsque que j'ai écrit sur le SDP pour la première fois en 1980, j'avais cité la déclaration de IS, mais une lettre du fils de l'artiste, Svetoslav Roerich (22 août 1981), proposa une histoire alternative, qui est confirmée par les textes suivants : E. Polyakova, *Roerich : Life in Art* (Moscou, Iskustvo, 1973), et BN : *Early Memoirs*, traduit et publié par Anna Kisselgoff (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1981), p. 448-449.

Pour une discussion sur le rôle de NR dans la création du SDP, voir Kenneth Archer, « Nicolas Roerich et la Genèse du *Sacre* », in *Le Sacre du Printemps de Nijinsky* (Paris, Editions Cicero et Théâtre des Champs-Élysées, 1990), p. 75-95 ; et Millicent Hodson, « Nijinsky's Choreographic Method : Visual Sources from Roerich for *Le Sacre du Printemps* », *Dance Research Journal*, 18/2, Winter 1986/1987, p. 7-16.

les Anglais ont commencé à standardiser l'appellation du *Sacre* en *The Rite of Spring*⁵⁸. A cette époque, cette œuvre était internationalement reconnue sous son titre français et même aujourd'hui les russes en font une translittération en "Cakr" pour évoquer le raccourci *Sacre*⁵⁹. Les "Tableaux de la Russie païenne" mentionnées en sous-titre, ont été organisées en deux parties ou actes, chacune avec son propre décor. Le 1^{er} acte est intitulé le "Baiser de la terre", en référence à la cérémonie qui constitue l'apogée des premières scènes. Sur la partition pour piano utilisée pour les répétitions en 1913, est indiqué « Jour » pour le 1^{er} acte et « Nuit » pour le 2^{ème} acte. Cette polarité de départ est reconduite par un système d'opposition tout au long du ballet : jeunes et vieux, femmes et hommes, terre et ciel, rouge et blanc. Le rituel originellement conçu par NR comme la totalité du ballet devint le 2^{ème} acte du *Sacre* et en retient le titre, "Le Sacrifice".

Les premiers temps de ce chef-d'œuvre furent l'objet de secrets et de conflits. Bien que la "première" du SDP fut le point culminant de la période d'avant-guerre des Br, ses origines se trouvèrent mêlées aux querelles de coulisses de la 2^{ème} saison de 1910 des Br de SD. Le succès de cette saison le poussa à créer sa propre compagnie, indépendante du Théâtre Impérial de Saint Petersburg. IS, jubilant du succès de *L'Oiseau de feu* de cette même saison, écrivit à NR, à son retour en Russie, pour lui dire qu'il avait révélé un peu leurs plans à SD, profondément vexé de ne pas avoir été informé de leur projet⁶⁰. Cependant SD était ravi de cette idée. IS alerta NR des conflits qui existaient entre DS et Mickaël Fokine, chorégraphe du *Prince Igor*, de *Schéhérazade* et de la nouvelle création *L'Oiseau de Feu* qui avait conquis le public parisien. Une lettre à NR nous informe que le compositeur avait déjà des doutes quant à l'adéquation du travail de MF pour le projet du ballet rituel :

« La querelle entre SD et MF commença du fait des difficultés qui surgirent lors de la production de *L'Oiseau de feu*. De mon côté, je préfère rester à l'écart de ce conflit et je regrette que SD m'ait fait la remarque que la participation de MF à notre "grand sacrifice" était surtout une question d'argent. (Remarquons que SD ne s'est jamais inquiété de savoir si nous souhaitions travailler avec MF)⁶¹ » [lettre dans *Esquisses*]

IS ajouta que, étant donné qu'il n'y avait pas eu de rapprochement avec MF, « SD pense que nous devrions travailler avec un certain Gorsky dont je ne sais rien. » C'était un chorégraphe et pédagogue progressiste qui travaillait au Théâtre du Bolchoï à Moscou, Alexandre Gorsky était celui qui avait introduit le système Stepanov dans le cursus de l'école des Ballets impériaux de Saint-Petersbourg⁶². Ses innovations en faveur de ballets à drames réalistes ressemblaient beaucoup à celles de MF. Grâce à l'initiative de Gorsky, VN avait étudié la notation à l'école des Ballets impériaux.

Les préparations du ballet progressaient grâce aux allers-retours de correspondance entre IS, qui était rarement à St-Petersbourg, et NR qui voyageait aussi en Russie, prenant part à des fouilles archéologiques à Novgorod et participant au programme mis en place par la Princesse Maria Tenicheva qui consistait à faire revivre les arts traditionnels slaves, dans sa propriété de l'état de Talashkino, près de Slomensk. IS y rejoignit NR en juillet 1911, pour finaliser le scénario et commencer la musique, pendant que le peintre copiait quelques-uns des costumes authentiques de la princesse⁶³.

58 Nesta Macdonald, *Diaghilev Observed* (New York, Dance Horizons / London, Dance Books, 1975), p. 89. [re. title inconstancies ?]

59 Vera Krassovskaya, *Russian Ballet Theatre at the Beginning of the 20th Century* [in Russian] (Leningrad, Iskuststvo, 1971), p. 436.

Les auteurs russes réduisent aussi le titre à Vesna, signifiant « printemps ».

60 Polyakova, p. 169. Voir aussi : Richard Buckle, *Diaghilev* (New York, Atheneum, 1979), p. 176.

61 Cette lettre, citée dans Buckle, *Diaghilev*, p. 177, est reproduite dans : IS et Robert Craft, *The Rite of Spring Sketches 1911-1913* (London, Boosey and Hawkes, 1969), Appendice II, p. 28.

62 Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet* (London, Gollancz, 1966), p. 187.

63 Polyakova, p. 169-170 ; Buckle, *Diaghilev*, p. 214.

Au cours de cette longue gestation du ballet qu'est devenu le *Sacre*, VN en fut seulement spectateur. En 1910, son lien avec SD lui permettait d'assister aux réunions des collaborateurs des différentes productions des Br⁶⁴. La cause sous-jacente de la querelle entre MF et SD, provenait de l'attention et de la publicité que SD concentrait sur VN⁶⁵. Bien que VN ait été le plus grand interprète masculin du travail de MF, il nourrissait ses propres aspirations à la composition chorégraphique que SD stimulait par des visites au musée, la lecture de catalogues et de livres sur la nouvelle peinture ; et grâce à des conversations sur les concepts émergents en art.

Seulement un mois avant les débuts chorégraphiques de VN relatifs à la création de *l'Après-Midi d'un Faune* en mai 1912, c'était toujours MF qui était prévu pour créer les danses du *Sacre*. IS était de plus en plus désenchanté par cette perspective, comme il l'indique dans une lettre d'avril 1912, écrite à sa mère en Russie :

« SD et VN raffolent de mon nouvel enfant, le SDP. Le côté déplaisant de l'affaire c'est que c'est MF qui devrait le faire, que je considère comme un artiste usé, un de ceux qui ont fait leur route trop rapidement et se sont trop donnés dans chacun de leurs nouveaux projets. *Shéhérazade* a été son acmé, par conséquent c'est le début de son déclin⁶⁶ ».

Pendant des mois, SD avait empêché MF d'obtenir des informations sur le *Faune*. Quand MF découvrit que VN était pressenti comme prochain chorégraphe de la compagnie des Br, il annonça sa démission qui devint effective à la fin de la saison de printemps 1912⁶⁷. Cependant ce n'est qu'après le succès du *Faune* qu'on trouve des documents qui attestent du fait que VN était pressenti comme chorégraphe pour le *Sacre*.

Inculper la victime

Pour un débutant comme VN, à peine âgé de 23 ans, avec un seul ballet à son actif – aussi brillant qu'il soit – cette suite de danses du *Sacre* représentait une nouvelle étape périlleuse, même si la musique en était formidable. Le *Sacre* lui offrait l'opportunité de chorégrapier douze courtes danses – dont seulement l'une d'entre elles, le solo final, était plus longue que le *Faune* – chacune distincte des autres, bien que nécessairement en relation par le style. Sans doute, VN fut-il avantagé d'avoir assisté silencieusement aux différentes rencontres entre SD et ses collaborateurs, sans avoir à subir la pression relative au travail chorégraphique et en n'ayant qu'à contempler ce que les collaborateurs étaient en train de mettre au point pour ce ballet des Anciens Slaves. Comme BN le raconte dans ses *Mémoires*, VN choisit de commencer par la fin de la chorégraphie, par la danse de l'Élue, qui danse jusqu'à la mort afin de « sauver la terre »⁶⁸. En construisant le solo, en le sculptant virtuellement sur BN, comme il l'avait fait pour le rôle de la nymphe dans le *Faune*, VN découvrit ce qui devint le vocabulaire de la totalité du travail du *Sacre*. Au bout du compte, il étendit son projet depuis cette figure jusqu'au travail des groupes qui rassemblaient quarante-six danseurs. En dépit de fréquentes interruptions pendant qu'il créait le *Sacre*, du fait qu'il était en tournée avec la compagnie des Br en Europe de janvier à avril 1913, le jeune chorégraphe fabriqua un chef d'œuvre avec cette suite de danses.

VN maîtrisait pleinement ses capacités de danseur et de chorégraphe, il montrait les pas et donnait les comptes au corps de ballet, et élaborait des modules pour les mouvements d'ensemble. Ce travail chorégraphique exige beaucoup tant sur le plan mental que physique. VN remplit ses responsabilités, malgré les tensions inhérentes aux voyages et aux

64 S.L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet* (London, Constable, 1953, Penguin, 1960), p. 54.

65 Grigoriev, p. 75-76, 81-82.

66 Buckle, *Diaghilev*, p. 219.

67 Grigoriev, p. 76-77.

68 Nijinska, p. 449-450.

représentations. À lire les témoignages des participants, il semble évident que les répétitions, bien que difficiles, se passaient de façon fructueuse. MR le souligne, mais également Lydia Sokolova, Anatole Bourman et BN ainsi que les témoignages tardifs d'un ami proche de VN, Nicholas Zverev⁶⁹. VN se sentait puissant et confiant à l'endroit de sa création, comme il l'écrit pendant les répétitions, dans une lettre adressée à IS :

« Aujourd'hui, je sais que le SDP existera quand tout sera comme nous le voulons tous deux : nouveau, beau, et complètement différent – pour le spectateur ordinaire ce sera une expérience émotionnelle bouleversante⁷⁰. »

En fin de compte et en dépit des complexités du ballet et des conflits de la période de répétition, les danseurs, eux aussi, croyaient dans le travail. Ils montèrent sur scène lors de la “première” à Paris, en étant convaincus qu'ils tenaient probablement un chef-d'œuvre⁷¹. Le scandale, cependant, les choqua plus que tout autre. Ce n'est que plus tard que ce « crime contre la grâce de VN » fut interprété comme un indice de sa propre instabilité, cas classique où la victime se voit inculpée du crime.

Or VN n'était pas psychologiquement malade à l'époque où il composa le SDP. Seul un éclairage rétroactif peut être à même de renverser la nouveauté déconcertante du ballet en une preuve de l'irrationalité de son auteur. Une fois, au cours des répétitions, VN devint fou de rage. BN, sa sœur, amie et muse, son double pour la danse en dépit du genre, son élue du *Sacre*, fut contrainte d'abandonner son rôle. Elle était enceinte. VN a alors menacé de tuer son mari. De telles explosions étaient assez communes en coulisses et ne disaient rien de l'état mental de VN, si ce n'est qu'il s'identifiait passionnément à sa nouvelle création. Et, qu'il en soit venu à s'identifier avec le rôle de l'élue n'est pas improbable. Le ballet était presque terminé quand BN lui annonça la nouvelle. De ce fait, VN dut revenir au solo par lequel il avait commencé, et dut recommencer à le transmettre. MR, qui « regardait VN l'enseigner encore et encore à Maria Piltz (MP) » raconte que la performance de MP était « très pâle en comparaison de celle, extatique, de VN ; c'était la plus grande danse tragique qu'elle ait jamais vue⁷² ».

Le courage solitaire du solo de l'élue sacrifiée, avec ces sauts qui ne cessaient jamais malgré la fatigue, ces efforts constants pour accéder à la perfection en dépit de l'échec, constituaient certainement un portrait intime de lui-même que VN laissa à la postérité. Le solo, tel qu'il le construisit, est héroïque et non pathétique. L'élue – isolée de la communauté par un acte du destin et non par la communauté elle-même – danse le solo comme preuve de courage. Il ne s'y trouvait pas encore d'allusion à la condition ultérieure de VN⁷³. Au

69 Nijinska, p. 457-463. Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, publié par Richard Buckle (London, Murray, 1960), p. 42-43. Anatole Bourman, *The Tragedy of Nijinsky*, with D. Lyman (London, Hale, 1937), p. 242-247.

Nicholas Zverev. Son témoignage n'existe dans aucun document. Des fragments de son amitié avec VN, notamment comme compagnon d'étude de la philosophie de Tolstoï, peuvent être trouvés dans de nombreux livres sur les BR. Romola Nijinska croyait que les soi-disant Tolstoïens étaient une menace véritable pour son mariage. Mes informations sur Zverev proviennent de la danseuse Olga Stens, sa protégée dans les années 1950 (interview à Paris en 1980) et de Vera Nemchinova, qui était mariée à Zverev dans les années où ils dansaient pour SD (interviews à New York, 1980, 1982). Stens écrivit un essai biographique sur Zverev dont elle me donna une copie. Nemchinova et Stens affirmèrent que Zverev admirait la manière dont VN enseignait le SDP et croyait que les répétitions étaient difficiles parce que ça l'était réellement.

70 Lettre citée dans Robert Craft, « Nijinsky and Le Sacre », *New York Review of Books*, 15 avril 1976, p. 39.

71 Bourman, p. 253.

72 Marie Rambert, *Quicksilver* (London, Macmillan, 1972), p. 64.

73 Bourman, p. 247, affirme qu'il y avait des signes de ses troubles ultérieurs. Le *Sacre* de VN est relié à la maladie mentale dans des articles cités dans : Truman C. Bullard, *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*, University of Rochester, Eastman School of Music, 1971, Volumes I : texte de la thèse ; II : traductions ; III : articles français.

printemps 1913, Si VN avait pu s'identifier à cette victime, c'était dans une position de force. Quand le *Daily Mail* publia l'accusation de son « crime contre la grâce », il y imprima aussi la défense de VN. Ce dernier remercia le public anglais du sérieux de son intérêt et de son attention vis-à-vis du *Sacre*, VN affirma qu'« il n'y avait rien de ridicule dans ce ballet » pour le public londonien, mais que c'était la presse qu'il l'avait accusé de crime. Comme VN ne parlait que russe ou français lors des interviews, les remarques le concernant en anglais devaient refléter un peu les choix de l'interprète ou du traducteur, mais les idées et les images utilisés dans la réponse du *Daily Mail*, sont caractéristiques du chorégraphe :

« Je crois que je peux danser avec grâce dans les ballets des autres, si la grâce est de mise. Et je pourrais composer des ballets "gracieux" si je le voulais – dans mes partitions. Mais il se trouve, que je déteste la poésie conventionnelle à l'eau de rose, mes aspirations personnelles sont "primitives". Je mange ma viande sans sauce béarnaise. Certaines écoles de peinture et de sculpture ont tellement cultivé la suavité que les œuvres qu'elles produisent ne contiennent pas d'autre expression que la banalité ; à partir de ce moment-là, toujours, une révolte se produit. Peut-être que quelque chose comme cela est en train de se passer dans la danse. »

En dépit de condamnations critiques, VN avait des défenseurs de haut niveau à la fois en Angleterre et en France. Pendant l'automne 1913, Jacques Rivière (JR) publia un essai majeur dans la *NRF*. Son credo souvent cité, sur le *Sacre*, du «renoncement à la sauce », fait écho à la propre défense de VN sur le terrain du néo-primitivisme⁷⁴. Jacques Rivière valorise « le retour au corps de VN, sa tentative pour suivre au plus près ses pentes naturelles, d'écouter seulement ses intuitions les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques⁷⁵ ». Le critique parisien, féru de cubisme, en réagissant ainsi contre un public agressif, avait compris que les sévères réserves émises à propos du style de VN pourraient en fait libérer l'art de la danse. Les postures tordues signifient que le mouvement ... « (...) » [citations de Jacques Rivière]^{76 77}

JR comprend également que le corps de ballet a été mis en valeur par VN. Il danse tout au long du ballet. Cette responsabilité que VN lui donnait était un signe de respect de sa part. Le solo final de l'élue condense l'épreuve que chaque danseur doit endurer dès le début. Dans une autre phrase souvent citée, JR délie VN de ce soi-disant crime : « Si on pouvait pour une fois arrêter de confondre la grâce avec la symétrie et l'arabesque », c'est ce qu'on retrouve partout dans le *Sacre*⁷⁸.

Henri de Curzon, « La Semaine : Paris, Au Théâtre des Champs-Élysées », *Le Guide musical*, LIX/23-24, 8 et 15 juin 1913, p. 444-445 (Bullard, II, p. 135-135). Curzon déplore « l'art anti-naturel, contourné, absurde et dérangé » de VN et blâme le chorégraphe pour avoir imposé cette « esthétique tordue » à IS (p. 135).

Adolphe Jullien, « Revue Musicale », *Le Journal des Débats*, CXXVV (sic), 8 juin 1913, p. 1 (Bullard, II, p. 131-134). Bullard souligne le lien en introduisant cet article : « Il est fascinant, rétrospectivement, de lire la suggestion indirecte par Jullien des idées névrosées de VN » (p. 31), ce qui fait certainement référence à la remarque de Jullien sur le fait que « ce sont des idées tordues et malsaines, et il semble que M. Nijinsky, en tant que chorégraphe, n'ait rien eu d'autre à l'esprit » (p. 133).

74 Jacques Rivière, « Le Sacre du Printemps », *La Nouvelle Revue française*, 1er novembre 1913, p. 706, 716 (Bullard, II, p. 269-284). J'ai utilisé la traduction de Bullard. Des extraits sont aussi publiés dans :

Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*, New York, Knopf, 1975.

75 Rivière, p. 719 (Bullard, II, p. 289).

76 Rivière, p. 719 (Bullard, II, p. 289).

77 Rivière, p. 722 (Bullard, II, p. 295).

78 Rivière, p. 726 (Bullard, II, p. 300).

Plaidoyer pour un répertoire abandonné

L'une des raisons de la disparition du *Sacre* de VN repose sur un abus de langage. En d'autres circonstances, cet artiste aurait été en droit d'intenter un procès contre ses détracteurs pour les choses qui ont été écrites au sujet de son ballet. On rattacha peut-être, de façon des plus excessives, la métaphore de la folie au SDP. Ce qui avait commencé par une figure rhétorique facile pour décrire la fureur de la "première" s'est retourné contre VN. Dans le faisceau des circonstances tragiques de la vie de VN, cette métaphore s'est mise à coïncider avec la réalité. On a donc continué à utiliser longtemps après les faits : le diagnostic de son état mental venant qualifier de façon anachronique, son travail chorégraphique sur le *Sacre*. Récemment, un effort a été fait pour démystifier l'image de VN tel un génie devenu fou, et pour clarifier ce qu'avait été sa maladie mentale et quand elle avait commencé⁷⁹. Mais le lieu commun qui prétendait que VN était déjà fou au moment de la création du SDP facilitait le rejet de son chef d'œuvre et devint donc la cause principale de sa si longue disparition. Or la suppression de ce ballet du répertoire de SD, immédiatement après la 1^{re} saison, en est en fait la cause fondamentale. Cette décision coïncide avec le renvoi de VN par SD, du fait son mariage avec Romola de Pulski, une jeune Hongroise qui rejoignit les Br lors de la tournée sud-américaine qui a suivi la saison de 1913. Sans doute, SD se sentit-il dépossédé par ce mariage⁸⁰. Il répudia son chorégraphe et compagnon favori, privant ainsi la compagnie des Br de sa plus prestigieuse étoile masculine et de trois des ballets les plus innovants de son répertoire, *L'Après-midi d'un Faune*, *Jeux* et le SDP, tout ce que VN avaient créé en deux ans seulement.

Bien que l'annonce du mariage ait été douloureuse pour lui, il semble que SD avait déjà pris sa décision concernant le répertoire de VN. En effet, SD n'avait plus confiance en l'avant-garde après le *Sacre*, avant même le départ de VN pour l'Amérique du Sud. Face à la puissance réactionnaire des producteurs des grands théâtres, des financiers, de certains critiques européens et de certains balletomanes russes de son entourage, SD fut contraint d'abandonner « la voie nijinskienne » pour retourner aux chorégraphies de MF⁸¹. À ce moment-là, SD expliqua ainsi la situation à BN, en lui demandant de relayer cet argument auprès de son frère :

« Mais tu dois savoir, Bronia, tout ce que j'ai fait pour VN. Il a déjà chorégraphié trois ballets. *Jeux* et le *Sacre* ne sont pas des ballets qui peuvent soutenir le succès des Br. Tu dois comprendre que j'ai une double obligation : le soutien financier de ma compagnie de ballet et les demandes des théâtres. Le Théâtre de Monte-Carlo, l'Opéra de Paris, et le Théâtre de Covent Garden à Londres ne veulent pas risquer de perdre leurs recettes. Ils ne peuvent assumer d'être des sponsors pour les recherches de VN. Ils veulent avoir l'assurance de spectacles à succès. Ce sont les conditions qu'on m'impose quand je négocie les contrats⁸² ».

C'est ainsi que le ballet suivant, *La Légende de Joseph*, que VN avait déjà commencé, a été confié à MF, même s'il avait été composé pour le danseur et chorégraphe VN. Surpris et indigné, il en expliqua la situation à sa sœur :

« Ce qui se passe maintenant, c'est que Richard Strauss (RS) et moi-même, avons déjà travaillé ensemble le programme de la musique et le ballet entier de *Joseph*. J'en avais déjà entrepris sa création⁸³ ».

RS avait même construit la partition musicale relativement aux dons de VN :

79 Peter Ostwald, *Vaslav Nijinsky : A Leap into Madness*, Londres, Robson Books, 1991. Voir p. 53-77 au sujet du SDP.

80 Richard Buckle, *Nijinsky*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971, p. 327-328 ; Diaghilev, p. 261-266 ; Nijinska, p. 477-480 et Prince Peter Lieven, *The Birth of the Ballets Russes*, traduit par L. Zarine (Londres, Allen and Unwin, 1936, p. 199-201).

81 Nijinska, p. 472-473.

82 Nijinska, p. 473.

83 Nijinska, p. 474.

« Non seulement le rôle-titre avait été écrit pour lui dès le début, mais des danses avec le saut vers la « Quête de Dieu » de *Joseph* avaient été expressément créées pour VN, que personne ne pouvait remplacer, par ailleurs il avait été pressenti pour être à la fois responsable de la production et de la chorégraphie⁸⁴ ».

MF chorégraphia finalement *La Légende de Joseph* au printemps 1914 pour Léonide Massine (LM), un artiste de mime talentueux de Moscou qui n'avait pas de formation institutionnelle en danse. SD envoya LM chez Cecchetti pour parfaire son entraînement de danseur classique. Mais il était impossible d'utiliser les pas aériens que Strauss avait imaginé comme symbole de l'aspiration au sacré de *Joseph*. VN se rendit à Paris pour la "première", où l'escorte de SD lui permit de l'éviter.

L'hiver suivant VN forma sa propre compagnie avec BN et son mari Alexandre Kotchetovsky et ils produisirent une saison au Théâtre du Palace à Londres. Ironiquement, ils présentèrent principalement des ballets de MF, exception faite pour *L'Après-Midi d'un Faune*, qui fut présenté dans le nouveau décor de Boris Anisfeld, en remplacement de celui de Léon Bakst. VN n'essaya pas d'adapter son *Sacre* à sa petite compagnie, ni même de faire revivre *Jeux* qui ne demandait que trois danseurs. Compte tenu des circonstances, VN, tout comme SD, abandonna son répertoire. Enseveli par toutes sortes de difficultés de production, la saison de VN échoua et ses devoirs de producteur, directeur et danseur le menèrent à la crise de nerfs. SD présenta *La Légende de Joseph* à Londres, plus tard dans l'été 1914, qui termina la nuit où la 1^{re} Guerre Mondiale éclata⁸⁵. MF retourna en Russie. Et SD, bien que contraint de disperser sa compagnie, rassembla un petit groupe d'artistes et de musiciens autour de lui et son nouveau compagnon, LM, en Suisse, où ils envisagèrent des travaux futurs.

Au cours de ce même été, en route pour St-Petersbourg, VN et sa femme s'arrêtèrent à Budapest pour visiter la famille de celle-ci. Quand la guerre éclata, VN fut considéré comme "étranger ennemi" et "assigné à résidence". Pendant cette période d'inactivité forcée, il développa un système de notation pour la danse basée sur le système Stepanov qu'il avait appris à l'école du ballet du Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg. Au cours de l'automne 1915, il avait noté presque tout *L'Après midi d'un Faune*⁸⁶. Il s'intéressa aussi à l'art, et au théâtre expressionniste qui était florissant en Europe centrale. Tous ces éléments influencèrent le nouveau ballet qu'il avait commencé sur le poème sonore de RS, *Till l'Espiègle*. Comme il avait dû renoncer à *Joseph* qui avait été écrit pour lui, VN demanda à RS la possibilité d'utiliser cette partition de *Till* pour sa nouvelle chorégraphie. Le compositeur avait initialement prévu *Till* pour le théâtre, mais il en avait finalement fait une pièce de concert⁸⁷. La première avait eu lieu en 1895 mais cette œuvre restait encore considérée comme « décadente ». En l'absence de VN, pendant cette même période, SD tenta de restructurer les Ballets russes, pour une tournée aux USA, où la vie culturelle continuait normalement en dépit de la guerre. Or le contrat du Metropolitan Opéra de NY stipulait que VN devait figurer en tête d'affiche de la compagnie. De ce fait, SD engagea des négociations internationales complexes pour sortir VN de Hongrie. En janvier 1916, le danseur et sa femme partirent pour Vienne où ils rencontrèrent RS pour discuter de *Till l'Espiègle* puis voyagèrent vers NY, en passant par Paris. Le 28 octobre 1916, l'énorme production de *Till* fut créée au Manhattan Opéra House à NY. VN créa cette pièce avec Robert Edmund Jones, un jeune

84 Norman Del Mar, *Richard Strauss : A Critical Commentary on his Life and Works*, Londres, Faber and Faber, 1969, Volume II, p. 146.

85 Alan Jefferson, *The Life of Richard Strauss*, Newton Abbot, David and Charles, 1973, p. 147.

86 *Nijinsky's Faune Restored*, publié par Ann Hutchinson Guest avec la partition traduite et annotée par Guest et Claudia Jeschke (Philadelphie, etc., Gordon and Breach, 1991). Voir l'introduction de Guest, p. 5-12, ainsi que Buckle, *Nijinsky*, p. 348-349.

87 Willi Schuh, *Richard Strauss : A Chronicle of the Early Years 1864-1898*, traduit par Mary Whittal (Cambridge, Cambridge University Press, 1982 [1976 en allemand]), p. 393-396. On découvre dans ces pages le projet initial de Strauss pour *Till l'Espiègle* conçu comme un opéra populaire.

designer américain qui travaillait pour les théâtres du "off Broadway". Même si VN tira profit de ses expériences du *Sacre du Printemps*, *Till* offrait l'attrait supplémentaire de ramener VN sur scène, dans le rôle-titre. Cette tragi-comédie de mœurs, parle d'un farceur médiéval qui essaie de corriger les inégalités sociales. Il sème la confusion au marché avec ses tours qui se moquent des riches et il redistribue leurs biens aux pauvres. A partir du langage néo-primitiviste du *Sacre*, VN élaborait une codification rhétorique des classes sociales pour *Till* : "en dehors" (c'est-à-dire en rotation externe NDT) pour les nobles et les bourgeois, en "parallèle" pour les serviteurs, et en rotation "interne" pour le peuple et leur héros hors la loi, *Till*. Les réflexions de VN sur la guerre en Europe, la Russie au bord de la révolution, les écrits de Tolstoï et les dures réalités de l'art expressionniste, s'expriment dans ce ballet. La première soirée des représentations, il y eut quinze rappels. Au cours de cette même saison, *L'Après-midi d'un Faune* fut dansé par VN dans le rôle-titre, alors que LM l'avait dansé jusqu'à son arrivée à NY, le rôle du *Faune* revenait à son créateur après trois ans d'interruption. Le *Faune* était généralement bien reçu aux USA notamment quand VN le dansait. *Till*, acclamé par la presse et le public, fut la vraie nouveauté de cette tournée. Il fut présenté vingt-trois fois à travers les USA⁸⁸.

Une interview effectuée pendant la tournée par un critique de Boston, H. T. Parker, présente VN comme un artiste qui s'exprime clairement, totalement conscient de ses ambitions personnelles. Parker le décrit comme : « un homme du monde cultivé, non seulement dans les intonations de son discours qui est en français quand il n'est pas en russe, mais aussi dans la tournure de son esprit et de ses manières – trois facettes de la vive sensibilité et des intérêts multiples et variés de VN⁸⁹ ». VN était visiblement détendu lors de la conversation avec ce critique érudit dont la clarté du style laisse cependant entendre le point de vue du chorégraphe sur le répertoire des Ballets russes :

« Voici M. Nijinski dans son aimable clairvoyance, passée et présente, à l'esprit clair et aux phrases toujours justes sur l'art de la danse. Avec lucidité et une sorte d'assurance et de conviction discrètes, Nijinski semble prêt à relier le présent avec le futur. Il rappelle le répertoire des Ballets russes : d'une part les œuvres qui illustrent la danse, pure mais simple... D'autre part, la pantomime... Il était possible pour lui, pour M. Fokine, pour le ballet de continuer à multiplier chaque façon de faire. Mais le résultat aurait été – sorte de paradoxe – une diversification dans la même monotonie⁹⁰ ».

« Même *Petrouchka* » relevait de cette dichotomie entre danse et mime, continua VN, pourtant dans *Petrouchka*, il y avait en germe une idée qui l'a tout d'abord intéressé, puis conquis par la suite : « Stravinsky et Benois invitaient les spectateurs à s'occuper de la petite

88 Les carnets du régisseur des Br, Serge Grigoriev, qui donnent la liste de toutes les représentations de la tournée américaine de 1916-1917, sont conservés dans la Dance Collection de la NY Public Library, où Monica Moseley et Karen Nickeson ont compté un total de 23 représentations dans une lettre envoyée à Kenneth Archer et moi-même pendant notre travail de reconstruction de *Till l'Espiègle* (18 août 1992). Buckle, dans *Diaghilev*, p. 317, donne un total de 22. Buckle affirme, dans ce contexte, le succès de *Till*, allant à l'encontre des propos de Sokolova dans *Dancing with Diaghilev*, que Buckle avait publié deux décennies plus tôt (voir p. 88-90). Mais le livre de Macdonald's, avec les documents qu'il contient, en donne la preuve souveraine (voir p. 182-211). Les réactions à ce ballet sont importantes pour la biographie de VN ; ce fut son unique succès inconditionnel en tant que chorégraphe. Le décorateur décrit dans ses mémoires l'expérience de la préparation de ce ballet avec VN et le moment de la première passé avec VN : Robert Edmond Jones, « Nijinsky and *Till Eulenspiegel* », *Dance Index*, Avril 1945 ; *Nijinsky* (New York, Henry Holt, 1947), p. 59-60.

89 Les écrits de H. T. Parker sur VN et d'autres danseurs de son temps sont rassemblés dans *Motion Arrested : Dance Reviews of H.T. Parker*, publié par Olive Holmes (Middletown, Wesleyan University Press, 1982). Les articles de Parker ont été écrits pour le *Boston Evening Transcript* ; certains originaux sont conservés dans les dossiers de coupures de presse de la Dance Collection de la NY Public Library. Dans sa préface, Holmes dresse la liste des bibliothèques où le journal est conservé sur microfilm. Cette citation provient de l'article de Parker « Nijinsky multiple », 9 novembre 1916 (Holmes, p. 125).

90 Parker (Holmes, p. 126).

âme pitoyable de cette marionnette à moitié humaine. Petrouchka est plus intéressant, plus touchant pour ce qu'il est que pour ce qu'il fait. Petrouchka touchait son public du fait qu'on ressentait ce qui émanait de lui plutôt que pour ce qu'il faisait. Pourquoi, alors, ne pas aller plus loin en composant un ballet qui dépendrait encore plus de cette proposition statique, un ballet qui ne serait pas plein d'énergie dynamique, un ballet presque – pour le dire de façon extrême – sans mouvement⁹¹ ».

Le chorégraphe donna alors un récapitulatif de son évolution artistique, ballet après ballet, la seule trace qui nous reste exprimée dans les propres mots de VN ou du moins dans la proche paraphrase de Parker. Pour *L'Après-midi d'un faune*, Nijinski « partit d'abord de son idée qu'un ballet devrait être essentiellement statique, et presque impersonnel (neutre), d'une atmosphère et d'une illusion abstraites, avec des moyens restreints⁹² ».

Parker rappela à ses lecteurs, qui avaient pu voir le chorégraphe danser son propre ballet à Boston, que VN s'était référé à des sources artistiques historiques et avait trouvé dans « les antiques bas-reliefs grecs, la simplicité, la rectitude, l'économie et même la rigueur de la ligne dans les attitudes et les gestes qu'il avait recherchés⁹³ ».

Dans son interview avec Parker, VN révéla plus complètement que dans d'autres contextes pourquoi il était passé de l'ancien au moderne, dans l'intervalle entre *Faune* et *Jeux*. Les références contemporaines dans ce ballet – les vêtements à la mode, le langage du corps, sportif et en vogue – étaient utilisés pour éveiller le public à une sensation d'atemporalité :

« Dans *Jeux*, il chercha à faire d'une envie légère une chose simple et abstraite, de telle sorte que le public oublie qu'il est en train de regarder la jeunesse aller au tennis ou en revenir, hier, aujourd'hui ou demain, et qu'il soit seulement en mesure de sentir le jeu des humeurs, caprices et affects, toujours renouvelés de la jeunesse... [C'était] à moitié dansé, à moitié mimé, et parfois simplement une expression, tout de même appuyée⁹⁴ ».

Maintenant, au lieu de voir chez les anciens Grecs une référence absolue qui s'applique toujours au présent, tradition à laquelle il avait adhéré pour le *Faune*, il voulait que ses contemporains se perçoivent eux-mêmes comme référence pour le passé et le futur. VN libéra donc la chorégraphie de la nécessité du prétexte historique et initia la tradition moderne qui consiste à composer la danse en rapport avec le présent.

Parker n'eut pas la possibilité de voir *Jeux* ou le *Sacre*, mais VN lui expliqua que dans le *Sacre*, il était revenu « à la proposition statique, à des pauses, des gestes, des mouvements rigides, limités, toujours précisément rythmés. » Le changement de l'accentuation du rythme et du mouvement suggère que VN voulait partager le défi nouveau que représentait la confrontation et la maîtrise de son style avec la musique de Stravinsky, en comparaison à Debussy. Dans *Till*, l'usage de personnages, de la narration et même de la politique du rire et de la comédie, à travers des archétypes exagérés, n'était pas un rejet du mode austère qu'il avait atteint jusqu'alors. C'était plutôt son prolongement logique. « Pour *Till* », Parker témoigne de l'intention de VN, il « voudrait que le théâtre chorégraphique fleurisse par la dénotation des caractères de *Till l'Espiègle* dans la concentration graphique d'un lieu, d'une époque, d'un peuple avec ses humeurs, ses mœurs, en allusion surtout à une philosophie de la société⁹⁵ ». SD, qui selon ses propres déclarations initia la carrière chorégraphique de VN, ne vit jamais sa dernière œuvre. Il retourna en Europe avant que la saison ne commence. Quand arrivèrent les nouvelles du triomphe américain de *Till*, les Ballets russes le décrivirent comme

91 Parker (Holmes, p. 127).

92 Parker (Holmes, p. 127).

93 Parker (Holmes, p. 127).

94 Parker (Holmes, p. 128).

95 Parker (Holmes, p. 128).

un échec et ne le remontèrent jamais⁹⁶. Mais, en dépit de l'abondante couverture journalistique de *Till* par Parker et d'autres journalistes américains, la vérité à son propos ne sera pas divulguée.

Le SDP demeure dans l'histoire de la danse, le chef d'œuvre de VN, mais ce dernier pensait que *Till* constituait un nouveau progrès dans ses idées comme il considérait que *La légende de Joseph* l'aurait été en 1913 (ainsi que *La Sarabande* de Bach, qu'il avait aussi commencé cette année-là, *Méphisto Valse* de Liszt, que lui et Robert Edmond Jones avaient presque fini en 1916), ou encore d'autres de ses ballets qu'il avait imaginés, mais jamais réalisés. Le répertoire de VN est une synthèse en danse des nouvelles créativité artistiques qui ont émergé dans les deux premières décennies du 20^e siècle. Pour apprécier sa perte, il n'est pas seulement suffisant d'imaginer une galerie vide, dans un très grand musée d'art moderne. Ces ballets abandonnés, considérés ensemble, renferment de façon innovante un style mais également une méthode chorégraphique, à même d'engendrer d'autres travaux. L'œuvre de VN réunit des esthétiques opposées, développées plus tard par Martha Graham, en danse moderne, et Georges Balanchine, en danse néoclassique. De part le fait que cette opposition a trouvé sa résolution en danse, pour le classique comme en contemporain, au cours des deux dernières décennies de ce siècle, il semble opportun que les reconstructions des ballets de Nijinski reviennent en scène.

L'affaire d'une personne disparue

La chorégraphie pour VN a commencé comme une activité clandestine, du fait que SD tentait de cacher à MF la fabrication du *Faune*. Le paroxysme de ce premier ballet – l'érotisme de la situation finale qui voit le Faune embrasser l'écharpe de la nymphe – avait été accueilli par un scandale qui avait sûrement augmenté l'aura mystérieuse qui entourait le jeune artiste, sa sexualité équivoque faisant alors l'objet de la une des journaux. Dans le rôle du *Faune*, comme dans d'autres ballets, *Shéhérezade*, *Carnaval* ou *Le Spectre de la rose*, il apparaissait comme un personnage énigmatique. Cette image fut amplifiée par les artistes et caricaturistes qui étaient intrigués par ce qu'ils voyaient comme son impénétrabilité. Ils l'ont peint en asiatique. L'affiche du spectre dessiné par Jean Cocteau souvent reproduite, est emblématique de cette perception et de la représentation graphique de VN. L'isolement social de VN, si soigneusement arrangé par SD, intensifiait encore l'atmosphère mystérieuse qui l'enveloppait. À partir de là, il n'est pas étonnant que journalistes et spectateurs s'accordent sur un langage propre aux faits divers criminels et sur une fiction énigmatique dans leurs écrits à propos du *Sacre*. C'était le deuxième scandale chorégraphique de VN et celui-ci éclipsa rapidement le premier. *Jeux*, pour lequel il fut accusé de casser les membres exquis de ses ballerines, aurait sans doute aussi causé un scandale, si sa première avait eu lieu en une autre saison que celle du *Sacre*. Sans doute SD manipulait-il les médias pour attirer l'attention sur les ballets de VN. Il renversa cependant sa stratégie, et pour répondre au formidable succès que *Till* avait obtenu sans lui, il minimisa l'importance du ballet dans la presse européenne.

Outre le mystère attaché à la personne de VN, il existait une suspicion générale qui concernait les Russes à l'étranger, particulièrement dans la décennie entre les deux révolutions. Ce préjugé présentait les émigrés russes comme des aristocrates en exil ou des anarchistes, ou bien encore comme des hordes de nomades venus d'un Orient imaginaire, prêts à envahir le continent. Le chauvinisme était coutumier chez les journalistes et certains articles sur les Br transforment ce type de préjugé en point de vue critique⁹⁷. D'autres

96 Grigoriev, dans sa chronique des Br, reflète cette attitude dans les deux phrases qu'il consacre au spectacle formidable que VN créa sans SD : « Le 23 octobre, Tyl (sic) Eulenspiegel eut sa première représentation, mais ce fut un échec. Ce ballet est d'ailleurs unique dans l'histoire de ceux dansés par la compagnie de SD car il n'a jamais été vu ni par lui ni par moi » (p. 124-125).

97 Des exemples de ce préjugé abondent. Voir par exemple :

identifiaient les personnages fantastiques de ces spectacles aux danseurs eux-mêmes, et à VN en particulier⁹⁸. De tels comportements pris en considération, il est cependant nécessaire d'ajouter qu'il existait indéniablement des circonstances troublantes autour de la création et de la disparition du *Sacre*. Ce qui se passa n'est pas sans analogie avec les histoires de « cape et d'épée ». Sa création fut nimbée de secret – accords clandestins, déceptions et revers de fortune. De même, sa première fut entourée d'un suspens et d'une violence comme jamais la danse n'en connut avant ou après cela. Sa réputation fut tellement déformée que les recherches sur le *Sacre* devinrent un véritable travail de détective. Et, ainsi, l'histoire de ce ballet perdu revient à l'affaire d'une personne disparue.

Que serait-il arrivé au *Sacre*, et au reste du répertoire de VN, s'il ne s'était pas retiré de la scène et de la société ? C'est une question qui reste toujours ouverte. Lors d'un bref retour aux Br, pour des spectacles en Espagne de 1917, le chorégraphe semblait dans un état physique et mental assez bon⁹⁹. Il eut de bonnes relations avec SD et LM dont il admirait les chorégraphies. Les désaccords surgirent au sujet du nouveau ballet de IS, *Les Noces*, qui fut attribué au bout du compte, à BN. Pourtant tout semblait possible pendant ce court interlude, si cette paix n'avait été troublée par l'anxiété chronique de la femme de VN relative à l'effet que SD avait sur son mari. Le cas de Romola de Pulsky (RDP) nécessiterait plus de recherches notamment sur ce moment de sa vie avec VN¹⁰⁰. Il semble que du point de vue de tous les témoins, il aurait pu à ce moment-là rester avec la compagnie de SD. Une trêve s'était installée au sein des Br. La Première Guerre mondiale touchait à sa fin. Ces conditions favorisaient un renouveau de la vie culturelle. La retraite soudaine de VN en Suisse rompit les liens qui auraient pu soutenir sa créativité et l'aider à conserver ses propres ballets. Cet isolement extrême, comparable à celui qu'il avait rencontré plus tôt, pendant la guerre, mais qu'il avait su mettre à profit pour sa propre recherche artistique en Hongrie, le dévastait à présent. Sa carrière se termina officiellement lorsqu'il donna un récital privé à Saint-Moritz, en 1919¹⁰¹. La dernière danse de VN qu'il appelle dans son cahier : son « mariage avec Dieu », était une performance sous forme de confrontation. Dans un solo fait de chutes continuelles et brutales, il dansa l'horreur de la guerre. Il s'identifia au « soldat inconnu » qui représentait toute sa génération, et exhorta le public à faire de même.

VN vécut encore trois décennies. Pendant quelques années, l'écriture et le dessin devinrent les activités qui canalisèrent ses énergies. Alors que VN était installé près de la ville de Zurich et son fervent cercle dadaïste, il est curieux de voir combien les poèmes en prose de

Alfred Capus, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, LIX, 3/15, 2 juin 1913, p. 1 (Bullard, II, p. 77-82). Bullard affirme que l'article « expose clairement un dégoût et une méfiance envers les étrangers » et ajoute que la « métaphore des camps militaires rend cela encore plus apparent » (p. 77). Capus déclara : « Les danseurs russes, sous la direction d'un héros, une sorte d'Attila de la danse... infligèrent la torture [du *Sacre*] avec une panache peu commun et une cruauté historique » p. 81.

Jean Perros, « Après les Ballets Russes », *La Critique Indépendante* VI II/II, 15 juin 1913, p. 1 (Bullard, II, p. 152-158). Etant donné ce « chauvinisme enragé et ce franc dédain », Bullard affirme qu'il est assez aisé de comprendre pourquoi les Parisiens partageant l'opinion de Perros ont choisi la première du *Sacre* pour rejeter plus largement l'esthétique même des Ballets Russes, une esthétique que Perros définit de façon sommaire : « Trop d'impulsion, pas de vérité, pas de modération, pas de goût – en un mot, pas de civilisation », p. 156.

98 On rapporte notamment des cas à propos de VN en tant que Slave dans *Le Pavillon d'Armide* ou *Schéhérazaïde* (voir Buckle, *Nijinsky*, p. 81, 141). Mais des rôles comme *Petrouchka* et son propre *Faune* suscitèrent aussi le transfert du personnage à la personne. Avec VN, ce paradoxe semble avoir été accru par deux facteurs : tout d'abord parce que VN en tant qu'artiste s'identifiait lui-même profondément à ses rôles ; ensuite parce qu'en tant qu'être social, sa nature introvertie et sa simplicité en coulisses incitaient les autres à projeter leurs vues sur lui.

99 Buckle, *Nijinsky*, p. 380-394.

100 Buckle démontre comment cette anxiété mit fin à la trêve, p. 384-394.

101 Maurice Sandoz, *Diaghilev-Nijinsky and Other Vignettes* (New York, Kamin, 1956), p. 41-47, offre le compte-rendu d'un témoin oculaire.

ses cahiers et les masques obsédants qu'il dessinait à l'aide d'un compas, trouvent leur pendant dans les épanchements de ces pacifiques artistes, angoissés et frustrés. Il n'y a pas encore eu d'exposition rétrospective des dessins de VN, et ses cahiers, dans leur version non expurgée, n'ont été publiés que récemment, alors que la version censurée a circulé partout dans le monde¹⁰². Colin Wilson lui donne une place préminente dans la littérature du XX^{ème} siècle dans son livre *The Outsider* :

« Le journal de VN atteint une limite de sincérité plus que tout autre document cité dans cette étude. Il y a d'autres œuvres modernes qui expriment le fait que la vie sociale est comme une mort vivante ; notamment la poésie de T. S. Eliot ou les romans de F. Kafka ; mais il y a chez eux, une part de dénonciation prophétique, l'attitude d'hommes sains d'esprit qui blâment leurs voisins malades. Nous n'avons aucun autre témoignage biographique que celui de VN sur les problèmes d'un *outsider*, qui fut écrit par un homme comme lui : en passe d'être vaincu et définitivement détruit par ses problèmes¹⁰³ ».

En 1919, VN se retira dans un silence presque interrompu, une « divine aphasie » auto-imposée bien avant *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

Un article intitulé « La vérité sur VN », publié en 1928 par le *Dance Magazine* à New York, déplore la disparition du grand danseur. Cela fait écho à la prudence presque nécrologique des rapports sur les soldats disparus et les prisonniers de guerre. « Il n'y a pas plus de dix ans, à l'époque d'une visite en Amérique avec les Br de SD, il était appelé le plus grand danseur de sa génération », ainsi parlait l'auteur James G. Dunton, « mais en 1928, on ne le connaissait plus !¹⁰⁴ » Essayant de comprendre ce qui était arrivé à VN, Dunton rappelle les faits récents : « même ses collègues d'il y a douze ans ont depuis dix ans minutieusement évité de mentionner son nom. Il est devenu un mystère, une figure mythologique dans l'histoire de la danse, alors qu'il y a douze ans, on écrivait des livres sur lui et son nom était familier à tout les gens du monde du spectacle. Ni Anna Pavlova, ni Karsavina, ni Lydia Kiasht, ni Mordkin, ni aucune autre étoile du firmament des Ballets russes, n'a soulevé un engouement populaire comme l'a fait ce jeune Polonais. Là où ces autres divertissaient, se faisaient des amis et des fans, VN partait à la conquête de son public et le réduisait en esclavage. Il semble incroyable, impossible, qu'il ait été oublié¹⁰⁵ ».

Parmi les causes qui contribuèrent à « son oubli apparent », il y avait sa personnalité hors la scène, nous apprend Dunton. « Il n'était pas le type de personne qui s'entourait d'amis personnels, il était solitaire¹⁰⁶ ».

Dunton poursuit que « l'autre facteur de l'oubli de VN est lié d'une certaine manière à l'attitude de ses collègues », une affirmation qui nous apprend que, très tôt, le chorégraphe comme ses ballets étaient donnés pour perdus :

« On trouve là le dégoût naturel des gens à parler de quelqu'un qui souffre de problèmes mentaux, ce qui comme on le sait maintenant, est exactement ce qui s'est passé pour l'étoile du Ballet impérial. MF affirma simplement que "VN était malade depuis 1914. Il ne reconnaissait plus personne"¹⁰⁷ ».

102 *The Diary of VN*, publié par Romola Nijinsky (New York, Simon and Schuster, 1936 ; réimprimé à Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968) et récemment en France, Editions Actes Sud, 1995. En ce moment le journal complet, acquis par la Dance Collection de la NY Public Library en 1995, est sous presse chez Farrar, Straus et Giroux à NY.

103 Colin Wilson, *The Outsider* (London, Gollancz, 1956), p. 104.

104 James G. Dunton, « The Truth About Nijinsky », *The Dance Magazine*, Octobre 1928, p. 18.

105 Dunton, p. 18.

106 Dunton, p. 19.

107 Dunton, p. 19.

Cecchetti avait dit aussi : « VN a été donné pour mort, mais ce n'est pas vrai ; son système nerveux a lâché et il est soigné pour cela¹⁰⁸ ». Dunton était convaincu que : « toute personne qui avait quelque chose à voir avec ce malheureux, trouvait écœurant d'en parler », et il doutait « qu'il y ait quelqu'un en Amérique aujourd'hui qui connaisse la situation actuelle de VN et même où il pouvait se trouver ». VN avait « cessé d'exister, car sa vie artistique avait pris fin depuis longtemps¹⁰⁹ ». À la suite de ce constat, Dunton concluait par une évaluation de l'artiste qu'il considérait comme « un disciple dévoué au futur », dont les chorégraphies prolongent les découvertes d'Isadora Duncan et de MF¹¹⁰. L'histoire de la personne disparue qui fut publiée dans ce qui est aujourd'hui la revue *Dance*, est toujours l'une des meilleures nécrologies de VN pour la presse américaine, bien que publiée largement avant sa mort.

La dévalorisation du travail de VN, qui survient avec la publication de son journal censuré et du livre autobiographique que IS publia dans les années 30, a été plus néfaste encore que de le déclarer mort alors qu'il était vivant. Le compositeur, désavouant la confiance qu'il avait eue en VN et en son travail sur le *Sacre* dont il avait fait état à la presse en 1913, le reniait maintenant comme chorégraphe. IS déclara qu'il n'avait pas le moindre désir de dénigrer la réputation de cet artiste formidable :

« Mais maintenant que ce grand artiste est hélas la victime d'une maladie mentale, son nom appartient à l'histoire et je m'y inscrirais en faux si, en évaluant son mérite en tant qu'artiste, j'entretenais la confusion qui s'est instaurée entre son travail d'interprète et celui de créateur¹¹¹ ».

IS craignait peut-être que la réputation de sa musique du *Sacre* soit entachée d'une association à la folie.

Les liens artistiques sont parfois de courte durée, mais le désaveu publié par IS, à l'égard de son ancien collaborateur, eut des répercussions négatives pendant longtemps. Il dénia à VN sa musicalité qui était à la fois un talent inné chez lui et, finalement, sa plus grande réussite dans le *Sacre*. IS clamait partout que « le pauvre garçon ne connaissait rien à la musique », et annonçait qu'il avait trouvé nécessaire de lui apprendre « les rudiments les plus élémentaires de la musique » et que VN « avait la plus grande difficulté à s'en rappeler¹¹² ». Les complexités que IS chérissait dans son propre travail, il les minimisait dans la chorégraphie : « VN compliquait et encombrait ses danses au-delà de toute raison¹¹³ ». La chorégraphie en contrepoint de 1913 avait frappé d'émerveillement la *fine fleur* de la critique musicale, parmi eux Carl Van Vechten et Cyril Beaumont¹¹⁴. Mais, maintenant, cette chorégraphie était dénoncée par le compositeur qui l'avait lui-même inspirée. Au-delà de l'extrême originalité du vocabulaire stylistique, utilisé par VN pour le *Sacre*, et en plus de l'inventivité que représentait la démultiplication des mouvements d'un danseur pour la totalité du corps de ballet, c'était justement la structure rythmique, créée par-dessus la partition musicale, qui donna à la version de VN son caractère unique, parmi les centaines d'autres qui suivirent. Le corps de ballet dans la chorégraphie de VN, comme dans l'orchestre,

108 Dunton, p. 19.

109 Dunton, p. 19.

110 Dunton, p. 19.

111 Stravinsky, *Autobiography*, p. 42.

112 Stravinsky, *Autobiography*, p. 41.

113 Stravinsky, *Autobiography*, p. 41.

114 Carl Van Vechten, *Dance Writings* (New York, Dance Horizons, 1974), incluant des comptes-rendus des premières des Br à Paris et NY, parmi lesquelles le SDP en 1913 et Till l'Espiègle en 1916. Pour des références à la chorégraphie du SDP par VN, voir « Secret of the Russian Ballet », p. 72-75 et « Igor Stravinsky », p. 112-116.

Cyril W. Beaumont, *Vaslav Nijinsky* (London, C. W. Beaumont, 1933, réimprimé en 1943). Voir p. 18-20 à propos du SDP.

Cyril W. Beaumont, *Bookseller at the Ballet : Memoirs 1891 to 1929* (London, C. W. Beaumont, 1975). Voir p. 75 et 137.

divise, échange et franchit les mesures avec une créativité qui est en adéquation avec le retour du printemps. L'IS des années 30 choisit d'oublier cet exploit. « Ce que la chorégraphie exprimait, c'était un effort laborieux et aride plutôt qu'une réalisation plastique qui circulait simplement et naturellement, à partir de ce que la musique exigeait », écrivait-il, prônant ainsi exactement ce qu'il avait rejeté chez MF et comme l'avait fait VN selon JR¹¹⁵. IS révisait rétrospectivement ce qu'il avait voulu :

« des mouvements rythmiques de masse, de la plus grande simplicité, qui auraient un effet immédiat sur le public, sans détails et complications superflus qui viendrait suggérer l'effort¹¹⁶ ».

Or c'est justement la démonstration de l'effort qui confère au *Sacre* sa modernité. IS discréditait les aspects éprouvants de la chorégraphie – les différents comptes des différents danseurs qui étaient toujours en train de se battre pour tenir des positions déformées, qui couraient et sautaient tout le temps ou s'arrêtaient, morts, dans leur trajectoire pour former de grands motifs rituels sur scène ; ce sont précisément ces aspects de la chorégraphie de VN qui ont révolutionné la danse. Il reconnaissait pourtant que VN « avait saisi la dimension dramatique » du solo de l'élue, mais le compositeur concluait néanmoins qu'il « était incapable de donner une forme à son essence musicale » :

« Car il était indéniablement maladroit de ralentir le tempo de la musique pour pouvoir composer des pas compliqués qui ne pouvaient plus être dansés sur le tempo prescrit. De nombreux chorégraphes avaient ce défaut, mais je n'en ai jamais connu qui se trompait à ce sujet autant que Nijinski¹¹⁷ ».

La stratégie du compositeur qui revenait à prendre de la distance avec lui-même, fut couronnée de succès. En dépit d'éloges substantiels publiés dans la presse, relatifs à la facilité dont faisait preuve VN envers la musique et tous les autres facteurs utilisés dans la création d'un ballet, l'histoire changea d'avis et se rallia au point de vue de IS. Au bout du compte, le compositeur revint lui-même à son premier jugement de la chorégraphie de 1913, et MR, parmi d'autres, raconta comment IS « avait depuis admis que c'était de loin la meilleure interprétation de son *Sacre*¹¹⁸ ». Mais la condamnation qu'il rédigea dans son *Autobiographie* demeure la raison majeure de la longue absence sur scène du *Sacre* de VN. Les allégations d'ignorance, de maladresse et de déraison, conduirent le public à supposer que la folie du jeune chorégraphe avait infesté sa composition du *Sacre*. À cause de la publication du livre de IS, la réputation de VN, résumée à celle de "personne disparue", menaçait de s'instaurer définitivement. Au moment de l'étude de Colin Wilson, parue au milieu des années 50, un préjugé cautionnait le fait que la folie de VN, par une sorte de mécanisme retroactif, avait permis de façonner la création de son *Sacre* :

« Son *Journal* nous montre un VN capable d'une fervente émotion religieuse, à même d'affecter son style qui en devient difficile et heurté. Dans une même mesure, sa conception du ballet était plus qu'une simple tentative pour suivre la théorie de Dalcroze, selon laquelle chaque note de la musique devait correspondre à un mouvement du danseur ; c'était l'effort d'un *étranger* (outsider) pour réussir à exprimer des émotions comme fusent les balles d'un fusil. Avec VN, cette tension de l'*étranger* provoqua une explosion puis l'esprit de ce dernier sombra dans les ténèbres¹¹⁹ ».

Sa personnalité iconoclaste qui permit à VN de libérer la danse de siècles de conventions, le contraint en contrepartie, à un exil psychologique. Ce qui avait commencé comme la figure de

115 Stravinsky, *Autobiography*, p. 48 ; Rivière, p. 718-719 (Bullard, II, p. 289).

116 Stravinsky, *Autobiography*, p. 48.

117 Stravinsky, *Autobiography*, p. 48.

118 Rambert, p. 59.

119 Wilson, p. 104.

son style devint son masque mortuaire. Mais, à l'époque du SDP, il arrivait encore à négocier entre imaginaire et réalité. Par son « crime contre la grâce », VN franchit les limites de la tradition classique et s'identifia à l'artiste moderne déviant, exclu de la société. Le prix qu'il paya pour cette image de lui-même fut plus cher que pour la plupart des autres artistes. Les raisons pour lesquelles il paya un tel prix nous aident à expliquer pourquoi et comment son chef-d'œuvre se perdit. Elles procurent aussi des indices pour le retrouver.

Reconstitution du crime

L'idée de la reconstruction se présenta à moi à l'Université de Californie, Berkeley, en 1970. À la bibliothèque Bancroft, je devins une lectrice assidue de matériaux qui concernaient les BR Ce qui m'intriguait par dessus tout, c'étaient trois photos conservées du *Sacre*, prises dans les coulisses du TCE. Elles semblaient si contemporaines. Ce n'était pas seulement parce que les costumes de NR, que portaient les danseurs, reflétaient les habits folkloriques qui, de façon toujours actuelle, restaient si élégants. C'était aussi la présentation des corps des danseurs. MR se trouvait là, les pieds en dedans et les coudes collés aux côtes, parmi ses pairs, ces jeunes filles de VN qu'IS surnomma par la suite ces « Lolitas aux genoux cagneux¹²⁰ ». Elles me rappelaient des modèles de mode des années 70, photographiées par Avedon. Leur position invertie suggérait la vulnérabilité mais aussi l'autonomie. Même dans le contexte de ces magazines de luxe, cette position signifiait plus qu'une déclaration étrangement séductrice ou un prétexte de virginité. Les postures en dedans de VN, à partir desquelles il avait construit le style du SDP, étaient un rejet de l'autorité établie dans les civilisations modernes. Les Slaves archaïques que VN présenta dans son ballet se donnaient comme un étrange plaidoyer d'autodétermination. La rotation interne induisait un ensemble différent de préférences sociales et psychologiques, une autre manière d'envisager des relations de pouvoir entre l'homme et l'univers. Le vocabulaire réduit de VN, constitué de postures simples et contraignantes, renonce à la grâce du ballet de façon à laisser émerger d'autres vérités. Cet attachement au corps humain comme instrument de découverte devint le symbole de la nouvelle danse au 20^e siècle. Il me semble qu'avec le *Sacre* de VN, ce n'est pas seulement un chef-d'œuvre qu'on a autorisé à disparaître, mais également un style et une méthode chorégraphique.

Ce n'est qu'après l'interview de LM, chorégraphe du 2^e *Sacre*, alors en visite à Berkeley en 1977, que se dessina la tournure que prendrait la reconstitution du *Sacre*. En dépit de la controverse et de la comparaison continuelle entre sa version et celle de l'original de VN, LM avait une conscience aigüe de l'importance historique de VN comme chorégraphe. Il avait même projeté de travailler lui-même sur une reconstruction de la version de 1913, avec la fille de VN, Kira, elle-même danseuse et chorégraphe. Aucun d'eux n'avait vu le premier *Sacre*, mais tous deux connaissaient VN et les récits qui nous restaient de son travail. LM m'expliqua que leur manque d'accord sur des points-clés les conduisit bientôt à abandonner ce projet. Au cours de cette interview, je demandais à LM s'il pensait qu'il était possible d'approcher le *Sacre* perdu comme un puzzle, en mettant ensemble les différents documents, ne serait-ce que pour voir ce qui manquait encore. Son encouragement stimula mon imagination. Néanmoins, d'autres impératifs firent que je repoussais le projet jusqu'à la nouvelle de la mort de LM en 1979, où je réalisais alors que le moment de le faire était venu, si j'espérais rencontrer les quelques derniers témoins survivants. Ce jour-là, j'écrivis à MR. Le travail de reconstruction commençait sérieusement.

En 1987, le *Sacre* original retourna sur scène, avec le Joffrey Ballet à LA et à NYC. Après des années de recherche sur la chorégraphie de VN, pendant lesquelles j'avais transposé des

120 Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (Garden City/New York, Doubleday, 1962), p. 163.

indices de mouvement en dessins que j'ai essayés dans un studio, je mis en place le travail avec les danseurs du Joffrey. Le spécialiste de NR, Kenneth Archer, restitua les costumes et les décors. Nous avons travaillé indépendamment sur nos projets de 1970 à 1980, lui en Angleterre et moi aux USA, chacun de nous ne connaissant pas les efforts de l'autre. Grâce à une bourse attribuée par la Fondation nationale des Arts, j'obtins une année de résidence à Londres, où nous nous rencontrâmes en 1981. Nous décidâmes de joindre nos forces : nous devinrent un couple, à la fois dans la vie privée et dans la vie professionnelle, qui commença à se faire connaître comme « les détectives de la danse ». Aux USA, en Angleterre, en France, en Russie et en Inde, nous cherchâmes de la documentation sur le *Sacre*. Notre travail fut possible grâce à l'obtention de bourses de la part du Bureau des échanges et de la Recherche internationale à NY, des bourses du conseil indien pour les relations culturelles à Delhi, de la fondation Skaggs en Californie et aussi grâce à la vente de nos propres tableaux et écrits sur le projet. Au moment de la première du Joffrey, nous avons réalisé que chacun d'entre nous avait consacré environ sept ans de sa vie pour les travaux de cette reconstruction. De 1982 jusqu'à la première en 1987, nous avons rencontré régulièrement Robert Joffrey. Sa compagnie se dévouait pour reconstruire le ballet avec nous et le ramener à la scène. WNET/13 à NY produisit un documentaire de télévision en 1989, permettant au public de voir une représentation du *Sacre* par le Joffrey Ballet dans le contexte historique de sa perte puis de sa récupération¹²¹. Au cours de la première saison de la reconstruction du *Sacre*, l'Association des critiques de danse et des collections de danse de la Bibliothèque publique de NY finança une exposition et une conférence qui s'appelait « Le *Sacre* a 75 ans¹²² ». Un catalogue raisonné fut produit pour la conférence, faisant état d'environ cent nouvelles créations de la danse du *Sacre*¹²³.

Quand le TCE, rénové, ouvrit à nouveau ses portes en 1990, le Joffrey Ballet fut invité à danser sa reconstruction, sur la scène même où VN était supposé avoir commis son « crime contre a grâce ». Le TCE organisa une exposition des quelques rares souvenirs de cet événement et publia un catalogue *Le Sacre de Printemps de Nijinsky*¹²⁴. Depuis lors, nous avons représenté la reconstruction avec le Ballet de l'Opéra de Paris en 1991, le Ballet National Finnois en 1994, le Ballet national du Portugal en 1994 et le Ballet de l'Opéra de Zurich en 1995. En France, Arte et Telmondis produisirent en 1993 *Les Sacres du Printemps* qui incluait la reconstruction dans un film où l'on présentait également six différentes créations du *Sacre*¹²⁵.

Au cours du travail de reconstruction, je suis revenue à la question : peut-on dire qu'un ballet est perdu si plusieurs de ses fragments survivent ? Le verdict de disparition de ce « chef-d'œuvre » était relatif. Il me semblait que le SDP avait été fossilisé dans son mythe et sa

121 *The Search for Nijinsky's Rite of Spring*, produit par Judy Kinberg and Thomas Grimm, 1989, pour WNET/New York et Danmarks Radio avec la télévision tchécoslovaque, BBC, La Sept et NOS Television.

122 Kenneth Archer, « Roerich's *Sacre* Rediscovered : The Lincoln Center Exhibition », *Ballet Review*, 15/2, Summer, 1987, p. 75-82. Cet article examine les objets de la reconstruction inclus dans l'exposition.

123 Joan Acocella et Lynn Garafola, *The Rite of Spring at 75 : Catalogue Raisonné*, produit par les organisateurs de la conférence de 1987. Ils le mirent à jour et le publièrent dans *Ballet Review* 20 /2, 1992 (« Rites of Spring »).

124 *Le Sacre du Printemps de Nijinsky* (Paris, Editions Cicero et Théâtre des C-E, 1990). Pour des informations sur le livre, contacter le Directeur adjoint, Théâtre des CE, 15 rue Montaigne, 78008 Paris. Il contient 4 essais sur la reconstruction :

Kenneth Archer, « Un festin visuel d'une violence absolue », p. 97-103 ; « Nicolas Roerich et la genèse du *Sacre* », p. 75-96 (voir note 1).

Josseline Le Bourhis, « A la recherche du *Sacre* perdu », p. 41-44.

Millicent Hodson, « Puzzles chorégraphiques : reconstitution du *Sacre* de Nijinsky », p. 45-74. Cet article est la démonstration la plus complète de la manière dont j'ai travaillé avec les indices de la reconstruction.

125 *Les Printemps du Sacre*, par Brigitte Hernandez et Jacques Malaterre, 1993, avec Josette Affergan de Telemondis et La Sept/Arte.

légende – chahut de la première, perte du chef-d'œuvre, folie de VN. Les mythes et les légendes enregistrent en eux-mêmes l'évolution de l'imaginaire collectif. Ils sont une partie pertinente de l'histoire, comme les événements et les œuvres qui les alimentent. La version originale du *Sacre* était importante, non seulement en tant qu'événement mais aussi comme objet d'art. Mon hypothèse, au moment où je m'embarquais dans la reconstruction, était que le ballet pourrait s'avérer aussi intéressant pour lui-même que pour l'anecdote souvent bien connue de sa "première". Il me sembla évident que la reconstitution du *Sacre* ne ferait pas faiblir l'attrait des futurs chorégraphes pour la partition musicale et que, au contraire, cela leur donnerait, et à n'importe qui d'autre qui aime la danse, un sens plus pragmatique de l'histoire.

La preuve

Les sources principales pour la reconstruction sont des documents qui ont survécu depuis les répétitions de 1913. Dans un article pour la *NY review of Books* en 1976, Robert Craft suggérait qu'une reconstruction pouvait avoir lieu à partir des notes écrites sur la partition pour piano des répétitions qu'il appelait « carnet de notes rapides » (promptbook scores)¹²⁶, celles de IS, publiées dans un appendice aux *Esquisses du Sacre 1911-1913*. Le compositeur l'introduit ainsi :

« La partition pour piano contenant les notes pour Nijinski a récemment refait surface. Une dédicace sur la page de titre (« à notre chère Missia, notre chère et fidèle amie, en tout affection, Igor Stravinsky, Paris le 30 mai 1913 ») me rappelle que je l'avais donnée à Misia Sert, au lendemain de la première. Diaghilev l'avait reçu d'elle, je ne sais quand, mais probablement en même temps que les esquisses. Son propriétaire par intérim, entre la mort de SD et ma récupération fortuite dans une vente aux enchères à Londres le 13 juin 1967, était le danseur Anton Dolin¹²⁷ ».

Une fois qu'il eut acquis cette partition pour piano, IS copia ses notes et les fit imprimer dans un appendice, en identifiant chacune de ces notes par sections et mesures, en relation avec le découpage de la dernière partition pour orchestre. De telle sorte que n'importe quelle version publiée de la partition pour orchestre ou piano peut être utilisée pour suivre les notes de IS. Dès le début, j'ai travaillé avec les notes publiées dans l'appendice de IS et, après la première de la reconstruction en 1987, Craft me donna une photocopie de la partition de IS qui montrait les notes écrites de sa main mais elles ne modifièrent en rien l'information déjà disponible¹²⁸.

La partition de MR avait aussi disparu plusieurs fois, depuis 1913. À la fin de cette année-là, MR réalisa que le mariage de VN mettait fin à son association avec SD, elle quitta alors les Ballets russes pour emménager à Londres. Elle demanda une partition pour piano à quatre mains à IS, en espérant reporter par écrit ce dont elle se souvenait des remarques qu'avait fait le chorégraphe au cours de la création du *Sacre*. MR les écrivit sous chaque mesure appropriée, et ensuite elle oublia la partition annotée jusqu'à en 1967, date à laquelle la curiosité de quelques-uns de ses amis lui permit de la retrouver. Peu de temps après, elle la vendit au même endroit que IS, à Sotheby. Mais elle en garda une photocopie qui, au moment où je l'interviewais, avait à nouveau disparu quelque part, disait-elle, dans l'étendue de sa maison victorienne de Campden Hill Gardens¹²⁹. À la mort de MR en 1982, la partition fut

126 Craft, « Nijinsky and Le Sacre », p. 39.

127 Stravinsky and Craft, *The Rite of Spring Sketches. 1911-1913*, Appendix III, p. 35.

128 Robert Craft donna aussi une copie à ce moment-là à la Dance Collection de la NY Public Library.

129 Marie Rambert, Partition pour piano à quatre mains, Le SDP d'Igor Stravinsky, notation chorégraphique, 1913 [en russe], introduction et traduction, 1967 (Londres, Rambert Dance Company Archives). Elle en parle dans *Quicksilver*, p. 66-68.

retrouvée dans la garde-robe de sa chambre, par son archiviste Jane Pritchard qui me permit de l'utiliser pour compléter la reconstruction.

Faute de détenir ce précieux document, j'avais appris entre-temps, d'autres choses de MR et, notamment, comment interpréter la troisième et dernière "notation" du *Sacre* de 1913 – les dessins de l'artiste française VH pendant la première saison à Paris. Ces dessins constituent une sorte de transcription hiéroglyphique du ballet, esquissée dans le noir du TCE. Ils sont aujourd'hui conservés au Théâtre Museum de Londres. Ils ont été retrouvés dans l'appartement parisien de l'artiste, et ont été donnés par son mari, le dessinateur Jean Hugo. Pour établir l'ordre de soixante-dix esquisses, j'ai suivi le scénario original de NR et les indications relatives aux séquences des événements du *Sacre* qui parurent dans les revues, les mémoires et les interviews. A partir des esquisses de VH, on pouvait déchiffrer des nombreux gestes, groupements et tracés de parcours.

Depuis les années vingt, une rumeur persiste selon laquelle VN aurait consigné lui-même quelque chose du *Sacre* dans son propre système de notation. L'écrivain Maurice Sandoz qui a vu la dernière représentation de VN, a conservé sur ce sujet quelques remarques que le chorégraphe lui aurait exprimées à cette époque :

« Ce que je veux faire c'est noter la danse, geste par geste. J'ai inventé des symboles pour représenter les danseurs. La note sur la portée représente leur tête, leurs gestes sont indiqués par des attitudes stylisés. J'ai transcrit le *Sacre* et j'ai l'intention de transcrire tous mes ballets... Et ainsi dans dix, vingt, cent ans, il sera possible de danser ces ballets comme on les danse aujourd'hui¹³⁰ ».

Même en ayant suivi à la trace chaque piste de cette possible partition de VN, y compris les moins prometteuses, ma recherche m'a toujours ramenée aux documents que j'avais déjà trouvés. Ces documents comprennent les sources visuelles et musicales qui apparaissent dans

130 Sandoz, p. 39. Nemchinova m'a dit que pendant la tournée sud-américaine en 1913, Zverev proposa d'aider Nijinsky à noter le SDP, ce que Stens confirme. Tous deux disent que VN enseigna à Zverev sa version du système Stepanov à cette époque. (Buckle, Nijinsky, p. 387, affirme que VN enseigna le système à Zverev et à Kostrovsky à Madrid en 1917 et en discuta avec Cecchetti. Comme Nemchinova croyait qu'il existait une partition [du SDP], elle me pressa de suivre la trace de la seconde femme de Zverev, Galina Bebutov-Sverev, alors en Israël, mais que je n'ai jamais réussi à contacter. A Paris, par contre, j'ai retrouvé son fils, Nicholas Bebutov-Zverev, qui avait rassemblé les effets du danseur dans sa maison de Saint-Raphaël en France à sa mort en 1965. Apparemment, aucune partition ou notes chorégraphiques ne faisait partie des papiers de Zverev.

La rumeur de l'existence d'une partition chorégraphique du SDP de VN reste séduisante/excitante. Mes questions à ce sujet dans « Searching for Nijinsky's *Sacre* » (*Dance*, juin 1980, p. 73) ont suscité une lettre de l'ancien agent littéraire de Romola Nijinsky, Isabel Cogan, à Hambourg (19 décembre 1980), qui écrivit : « Parmi les œuvres listées [par Romola] comme "bientôt prêtes pour la vente", il y avait un livre intitulé "Le système de notation de Nijinsky" ». Celui-ci, comme le montrent mes dossiers, devait inclure les éléments suivants :

- (i) Une introduction par Igor Markevitch
- (ii) Un texte sur l'histoire de la notation, par Claudia Jeschke
- (iii) La propre théorie de Nijinsky sur la notation
- (iv) La chorégraphie originale du Faune et du *Sacre* du Printemps
- (v) Deux volumes supplémentaires illustrant son système de notation terminé en Suisse.

Plus loin dans la lettre, Mme Cogan ajoutait : « Puisqu'il semble qu'un volume du Journal de VN ait été extrait avant la vente par Sotheby, prétendument parce qu'il ne contenait que des éléments de notation, celui-ci contient peut-être les éléments cités ci-dessus et a été donné à Frau Jeschke. »

Claudia Jeschke continua à collaborer avec Ann Hutchinson Guest pour déchiffrer le système de notation de Nijinsky et remonter L'Après-midi d'un Faune sur la base de cette partition. Le volume invendu est sans doute celui qui contenait les notations de VN de 1917-1918, qu'Igor Markevitch légua au département de la Musique de la BNF, où je confirme qu'il n'y avait en 1985 aucun matériel concernant le SDP. L'introduction de Guest à Nijinsky's *Faune Restored*, p. 6, note 30, évoque aussi des matériaux notationnels que Romola aurait déposés à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

la partition de la reconstruction qui suit, ainsi que les nombreuses sources orales qui concernent le *Sacre*, mais qui ne sont pas publiées ici.

Pendant le travail de reconstruction, j'ai tenu un grand classeur à feuilles volantes pour chacune des douze scènes du ballet. J'ai collé les séquences de la musique qui correspondent à chacune des scènes et j'ai progressivement créé des liens entre chacune des mesures et les illustrations et citations que j'avais trouvées sur la chorégraphie. Mes propres dessins et les légendes qui se trouvent dans la partition de reconstruction, synthétisent beaucoup des informations provenant de ces classeurs. Mais il serait utile de publier le texte des entretiens oraux qui ont servi à la reconstruction, ainsi que les extraits des nombreux documents écrits : des interviews, des mémoires et des centaines de documents de presse. Ajouter le texte des entretiens oraux à la partition de la reconstruction aurait plus que doublé la taille de ce livre.

Des recueils sur la presse de 1913 existent, l'un a été compilé par François Lesure qui se focalise essentiellement sur la musique¹³¹. L'autre est la thèse de Truman C. Bullard « The first performance of IS's *Sacre du Printemps* » 1971, qui traite de la musique, de la danse et du décor¹³². Sa thèse qui contient deux volumes d'articles français et leur traduction anglaise, est conservée grâce aux microfilms universitaires, elle mérite une publication. Bullard inclut quelques articles anglais de 1913 et d'autres qui sont issus de « Diaghilev observed » publié en 1975, par Nesta Macdonald¹³³. Mais, il n'y a aucun texte exhaustif sur la critique du *Sacre*, et certainement rien qui mettrait directement en lien cette critique avec les pas de la danse.

Cette partition de reconstruction de la chorégraphie originale du *Sacre de Printemps* se base principalement sur le fac-similé de la partition pour piano, annotée par MR et sur les notes de répétitions de 1913 que IS publia plus tard. Pour reconstruire le solo de l'élue de la fin du ballet, je suivis les notes transmises par Bronislava Nijinska en 1967 à l'historienne russe Vera Krassovskaya qui décrit l'ordre et la nature des pas que VN mit en place en 1912-1913, tout d'abord sur BN puis sur MP. En 1968, Krassovskaya corrobora les notes de BN auprès de MP qui était encore en vie en Russie. Krassovskaya intégra ces notes dans un chapitre sur le *Sacre du Printemps* de son livre sur les chorégraphes modernes russes¹³⁴. BN utilisa le vocabulaire utilisé pour décrire les pas du ballet classique (nomenclature française), pour rendre compte à la danseuse qu'était Krassovskaya, de la forme et de la force du solo. Ce document constituait la source la plus substantielle et la plus fiable qui restait du solo. A l'époque de la première du Joffrey en 1987, j'en ai parlé dans un article de *Ballet Review* qui détaille la manière dont j'ai reconstruit le solo de l'élue¹³⁵.

La relation qui lie le mouvement à la musique dans le *Sacre*, nous parvient grâce aux notes de MR, IS et BN et par les comptes rendus écrits par d'autres. Ce matériel verbal, je l'ai fait coïncider mesure par mesure avec le matériel visuel de la période autour de 1913. Les esquisses de VH sont centrales dans ma présentation du ballet, tout comme ses dessins et pastels. Les œuvres de NR, BN et d'autres artistes ont aussi été intégrées. Mes propres dessins et miniatures interprètent et élargissent les indications visuelles pour recréer le tableau

131 François Lesure (dir.), *Le SDP : Dossier de presse*, Paris, Editions Minkoff, 1980.

132 Bullard, cf. note 17.

133 Macdonald, cf. note 2.

134 Krassovskaya, p. 440-442. Susan Cook Summer à NY et Ludmilla Bibikova Matthews à Londres m'aidèrent avec les traductions du texte qui incluait les notes de Nijinska. Plus tard, lorsque j'ai interviewé Krassovskaya en Russie (juin 1981), j'ai discuté des traductions avec elle. Pendant le travail avec le Joffrey Ballet en 1987, j'en ai aussi parlé avec Valery Golovotzer, l'assistant de Robert Joffrey, qui était proche de Krassovskaya et de son travail avant qu'il ne quitte la Russie pour vivre à l'Ouest.

Les notes de brouillon de Bronislava Nijinska, envoyées par courrier à Vera Krassovskaya (décembre 1967), sont dans les archives d'Irma Nijinska-Raetz, Pacific Palisades, Californie, où je l'ai interviewée (décembre 1979). Nous en avons à nouveau discuté à Los Angeles (septembre et octobre 1987).

135 Millicent Hodson, « Sacre : Searching for Nijinsky Chosen One », *Ballet Review* 15/3, Automne 1987, p. 53-66.

scénique. VH fait référence à ses esquisses dans des mémoires fragmentaires que j'ai cités dans mon article sur la reconstruction pour la revue *Dance* :

« La deuxième fois que j'ai vu *Le Sacre du Printemps*, le 3 juin, j'ai pris avec moi, comme d'habitude, un petit cahier d'esquisses et des bouts de crayon bleu. Dans la semi-obscurité du théâtre, j'ai pris des notes sténographiques approximatives, dans mon style, sur la danse et la musique. Certaines de ces notes sont devenues indéchiffrables, dans l'entrelacs de centaines de lignes écrites, les bribes des unes recouvrant les autres. Pour moi, les danses de ce ballet restent vivantes parmi ces notes qui se renvoient les unes aux autres, et je ne peux entendre la musique sans pouvoir faire autrement que de voir ce que j'ai vu alors¹³⁶ ».

De toute évidence, il a dû être impossible de dessiner pendant le scandale du 29 mai, VH commença donc probablement le 2^e soir, le 2 juin 1913 – et non pas le 3 juin, comme elle le prétend, car il n'y a pas eu de représentation du *Sacre* ce soir-là. Il semble qu'elle ait continué le 4, le 6 et le 13 juin. Dans un article précédent, j'avais essayé de corriger ces erreurs de dates en suggérant que la deuxième fois qu'elle avait dû voir le *Sacre*, cela devait être le soir de la dernière, j'avais interprété pour cela son gribouillage : "3 juin" en "13 juin". À ce moment-là, je n'avais étudié les esquisses qu'une seule journée, au cours d'un voyage à Londres.

Plus tard dans ma recherche, après un important travail d'analyse, je conclusais que les esquisses avaient probablement été dessinées au cours des quatre différentes soirées, dans ce que VH appelle ses « cahiers » qui sont des carnets de croquis qu'elle avait emportés avec elle aux représentations. Ces carnets de croquis du *Sacre* s'étaient décousus, bien que certaines des pages restaient encore reliés les unes aux autres quand je les étudiais à Londres, en 1981 puis en 1985. En associant le papier et le crayon et en suivant le livret du ballet à partir du programme et des comptes-rendus de la presse, j'ai pu rassembler les esquisses en quatre lots et établir un ordre probable. Pour l'un des groupes de dessins (sur du papier de taille 4 x 5 pouces $\frac{1}{2}$ = 10,16 x 13,97 cm environ), l'artiste a utilisé un crayon à papier. Pour les autres (taille 4 $\frac{1}{2}$ x 7,4 et 3 $\frac{1}{2}$ x 5 pouces = 11,43 x 18,8 et 8,89 x 12,7 environ), elle a utilisé un crayon de cire bleu, et un crayon de couleur.

Il semblait logique que la jeune artiste ait poursuivi avec un même type de cahier et de crayon chaque soir, du fait qu'elle dessinait dans le noir, pendant les représentations. Un changement de ses fournitures de dessin aurait pu déranger les spectateurs autour d'elle et surtout lui faire perdre du temps et la concentration dont elle avait besoin pour transcrire les danses. En partant de l'hypothèse que chacun des quatre lots d'esquisses se composait de plusieurs cahiers, j'en suis venue à les comparer. On pouvait les distinguer les uns des autres, à la fois par le contenu mais également par la taille du papier et par le moyen d'écrire (ou de dessiner NDT) :

1. le premier lot comportait de nombreuses esquisses de la scène d'ouverture du ballet (les augures NDT) et un bon nombre d'esquisses pour le reste du premier acte.
2. Le deuxième lot semblait plus centré sur les dernières scènes du premier acte (le cortège NDT).
3. Ce qui semblait être le troisième lot comportait quelques esquisses du 1^{er} acte mais surtout beaucoup d'esquisses du 2^e acte.
4. Le dernier et quatrième lot se concentrait sur le 2^e acte et certaines parties du solo final. Il semblerait que VH ait recommencé depuis le début à chaque fois, en concentrant son énergie sur des passages différents à chaque représentation pour couvrir l'ensemble du ballet.

136 Valentine Gross-Hugo, *Journal*, fragments manuscrits, Londres, Theatre Museum. Certains de ses dessins sont aussi publiés dans : Richard Buckle, *Nijinsky on stage. Action Drawings by Valentine Gross of Nijinsky and Diaghilev Ballet Made in Paris Between 1909 and 1913, with chronology by Jean Hugo* (London, Studio Vista, 1971).

L'observation des cahiers, mis en présence les uns des autres, fournissait de nombreux détails chorégraphiques, mais cela m'a surtout donné une vue d'ensemble du *Sacre* de VN, par acte et même par scène, d'une façon incomplète mais dans un certain ordre chronologique, comme le *storyboard* de la réalisation d'un film. La suite d'esquisses me rappelait les dessins de Sergei Eisenstein pour son film *Le Cuirassé Potemkine*.

Comment lire la partition de la reconstruction

Il n'est pas nécessaire de lire la notation musicale pour suivre cette partition de la reconstruction. La musique d'IS se propose avant tout comme une sorte de graphique des symboles du son que certains danseurs arrivent à suivre justement grâce au dessin. Cependant, les illustrations et les légendes, qui accompagnent les indications verbales de MR et IS, devraient suffire à guider le lecteur tout au long de ce livre. Pendant les répétitions du ballet, les danseurs lisent parfois la partition, comme le font aussi metteurs en scène, maîtres de ballet, musiciens ou journalistes. Cela s'est produit notamment dans des pays où l'anglais n'est pas la langue officielle. Ce qui revient à dire que la langue elle-même peut ne pas être un obstacle à cette notation de la chorégraphie de VN. Les dessins, tout comme la danse, dépassent les limites culturelles plus que les mots ne peuvent le faire et, en donnant une telle importance aux matériaux visuels, je fonde l'espoir que cette partition devienne accessible à tous ceux qui pourraient s'y intéresser. Tous les dessins dans la partition, à moins d'être identifiés comme ceux d'un ou d'une autre artiste, sont les miens.

Les têtes de chapitre de l'Acte I : *Le Baiser de la Terre*, et de l'Acte II : *Le Sacrifice*, proposent la liste des scènes, en les numérotant et en les nommant dans la traduction anglaise désormais en vigueur. En haut de chaque page de la partition, se trouve un en-tête en majuscules et en italique qui indique à nouveau, l'acte et la scène. Au début de chaque scène, imprimé sur le fac-similé de la partition pour piano, figurent les noms originaux donnés par NR et IS en russe (page de gauche) et en français (page de droite), par exemple sur la page de gauche – Acte I, Scène 1, « VESNA GADANNAYA/PLIYASKI SHEGOLIH » et sur la page droite de « LES AUGURES PRINTANIER/DANSES DES ADOLESCENTES » (sic).

Sur chaque page de la partition de reconstruction figure une séquence de musique, généralement quelques mesures seulement. Les titres en caractères gras – au-dessus de la musique – donnent le sens précis du matériel à disposition : l'acte et le numéro de la scène, plus le numéro de la section musicale de la partition pour orchestre d'IS [entre crochets] et les mesures exactes dont il est question sur la page. Voyez, par exemple, la première page, où l'introduction musicale se termine et la danse commence : Introduction, section [12] mesures de 8 à 10 et Acte I Scène 1 section [13], mesures 1 à 2.

Tous les mots en majuscules qui se trouvent ajoutés entre ou sous les lignes des portées musicales ont été écrits de ma main. Si ces mots sont encadrés, cela veut dire qu'ils proviennent d'IS, soit de sa partition éditée, comme sur la première page, le mot « CURTAIN » (encadré) et inscrit à la dernière mesure avant la section 13 ; soit des notes de sa partition de répétition, ces notes qui ont été publiées dans l'appendice de *The Rite of Spring Sketches*, par exemple pour sa remarque du mouvement nommé [BOBBING = tressauter/petites secousses] qui s'inscrit sur les célèbres premiers accords dansés de la musique.

Les mots en majuscules qui ne sont pas encadrés proviennent de MR et traduisent le russe (qui lui permet de noter ses souvenirs sur sa partition – demandée à IS – six mois après), presque toujours dans son propre anglais. « THE YOUNG PEOPLE » sur la première page de la partition est une interprétation de « yoonoshi », un terme générique qu'elle utilise pour tous les « hommes » de l'acte I qui ne sont ni les Anciens de la tribu, ni le Sage. Parce que, plus tard, elle identifie ce groupe de l'ouverture [des augures, NDT] aux hommes que le programme de la première des Br appelait en français « les jeunes gens », j'ai interprété son terme générique

« homme » par the YOUNG PEOPLE « jeunes gens ». L'anglais de MR, que j'écris en lettres majuscules, est en général sa propre traduction littérale de ses notes manuscrites russes. Lorsqu'une clarification semblait nécessaire dans ce contexte, soit pour MR, soit pour IS, j'ai ajouté un mot ou deux entre parenthèses.

Il me semblait capital de montrer les annotations de MR en fac-similé afin que les lecteurs puissent voir avec quel soin, elle avait fait correspondre ses mots avec les notes de musique. La répartition des mesures entre les groupes de danseurs, conçue par VN, leur demande une formidable précision et, lorsque celle-ci est vraiment respectée, elle provoque des départs et des arrêts dont la brusquerie déconcerta les spectateurs de 1913. Le texte de MR constitue une cartographie "fait main" de ces *manoevers* (*manœuvres* ?), indications à partir desquelles on peut glaner la structure chorégraphique. C'est un vrai trésor pour les historiens de la danse. Lorsque les linguistes qui m'ont conseillée pour la lecture des notes de MR ont trouvé des terminaisons polonaises à la fin de ses mots en russe, ils en ont eu un sourire d'aise. Ce qui importe le plus à MR, c'est de conserver par les mots et les mouvements, la nouveauté du vocabulaire chorégraphique de VN. Mais le document présente aussi un intérêt pour lui-même et témoigne de l'ingéniosité de son auteure.

VN n'utilisait pas la nomenclature française de la danse classique comme le fit BN, lorsqu'elle décrivait les pas du solo final à Krassovskaya. Il faisait entrer le savoir du langage courant dans la chorégraphie. Au lieu de dire aux danseurs « port de bras parallèle », il disait : « les mains droites sur les côtés, sur les coutures (du pantalon) », une posture-clé de son ballet qui suggérait fermeture et rigidité. Des postures comme cette ancienne position du garde-à-vous permettaient à JR d'écrire que les ensembles du *Sacre* fonctionnaient comme « d'étranges bataillons¹³⁷ ». Si parfois les annotations de MR peuvent paraître obscures au lecteur, imaginez comme elles devaient résonner pour un corps de ballet formé au Théâtre Impérial du Marinski, lorsque VN les utilisait.

Les livres ou manuscrits qui sont cités dans les légendes de certaines pages de la partition de reconstruction ne le sont que de façon abrégé, mais leurs références complètes se trouvent listées à la fin de cet ouvrage. Les indications scéniques des légendes sont toujours données du point de vue du danseur, c'est-à-dire en opposition au point de vue du lecteur. Les directives sont abrégées de la manière suivante : l'anglais (DSR) Down Stage Right pour celui qui est sur scène = le français en Avant Scène à Jardin ; (CSR) Center Stage Right = (CSD) au Centre de la Scène à Jardin ; (USJ) Up Stage Right = en Fond de Scène à Jardin ; (DSL) Down Stage Left = en Avant Scène Cour ; (CSL) Centre Stage Left = Centre de la Scène à Cour ; (USL) Up Stage Left = Fond de Scène à Cour. Le meilleur lecteur de cette partition fut probablement Robert Joffrey, qui en a testé le brouillon. Je me souviens encore de la manière dont il a suivi de son doigt, le trajet serpentin par lequel circule la VIEILLE FEMME, sur mes miniatures du *Sacre* : depuis l'Avant-Scène Jardin vers l'Avant-Scène Cour, vers le Centre Scène Jardin, puis vers l'Arrière Scène Cour, et enfin au Centre Scène Jardin à nouveau, où elle tombe avec ses brindilles dans le cercle des jeunes gens qui tressautent.

Chaque page de la partition de reconstruction est illustrée par des dessins. Tous les dessins de VH sont encadrés en noir et en gras. La légende sous la musique indique l'auteur de chacun de ces dessins et définit ce qui se passe sur scène et avec qui cela se passe. Les noms des groupes sont traduits du programme de la première, rédigé en français, et, pour faciliter l'identification de ces groupes, le nombre des participants y est ajouté, comme par exemple "5 JEUNES GENS". Même si le programme annonçait « jeunes femmes », j'ai suivi MR qui répartit ces danseuses en deux groupes : le premier comprend "SEPT JEUNES FEMMES" en blouses bleues et blanches, le second "TROIS GRANDES FEMMES" en mauve avec de grands chapeaux. Il en va de même pour un groupe vêtu de rouge que le programme nomme « Adolescentes » ;

137 Rivière, p. 721 (Bullard, p. 293).

MR y distingue également un trio notable de “TROIS PETITES JEUNES FILLES” des autres “SEPT JEUNES FILLES”. Dans la première page de la partition, elles constituent le groupe d’Avant-Scène Cour, comme VH l’indique sur ses esquisses avec le mot « rouge ». MR était dans ce trio à blouses rouges singulièrement décorées. Olga Khoklova – plus tard fiancée à Picasso – en faisait également partie, de même que Sophie Pflanz, dont on peut voir la taille relativement grande sur une photo prise sur le bateau lors de la tournée en Amérique du Sud, l’été qui suivit le *Sacre* – elle est publiée dans l’autobiographie de MR¹³⁸. Il est clair que VN aimait donner de brèves apparitions particulières à ces trois petites danseuses. Dans le « Jeu des cités rivales », comme le note MR, il demanda au grand et beau Alexander Gavrilov d’être leur partenaire (voir Acte I, scène 5 [58] 1-4).

MR a consigné d’autres moments chers à VN. Dans les « Cercles Mystérieux des Adolescentes », au début du 2^e acte, trois groupes de danseuses dessinent un labyrinthe dans lequel l’une d’elles doit être désignée par le sort pour danser le sacrifice. MR était dans le même groupe que Khoklova, Bewicke et Poiret¹³⁹. Dans ce labyrinthe circulaire, chaque groupe évolue dans une temporalité différente. Puis deux jeunes filles en émergent – d’abord Rambert sur la flûte, ensuite Poiret sur la clarinette – et chacune danse seule devant les autres (voir Acte II, scène 1 [93] 1-10). Séparées du cercle de leurs pairs, elles deviennent un symbole de l’isolement que l’Elue va bientôt connaître. La scène entière est comme une traduction primitive de Giselle, et ce duo rappelle la Willis, demi-soliste qui prépare la transformation fantomatique de Giselle.

Le duo du labyrinthe nous fournit une excellente occasion d’aborder la question de l’interprétation. La reconstruction d’un ballet à partir des fragments dispersés de preuve historique est, par définition, une entreprise imaginaire. Les problèmes rencontrés dans ce duo en sont l’illustration. Les lecteurs peuvent voir en un clin d’œil combien la scène des « Cercles mystérieux » est riche en documents : les notes de MR et de IS, auxquelles s’ajoutent les “mémoires” de Lydia Sokolova (LS), et la nombreuse iconographie contemporaine au *Sacre* – esquisses et dessins de VH, photographie de scène d’une “jeune fille” de l’acte II, dessins détaillées d’Emmanuel Barcet. Si on se donne la patience de déchiffrer ces documents, ils nous montrent comment VN chorégraphia cette scène, et notamment le labyrinthe du début. Les temporalités des groupes et les changements de direction peuvent même être supposés. Mais comment les jeunes filles marchaient-elles ? La modalité exacte de la marche n’y figure pas. En étudiant le matériel visuel, j’ai analysé les gestes des bras et de la tête pour deviner des trajectoires et j’ai essayé de mesurer la tension du corps et la répartition du poids. J’ai ainsi imaginé – c’est un exemple parmi d’autres – la « séquence de la marche » du labyrinthe, en gardant toujours présents à l’esprit les commentaires des critiques de 1913 ; j’ai mis en relation et transformé des gestes qui existaient déjà, en restant cependant toujours dans les limites du style de VN (voir miniatures, Acte II, Scène 1 [94] 3-6).

Cependant il restait de vraies énigmes. Qu’arrivait-il, par exemple, à Rambert et Poiret, une fois qu’elles avaient quitté les autres jeunes filles ? Je savais qu’elles sortaient du labyrinthe circulaire pour évoluer devant. Mais que faisaient-elles ? André Levinson rappelait que chaque adolescente semblait « chercher une sorte de voie mystique », pour essayer d’y trouver sa destinée¹⁴⁰. Certaines erraient avec les gestes de mages qui contemplant les étoiles. Un intérêt de longue date pour l’histoire de la danse rituelle me ramena à des livres sur les

138 Rambert, *Quicksilver*, suiv. p. 80.

139 Rambert, *Quicksilver*, p. 79.

140 André Levinson, « Nijinsky’ Ballets : Le Sacre du Printemps and Jeux », in *Ballet Old and New*, publié et traduit par Susan Cook Summer (New York, Dance Horizons, 1982), p. 56.

labyrinthes, j'y redécouvris des labyrinthes carrés qui servaient de lieux de sépulture¹⁴¹. NR, IS et VN, chacun dans son domaine, avaient développé la géométrie rituelle du carré humain et du cercle cosmique dans l'Acte I. Il semblait donc juste d'adapter cette idée à l'Acte II, et de la faire coïncider avec ce moment de la situation dramatique des "Adolescentes". Douze d'entre elles continueront le cycle de la vie. La treizième dansera jusqu'à la mort. Les deux demi-solistes, qui arpentent des carrés de plus en plus petits, finissent par tourner sur elles-mêmes. C'est une méditation sur la condition humaine et mortelle de l'Elue. Le carré labyrinthe de la mort s'oppose au cercle de la vie. Finalement, comme MR l'indique avant [96] dans l'acte II, scène 1, elle et Poiret, ce « quatrième groupe » isolé, rejoignent les autres et le destin suit son cours. Je définissais alors ma tâche de reconstructrice par le fait d'intervenir sur la matière même de telles indications. J'espère que, au fil des pages de cette partition de reconstruction, les lecteurs partageront la fascination de redécouvrir le *Sacre* de VN.

141 John Layard, « Maze-Dances and the Ritual of Labyrinth in Malekula », *Folklore*, XLVII, juin 1936, p. 123-170, est l'essai le plus intéressant que j'ai trouvé sur ce sujet. Voir aussi W. G. Raffé, *Dictionary of the Dance* (New York, Barnes, 1962), pour des entrées sur les labyrinthes. Les sources que j'ai consultées sur les danses rituelles sont :

Antonin Artaud, « On the Balinese Theatre », *The Theatre and Its Double*, traduit par M. C. Richards (New York, Grove, 1968), p. 53-67.

Maya Deren, *Divine Horsemen* (New York, Thames and Hudson, 1953).

Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500-3500 BC* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982).

Joan Halifax, *Shamanic Voices* (New York, Dutton, 1979).

Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual* (London, Williams and Norgate, 1913).

2. Notes d'intention de Dominique Brun

Émergence < Sacre # 2 / Sacre # 197 > Résurgences

Noisy le sec, le 6 janvier 2011

Contexte historique : perte de la danse de Vaslav Nijinski du *Sacre du Printemps*

Le Sacre du Printemps est la troisième pièce de Nijinski, après *L'Après-midi d'un faune* (29 mai 1912) et *Jeux* (15 mai 1913). Sous-titré *Tableaux de la Russie païenne en deux parties*, *Le Sacre du Printemps* est un ballet créé pour les Ballets russes de Serge Diaguilev, le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris. Cette œuvre réunit trois auteurs : Nijinski pour la danse, Nicolas Roerich pour les costumes et les toiles du décor, Igor Stravinsky pour la musique. *Le Sacre* est une suite de cérémonies de l'ancienne Russie. Roerich et Stravinsky en conçoivent l'argument. Brièvement, l'histoire du *Sacre*, c'est celle d'une communauté primitive qui sacrifie l'un des siens : une très jeune femme. Le premier tableau nous montre cette existence collective. Le second se concentre sur le *sacrifice*... *Le Sacre* est considéré comme une œuvre majeure de l'histoire de la modernité, pour la musique comme pour la danse. Nous savons par la presse de l'époque que la chorégraphie du *Sacre*, prolonge le projet moderne de Nijinski, inauguré par *L'Après-midi d'un faune*. Or, malgré les liens attestés entre *Faune* et *Sacre*, on ne sait pas à quoi ressemble la danse du *Sacre* puisqu'il n'existe aucun film d'époque, aucune partition chorégraphique à même de nous la montrer. Telle qu'à sa création, la partie chorégraphique du *Sacre* est bel et bien perdue.

Émergence et résurgences

La musique du *Sacre du Printemps* est devenue le reflet unique de cette œuvre à facettes où chaque pratique artistique dialoguait avec d'autres. Elle en est la seule réplique dynamique qui continue de témoigner de la force de l'émergence du *Sacre*. La danse, elle, après sa disparition, a connu de nombreuses résurgences : on rapporte des chiffres aussi exorbitants que fantasques qui situent les créations chorégraphiques classiques ou contemporaines depuis 1913 jusqu'à nos jours, entre 200 et 300. Toutes ces danses dérivent en droit de l'œuvre des trois auteurs du *Sacre du Printemps*, mais en fait, parfois du livret de Roerich et Stravinsky, toujours de la musique de Stravinsky. La danse de Nijinski se manifeste du fait de ce sur-foisonnement lié à sa perte, comme une source dont l'émergence semble oubliée par la prolifération de ses résurgences. En fait, toutes ces autres danses sont des résurgences de la dimension chorégraphique du *Sacre* mais se sont pas vraiment des résurgences de la danse de Nijinski (comme on parle de la résurgence d'une source lors de sa réapparition après un passage souterrain). Elles s'en éloignent sans vouloir ou pouvoir se soucier d'un retournement vers la danse de 1913. On peut pourtant revenir à contre-courant de ces autres danses, vers celle de Nijinski, et retrouver des traces que l'histoire nous a laissées de sa danse. Et si ces archives ne sont que « périphériques » et partielles, elles sont néanmoins précieuses : des témoignages écrits et oraux ainsi qu'une iconographie disparate, composée de quelques photographies ; des esquisses et pastels de la danse, dessinées par Valentine Gross-Hugo et Emmanuel Barcet. À partir de ces sources, les chorégraphe et chercheur, Millicent Hodson et Kenneth Archer ont proposé en 1987, avec le Joffrey Ballet, sous la direction de son chorégraphe Robert Joffrey, une première reconstitution possible du *Sacre du Printemps*. En 2008, à la demande du réalisateur Jan Kounen qui souhaitait intégrer quelques extraits du *Sacre* à son film de fiction *Chanel & Stravinsky*, j'entreprends de recréer, à partir des sources historiques précédemment citées – avec le point de vue supplémentaire

qu'apporte la version Hodson-Archer – quelques séquences de la chorégraphie, prémisses d'une seconde reconstitution.

Sacre # 2 / Sacre # 197

Aujourd'hui, mon projet consacré au *Sacre du Printemps* des trois auteurs est double. Il s'agit de proposer : d'une part, une reconstitution de la danse, intitulée *Sacre # 2*¹⁴² qui s'écrira depuis le corpus des traces tangibles de celle de Nijinski, avec une vingtaine de danseurs contemporains, avec les costumes et avec les toiles d'après Roerich, dans une version orchestrale de la musique de Stravinsky ; d'autre part, une création, intitulée *Sacre # 197*, fabriquée à partir de la reconstitution intitulée *Sacre # 2*, avec les danseurs-interprètes : Cyril Accorsi, François Chaignaud, Emmanuelle Huynh, Latifa Laâbissi, I-Fan Lin, Mathilde Monnier, Sylvain Prunenec et la chanteuse-interprète Marianne Pousseur. Les costumes seront travaillés en relecture des costumes de Roerich avec le concours d'un créateur de mode ; la lumière fera l'objet d'un traitement particulier avec un plasticien.

La reconstitution du *Sacre du Printemps* selon et d'après Vaslav Nijinski

L'on dispose aujourd'hui, d'une masse importante d'archives et de documents qui concernent le *Sacre du Printemps* et sa réception de 1913. C'est depuis ce corpus de données, avec l'aide de chercheurs-historiens en danse, que s'engagera cette reconstitution historique in extenso intitulée, *Sacre # 2*. Il s'agira de valoriser ces archives mais aussi, paradoxalement, les blancs qu'elles produisent, d'articuler la positivité des informations au contrepoint de leur absence et surtout de questionner les limites et les choix que l'archive nous impose mais aussi nous propose. La prérogative qui est la mienne pour entreprendre une telle démarche historique sur le *Sacre*, repose sur l'existence et les potentialités de la partition autographe de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski. En effet, cette partition constitue aujourd'hui une référence fondamentale et incontournable qui témoigne de façon unique mais tardive (1991), de l'écriture de Nijinski¹⁴³. Elle en permet l'analyse, la citation, la reprise. Ainsi, la danse de cette seconde version, s'écrira selon un double mouvement, elle se tiendra au plus près des archives collectées mais se soutiendra également de cette partition autographe. L'enjeu de cette deuxième version, alternative à la première version de Hodson-Archer, consiste à reconduire la modernité du *Sacre*, en œuvrant pour se dégager du fantasme d'authenticité qui sévit dans les discours de reconstruction en danse. Dès lors, il s'agira non pas de retrouver – chose improbable – la danse de 1913, mais plutôt d'inventer une autre danse, pourtant arrimée au moment historique de l'émergence de celle de Nijinski.

Sacre # 197 > résurgences

Dans l'autre partie de ce projet consacré au *Sacre du Printemps*, les enjeux seront différents. Le *Sacre # 197* se proposera comme une sorte de réécriture de l'autre, c'est-à-dire une remise en jeu par l'interprétation qu'en feront ses interprètes de certaines matières dansées issues de la facture historique du *Sacre # 2*. Ces différentes matières dansées seront retravaillées à partir d'autres contraintes d'espace, de temps, de tension, de flux. Elles seront en quelque sorte déconstruites – notamment la danse sacrale – puis réinventées avec chacun des interprètes, en lien avec des images – dessins, photographies, films – des *Sacres* parmi les plus emblématiques (Bausch, Béjart, Bel, Graham, Hoghe, Leroy, Massine, Nijinski, Rainer, Wigman etc). Ainsi des intensités de mouvements d'autres *Sacres* apparaîtront sur ce *Sacre # 2* et viendront troubler sa dimension historique pour n'en faire qu'une fiction parmi d'autres

142 J'appelle par commodité version # 1 la reconstitution effectuée au sein du Joffrey Ballet en 1987.

143 Ce qui n'était pas envisageable au moment de la première reconstitution du Joffrey Ballet puisque la partition était en cours d'élaboration au même moment.

et questionner ainsi la perte et la disparition auxquelles le *Sacre* nous confronte. Le travail musical se fera à partir de la partition de Stravinsky. Il s'agira de la réduire à une version solfégique qui permettra de chanter la partition du *Sacre* sans les hauteurs des notes mais en utilisant les comptes des mesures, pour redonner au rythme et au travail de la voix – donc au corps – une place prépondérante dans la musique. Et, si cette création continuera d'entretenir une relation privilégiée aux archives de la danse de Nijinski et à la musique de Stravinsky, elle voudrait aussi s'en dégager, se laisser dérouter. Il s'agira dès lors d'imaginer une autre utilisation des archives du *Sacre*, de fabriquer avec ces traces souvent obscures qui nous en restent, d'autres matières à même de restituer la part contingente de poésie qui les éclaire, tout en prenant en compte le propos tenu par les premiers créateurs de 1913 : le *Sacre* nous parle d'un sacrifice et comme ses premiers auteurs, nous y chercheront la force du rite, la puissance du corps.

Le Sacre du Printemps selon et (d)'après Nijinski
Sacre # 197
Vesna

Note d'intention courte

« Aujourd'hui quand j'entends l'œuvre superbe de Stravinsky, si orgueilleusement construite, je déplore souvent de ne plus voir en même temps ces violentes images vertes et roses, blanches et rouges, ces volumes d'attitudes simples, inévitables, ces groupes colorés, courbés sur la terre sous la rafale des sons comme des champs d'avoine sous le vent d'ouest, ces mouvements lourds, durs ou coupant l'air avec une cruauté primitive. »

Valentine Hugo

Sacre # 197 sous-titré *Vesna* (*Printemps* en russe) est une création dont le projet se resserre sur la *Danse sacrée* du *Sacre du Printemps*, et de ce fait, sur la partie finale de l'œuvre au cours de laquelle l'Élue danse jusqu'à la mort.

Il s'agira de fabriquer six *Danses sacrées* à partir de 14 dessins de 1913 de Valentine Gross-Hugo qui, tels des fragments de danses immobiles à délier, témoignent de la *Danse sacrée* de Vaslav Nijinski. Six danseurs, Cyril Accorsi, François Chaignaud, Emmanuelle Huynh, Latifa Laäbissi, I-Fan Lin, Sylvain Prunenec, seront aux prises avec les mêmes dessins et devront créer une danse qui leur sera irréductiblement singulière. Leur danse, du fait même de la disparition de celle de Nijinski, et relativement à l'incertitude des dessins qui nous en restent, ne pourra être qu'une fiction mise en œuvre par chacun d'entre eux.

Chacun des danseurs interprètera sa *Danse sacrée* sur la partie musicale correspondante de la musique d'Igor Stravinsky, dans une proposition qui consistera à séparer les uns des autres, les nombreux registres instrumentaux de la partition orchestrale. Six registres différents seront isolés puis explorés. À chaque registre musical correspondra un solo de danse. Ils seront tour à tour, *chantés* (au sens large du terme : déchiffrer, vocaliser, brailler, solfier, fredonner, nuancer, chevrotter...) par Marianne Pousseur. Ce travail musical se fera avec la complicité du musicien Jean-Luc Plouvier.

Il s'agit là de prendre le contre-pied d'un processus qui s'est instauré historiquement, qui a vu la musique susciter plus de deux cents danses. Pour cette fois, la danse perdue de Nijinski donnera lieu à la redécouverte de la musique : la danse en suscitant une fragmentation de la musique, nous donnera à l'entendre autrement, dans une pluralité sonore que la globalité orchestrale absorbe habituellement. Dès lors que chacune des *Danses sacrées* inventées par chacun des danseurs, se mettra à correspondre à une strate de la composition musicale, elle deviendra une représentation visuelle, une sorte de persistance rétinienne de la musique. Ainsi, c'est la danse qui semblera avoir susciter la multitude dans la musique.

In fine, dans un geste de rassemblement des soli, se produira une sorte de recomposition musicale, où la voix « live » de Marianne Pousseur se mêlera à ses autres voix préalablement enregistrées. La danse, après avoir diffracté l'unité musicale de la *Danse sacrée*, lui redonnera à terme sa cohérence et témoignera par-là, des vitalités et potentialités qu'elle nous offre sous le couvert de son archive.

Le Sacre du Printemps selon et (d)'après Nijinski ***Sacre # 2***

Note d'intention courte

« Je crois que je peux danser avec grâce dans les ballets des autres, si la grâce est de mise. Et je pourrais composer des ballets “gracieux” si je le voulais – dans mes partitions. Mais il se trouve, que je déteste la poésie conventionnelle à l’eau de rose, mes aspirations personnelles sont « primitives ». Je mange ma viande sans sauce béarnaise. Certaines écoles de peinture et de sculpture ont tellement cultivé la suavité que les œuvres qu’elles produisent, ne contiennent aucune autre expression que la banalité ; à partir de ce moment-là, toujours, une révolte se produit. Peut-être que quelque chose comme cela est en train de se passer dans la danse. »

Vaslav Nijinski

Le Sacre du printemps, troisième pièce de Vaslav Nijinski, est un ballet créé pour les Ballets russes de Serge Diaghilev. Cette œuvre réunit trois auteurs : Nijinski pour la danse, Nicolas Roerich pour les costumes et les toiles du décor, Igor Stravinsky pour la musique. Le *Sacre* est considéré comme une œuvre majeure de l’histoire de la modernité, pour la danse comme pour la musique alors qu’il n’existe plus rien de la danse de Nijinski.

Cependant, pour tenter de saisir l’originalité de la danse du *Sacre*, il nous reste des archives « périphériques », partielles mais néanmoins précieuses. À partir de ces sources, le chorégraphe et chercheur, Millicent Hodson et Kenneth Archer ont proposé en 1987, avec le Joffrey Ballet, une première reconstitution possible du *Sacre du printemps*. Fin 2008, à la demande du réalisateur Jan Kounen qui souhaitait intégrer quelques « extraits » du *Sacre* à son film de fiction *Chanel & Stravinsky*, j’entreprends de recréer, à partir des documents d’archives – avec le point de vue supplémentaire qu’apporte la version Hodson-Archer – quelques séquences de la chorégraphie.

Mon projet aujourd’hui, soutenu par les ayants droit et la fondation Nijinski, vise la reconstitution historique d’une seconde version du *Sacre du printemps* qui se propose comme une alternative aux travaux de la première version Hodson-Archer. Notre prérogative pour entreprendre une telle démarche sur le *Sacre*, s’appuie sur l’existence et les potentialités de la partition autographe de *L’Après-midi d’un faune* de Nijinski. Cette partition constitue une référence historique fondamentale et incontournable qui témoigne de façon unique et tardive (début des années 90), de son écriture. Elle en permet l’analyse, la reprise, voire un éventuel prolongement « à la manière de ». Ainsi, la danse de cette seconde version, documentée par des chercheurs, confiée à des danseurs contemporains, s’écrit selon un double mouvement : elle se tiendra au plus près des archives collectées, mais se soutiendra également de cette partition autographe.

Finalement, l’enjeu de notre projet consiste bel et bien à reconduire la modernité du *Sacre*, en œuvrant pour nous dégager du fantasme de l’authenticité qui sévit dans les discours de la reconstruction en danse. Dès lors, il s’agira non pas de retrouver – chose improbable – la danse de 1913, mais plutôt d’inventer une autre danse, pourtant arrimée au moment historique de l’émergence de celle de Nijinski.

S_F

Sacre_Fac-similé

Chorégraphie : Dominique Brun

Selon et d'après

Le Sacre du Printemps (1913)

Chorégraphie : Vaslav Nijinski

Musique : Igor Stravinsky

Décor : Nicolas Roerich

Avec les étudiants-danseurs de la Formation d'Artiste Chorégraphique (FAC III) :

Lou Cantor, Clarisse Chanel, Malika Djardi, Corentin Le Flohic, Miguel Garcia Llorens, Anatole Lorne, Martin Juvanon du Vachat, Martina Musilova, Johann Nohles, Marie Orts, Mathilde Rance, Marcela Corvalàn Santander, Lina Schlageter, Pierre Tedeschi, Talia De Vries

Lumières :

Augustin Sauldubois

Costumes :

Laure Chartier

assistée de Étoile Benloulou

Bande-son :

Jean-Jacques Palix

(Stravinsky en répétition dirigeant *La Belle au bois dormant* de Piotr Ilitch Tchaïkovsky, *Burnt Sugar* « The Brahmsian? », extraits du *Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky sous la direction de Simon Rattle : *Augures*, *Cortège*, *Danse de la terre*, *Introduction de la deuxième partie*, *Cercle mystérieux des adolescentes*, *Danse sacrée*, répétition de Stravinsky avec Cathy Berberian, cris de corbeaux enregistrés en Russie qui annoncent la débâcle)

avec des extraits « vivants » des textes suivants :

Les saisons dans le climat de la Russie d'Europe de Pierre Camena d'Almeida, *Annales de Géographie* (1920)

Les Vagues de Virginia Woolf, traduction Marguerite Yourcenar (1931)

Faux chant populaire russe inspiré du *Cercle mystérieux des adolescentes* de Stravinsky

À propos de S_F par Dominique Brun

Du *Sacre*... Contexte historique

Le Sacre du Printemps est la troisième pièce de Nijinski, après *L'Après-midi d'un faune* (29 mai 1912) et *Jeux* (15 mai 1913). Sous-titré « Tableaux de la Russie païenne en deux parties », *Le Sacre du Printemps* est un ballet créé pour les Ballets russes de Serge Diaguilev, le 29 mai 1913. *Le Sacre* est considéré comme une œuvre majeure de l'histoire de la modernité, pour la danse comme pour la musique. Or, à la différence de sa première chorégraphie *L'Après-midi d'un faune*, Nijinski n'a laissé aucune partition chorégraphique du *Sacre*. De plus, il n'existe aucun film d'époque à même de nous restituer cette danse de Nijinski. Telle qu'à sa création, l'œuvre dans sa dimension purement chorégraphique, est bel et bien perdue.

Pour tenter de saisir l'originalité du *Sacre*, il nous reste cependant des archives que l'on pourrait qualifier de « périphériques », partielles, mais néanmoins précieuses : des témoignages écrits et oraux, des partitions de la musique de Stravinsky, annotées de la main du compositeur et de celle de Marie Rambert, l'assistante de Nijinski ; quelques photographies ; des esquisses et pastels de la danse, dessinées par Valentine Gross-Hugo. À partir de ces sources, les chorégraphes et chercheurs, Millicent Hodson et Kenneth Archer ont proposé en 1987, avec le Joffrey Ballet, une reconstitution possible du *Sacre du Printemps*. En 2008, à la demande du réalisateur Jan Kounen qui souhaitait intégrer quelques « extraits » du *Sacre* à son film de fiction *Chanel & Stravinsky*, je recrée avec des danseurs contemporains, à partir des sources précédemment citées – avec le point de vue supplémentaire qu'apporte la version Hodson-Archer – quelques séquences de la danse du *Sacre* qui se constitue comme les prémisses d'une seconde version du *Sacre* de Nijinski.

... à *S_F* : création avec les étudiants-danseurs de la FAC

Le travail entrepris au CNDC, avec les danseurs de la FAC, s'appuie sur les différentes séquences qui ont été recréées pour le film. Je leur ai transmis dans un premier temps, les matières de danse que j'avais composées selon une facture « historique » puis, je leur ai proposé de les retravailler à partir d'autres contraintes (d'espace, de temps, de personnes...). Ces matières, déconstruites puis reconstruites, ainsi remises en jeu entre nous, ont été réinventées en résonance à cette entité particulière que représentent les quinze danseurs de FAC. Il en résulte aujourd'hui une création intitulée *S_F* (acronyme qui renvoie à la "science fiction" mais qui signifie parallèlement ici : *Sacre_Fac-similé*) qui s'est écrit au coup par coup, pendant les deux années de leur cursus. Et, si cette création continue d'entretenir une relation étroite aux archives de la danse du *Sacre* de Nijinski, elle s'est aussi dégagée de l'histoire en cherchant à s'écrire au présent, avec chacun d'entre eux. Pour ce faire, ces danseurs sont aussi devenus herméneutes. Ils ont imaginé une autre utilisation des archives du *Sacre* : ils ont fabriqué avec ces traces souvent obscures qui nous en restent, des matières à fictions où tramer et actualiser leur propre danse du *Sacre*. Ils ont su restituer la part contingente de poésie qui les éclaire, tout en prenant pourtant en compte, la perte et l'absence qui s'y insinuent inévitablement.

Biographie de Dominique Brun

Dominique Brun danse dans les années 80 avec Jean Gaudin, Daniel Larrieu, José Caseneuve, Michèle Ettori, Michel Gérardin. Elle est également danseuse et chorégraphe de la compagnie La Salamandre. Elle signe pour cette compagnie de 81 à 88 une dizaine de pièces dont « Waka Jawaka », troisième prix au Concours International de Bagnolet, « Le Ballet pour demain » (1981) et « Arc en Terre », mention spéciale du jury au Concours International de Chorégraphie de Nyon en Suisse (1982). Après une formation au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, elle devient notatrice pour la danse, en 1995. Elle est co-fondatrice d'un collectif de danseurs, le Quatuor Albrecht Knust, avec lequel elle travaille de 1994 à 2003, à la recréation de danses du répertoire historique, à partir de partitions établies en système Laban. Après la dissolution de ce Quatuor, elle fonde l'association Ligne de Sorcière et prolonge son travail de relecture des oeuvres fondatrices de la modernité en danse avec les projets « Siléo » et « Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive », un DVD pédagogique qui, outre deux versions filmées de « L'Après-midi d'un faune » comporte des interviews et textes apportant un éclairage pluridisciplinaire de l'oeuvre de Vaslav Nijinski. En 2008, elle co-signe avec et pour Virginie Mirbeau, un solo intitulé « Medea Stimmen » pour la 3ème édition du festival Météores du Havre ; elle recrée pour la 62ème édition du festival d'Avignon, « L'Après-midi d'un faune » dans le spectacle « Faune(s) » d'Olivier Dubois. En 2009, en collaboration avec Latifa Laâbissi, elles fabriquent une version lente (28 minutes) de « La Sorcière » de Mary Wigman (musée de la danse à Rennes). À nouveau avec Virginie Mirbeau, elle travaille, d'une part à l'élaboration artistique de *Kassandra projekt*, et d'autre part en tant qu'interprète de cette pièce pour sa création au festival d'« Automne en Normandie » à Rouen. Elle chorégraphie pour le film « Chanel & Stravinsky » de Jan Kounen une dizaine de minutes extraites du « *Sacre du Printemps* » (1913) de Nijinski, à partir d'archives de l'époque. Elle prolonge ce travail en écrivant une pièce intitulée *S_F (Sacre_Fac-similé)*, pour les étudiants-danseurs de la FAC III du CNDC d'Angers (création au Théâtre Universitaire de Nantes).

