

Passion Claude Debussy

Les Amis du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence

2018-2019



Léon Bakst, Nijinski, dans "L'Après Midi d'un Faune", 1912

Pour Olivier Braux, notre musicien, notre Président, notre ami

L'Après-midi d'un faune,

Un siècle de fascinantes chorégraphies

Par Anne Dussol

Ce qui caractérise *Le Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, c'est sa mouvance à travers les arts : la littérature avec le poème de Mallarmé, la peinture avec les illustrations de Manet, la sculpture avec Rodin et Gauguin (ce dernier avait offert à Mallarmé une statuette en bois spécialement sculptée à son intention) et bien sûr la musique de Debussy, puis la danse avec une remarquable longévité et de multiples interprétations de la chorégraphie de Nijinsky.

Cette pièce d'orchestre de Debussy la plus jouée après *La Mer* a été écrite entre 1892 et 1894 en pleine composition de *Pelléas et Mélisande*. La création le 22 décembre 1894 fut un triomphe.

Debussy avait conçu le projet d'un triptyque à partir du poème de Mallarmé paru en 1886. (Prélude, Interlude et Paraphrase, Finale pour *L'Après-midi d'un faune*).

Ne restera que le Prélude, après un travail de condensation similaire à celui de Mallarmé qui a concentré en un poème diverses phases d'un développement dramatique.

Mallarmé est séduit :

« *Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur.* »

Le poème de Mallarmé parle longuement de la flûte du Faune, la flûte émerge donc de l'orchestre, les fondus du timbre créent un envoûtement sensoriel, le solo évoque avec poésie et trouble infini les désirs et les rêves d'un faune dans la chaleur de l'après-midi que Debussy dit vouloir évoquer sans prétendre à une synthèse du poème.

« *Ces 10mn de musique géniale ouvrent une ère nouvelle, avec elle commence la musique moderne.* » Cette affirmation d'Harry Halbreich sera reprise et développée par André Bourechliev dans *Debussy, la révolution subtile*.

Quand Nijinski présente son ballet au Châtelet en 1912, il réalise le rêve de Mallarmé : Porter à la scène *L'Après-midi d'un Faune*, initialement conçu pour elle.

C'est une œuvre majeure de l'histoire de la danse, comme la musique de Debussy avait ouvert une ère nouvelle, la chorégraphie de Nijinsky inaugure la modernité en danse, bien qu'issue et conçue dans le cadre classique des Ballets russes.

Modernité dans la gestuelle et dans le nouveau rapport entre danse et musique.

NIJINSKI

Extraordinaire danseur et chorégraphe novateur, il est né à Kiev en 1889, mort à Londres en 1950 et enterré à Montmartre.

Fils de deux danseurs, frère d'une danseuse Bronislava Nijinska , frère d'un malade mental interné, amant de Diaghilev, le créateur des ballets russes, époux de Romola, hongroise

rencontrée en Argentine, père de Kira et Tamara : sa vie et sa personnalité sont à l'image de sa schizophrénie. Il alternera voyages et séjours en hôpital psychiatrique pendant les 20 dernières années de sa vie.

Il chorégraphie *Prélude à 'après-midi d'un faune* en réponse à une commande des Ballets Russes créés par Diaghilev en 1909. Cette compagnie réunit des artistes majeurs (Nijinski, Pavlova, Bakst, Benois, Fokine, Stravinski...) et se caractérise par la richesse des décors, le luxe des costumes, la beauté des chorégraphies, la richesse des musiques...

Il est célèbre à cette époque suite à l'immense succès de *L'oiseau de Feu* et de *Pétrouchka*. Diaghilev, Nijinski et Bakst s'entendent d'abord sur un thème : l'éveil des instincts sexuel et émotif de l'homme. Diaghilev souhaite mettre la création à l'affiche en 1911, donc ils n'ont pas le temps de commander une nouvelle musique. Ils lisent au piano un grand nombre de partitions pour trouver une musique qui corresponde à l'esprit du ballet envisagé. Ils choisissent une pièce en résonance avec l'atmosphère générale du ballet, si ce n'est avec son expression plastique.

L'épouse de Nijinski, Romola, commente ainsi ce choix :

« Oui, le sentiment, l'atmosphère étaient exactement ce qu'il désirait, mais la musique était trop floue, trop douce pour les mouvements qu'il avait conçus . Elle le satisfaisait en tout, sauf son manque d'aspérités. Ainsi, finalement, faute de mieux, se décida-t-il à la prendre, sentant que le mouvement musical n'était pas le même que sa propre expression plastique. »

L'élaboration de la chorégraphie et les répétitions se font dans la discrétion pour ne pas provoquer la colère de Fokine auquel Diaghilev avait promis une commande pour la saison. Le ballet est d'abord réglé dans le silence pour établir une communauté d'esprit entre la danse et le thème et non un rapport technique entre danse et musique. Cette démarche, qui modifie complètement le rapport danse musique, suscitera la réaction du compositeur :

« Je renonce à vous décrire ma terreur lorsque, à la répétition générale, je vis que les nymphes et le faune bougeaient sur la scène comme des marionnettes ou plutôt comme des figurines de carton. Pouvez vous imaginer le rapport entre une musique ondoyante, berceuse, où abondent les lignes courbes, et une action scénique où les personnes se meuvent, pareils à ceux de certains vases antiques grecs ou étrusques, sans grâce ni souplesse, comme si leurs gestes schématiques étaient réglés par des lois de géométrie pure. Une dissonance atroce, sans résolution possible ! »

Sévérité, simplicité, lignes droites sont les règles de Nijinski.

« Ayant connu le triomphe de la grâce, il la repoussa, il chercha systématiquement à rebours de ce qui lui avait valu sa gloire. » Jean Cocteau analysera ainsi le choix de Nijinski.

Il est célèbre pour ses sauts prodigieux, son fameux ballon (il semble rester en suspension en l'air) pour lequel le public lui voue un véritable culte). Dans le *Faune*, il ne saute qu'une fois pour franchir le ruisseau imaginaire dans lequel se baignent les nymphes.

Diaghilev lui avait donné le goût de la nouveauté, il recherche une gestuelle inédite et veut

créer une esthétique différente de tout ce qui a été fait.

C'est au Louvre, en 1910, qu'il découvre les fondements de sa chorégraphie. Il étudie de nombreuses représentations de faunes poursuivant des nymphes peintes aux flancs des vases grecs exposés, comme l'avait fait Isadora Duncan. Les vases hellènes le conduisent à créer des mouvements en deux dimensions.

D'après Peter Oswald, biographe de Nijinski, celui-ci a également été inspiré par les attitudes contorsionnées des aliénés de l'asile dans lequel son frère Stanislav était interné.

Il a sans doute été influencé aussi par le cinéma muet qui triomphe dans les années 1910 : son faune et ses nymphes évoquent les premiers films historico-mythologiques imprégnés de pantomime. Les têtes se présentent de profil, les torsos restent face au public.

Diaghilev a d'ailleurs été très réservé, voire déçu car il trouvait la composition trop sévère et trop statique. Et c'est grâce à Bakst que la représentation est maintenue.

La partition de Debussy, sans rythme accentué, n'était pas dansante et n'appelait aucune figure et forme convenue ou codifiée. Il fallait tout créer. C'est à ce propos qu'Hoffmansthal écrit de Nijinski : « *Véritable génie, c'est là où la terre est vierge qu'il peut le mieux tracer son sillon* ».

Décor et lumière renforcent le style en aplatissement de la chorégraphie, l'éclairage rend les danseurs semblables à un bas-relief, le rideau de Bakst, qui compte parmi ses plus belles réalisations, crée un espace sans profondeur et illustre les partis pris de Nijinski : paysage bucolique avec des sources, des arbres, des forêts. Près de la cascade les nymphes et le faune allongés sur un tapis de mousse font corps avec la nature. Les couleurs sont riches et chatoyantes, à dominante jaune et bleue. Le décor frappe par l'absence de perspective, les personnages évoluent sur un même plan. En 1922 le décor sera remplacé par un de Picasso en camaïeu de gris.

Bakst a également créé les costumes : collant chair avec de larges tâches sombres et des bras nus qui évoquent l'animalité pour Nijinski, queue en bas du dos, chaussons avec le gros orteil séparé des autres pour donner l'impression de sabots de bouc, oreilles effilées à l'aide de cire, fausses cornes. Les costumes des nymphes sont de vastes tuniques fluides à l'antique avec des figures géométriques ou des fleurs stylisées.

Tout évoque la sensualité et l'érotisme latent. « *Le faune c'est moi*. », déclare Nijinski.

Il présente ainsi son ballet : « *Un faune sommeille, des nymphes le dupent, une écharpe oubliée satisfait son rêve*. » et le déroule comme suit :

Un faune regarde s'ébattre sept nymphes. Une d'elles éveille son désir en allant se baigner dans un torrent (sa nudité est évoquée par une courte tunique dorée). À son approche, la baigneuse s'enfuit, laissant une écharpe. Le faune la ramasse, l'étale sur le rocher et évoque la jouissance par un brusque mouvement de reins.

Innovation dans l'angulosité des mouvements, les nymphes sautent sur place en conservant en l'air les genoux légèrement fléchis, en retombant elles effectuent un rapide demi-tour sans lever les talons avant de s'enfuir.

Elles tournent la tête dans un sens opposé à celui de leur démarche, les bras cassés, une

paume tournée vers l'avant, l'autre vers l'arrière. Les bras ne sont plus arrondis comme dans le ballet romantique.

Autre innovation : la lenteur des gestes. Cocteau parle d'une lenteur de Lazare. La variation du rythme gestuel est au cœur des recherches artistiques de Nijinski. Il jette les bases d'une esthétique neuve.

Il donne un rôle spécifique au cou, « *le cinquième membre* » comme le dénomme Millicent Hodson). Il baisse le menton pour étirer la nuque.

L'importance accordée aux mains, aux bras et au buste par rapport aux jambes est une véritable révolution. Les danseurs dansent de profil, buste tourné vers le public, l'en dehors ne se justifie donc plus. Les danseurs sont rivés au sol, pieds nus, ne dansent pas sur pointes, mais abaissent leur centre de gravité en dansant jambes fléchies. Cette angulosité et cette pesanteur contrastent avec la fluidité de la musique.

90 répétitions seront nécessaires à la création du ballet, en raison de la nouveauté du ballet, mais aussi de la façon de travailler de Nijinski. Jusque là les danseurs étaient très libres, créaient leur propre interprétation d'un rôle à partir des bases de la chorégraphie . Nijinski exige des danseurs qu'ils se conforment à sa vision. « *Chaque position, chaque mouvement du corps jusqu'au bout des doigts était réglé selon un strict plan chorégraphique.* » explique sa sœur. Danser sur cette musique présente beaucoup de difficultés, les danseurs n'ont pas de repère. Ils peinent à adopter des postures contraires à la tradition classique. L'icône de la Belle Epoque, la danseuse et mécène russe Ida Rubinstein, née à Kharkov en 1885 et morte à Saint Paul de Vence en 1960 (pourtant rien d'une danseuse classique) refusera le rôle qui sera dansé par Lydia Nelidova.

Mais le public de 1912 ne voit pas l'esthétique mais l'immoralité. Le ballet fut jugé d'autant plus obscène que, suite à un incident (Nijinski était en retard sur le baissé du rideau) il se jette sur le rocher. Calmette, le dédicataire du *Côté de chez Swann* et directeur du *Figaro* écrira dans son journal : « *Nous avons vu un Faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur.* »

En revanche, Odilon Redon parle de « *la joie qu'aurait eue Mallarmé (mort en 1898) de voir apparaître sur une frise vivante le propre rêve de son Faune, et ses rêveries portées sur les ondes vivantes de la musique d'un Debussy et rendues sensibles par la plastique d'un Nijinski et l'ardente couleur d'un Bakst.* » Et Rodin : « *Aucun rôle n'a montré Nijinski aussi extraordinaire que sa création de L'Après-midi d'un faune. Plus de saltations, plus de bonds, rien que des attitudes et des gestes d'une animalité à demi consciente.* »

La Brigade des mœurs est envoyée à la deuxième représentation, mais Nijinski est moins provocant, il ne passe pas les mains sous son corps, mais demeure arqué en appui sur son front, les bras le long du corps. Mais évidemment le scandale contribuera au succès en suscitant la curiosité. Le ballet triomphera à Londres. Il restera inscrit au répertoire des Ballets Russes jusqu'à la mort de Diaghilev en 1929. Nijinski le dansera jusqu'à son renvoi en 1914, puis après son retour en 1916, il le dansera en alternance avec Massine qui reprendra intégralement le rôle après l'internement de Nijinski. En tout ce dernier l'aura

dansé 59 fois.

Pour Nijinski, la création de *L'Après-midi d'un faune* a été l'occasion de clarifier ses vues sur le ballet et ses rapports avec la musique. Jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle on dansait sur une musique conçue dans ce but. Selon Nijinski, la chorégraphie doit garder son sens indépendamment de la musique. Le dessin chorégraphique doit être parallèle au dessin musical et établir avec lui une correspondance plus spirituelle que sensorielle. La danse ne doit plus être asservie par la musique, mais conquérir son indépendance tout en restant en accord avec la mélodie. Le mouvement n'incarne pas la musique mais est un moyen d'exprimer une idée, voire une morale.

Il est précédé en cela par Loïe Fuller (1869-1928) et Isadora Duncan (1877-1927) pour lesquelles n'importe quelle musique de n'importe quelle époque et de n'importe quel style peut être utilisée pour danser, si celle-ci répond à l'état d'esprit, à la situation émotionnelle du moment pour celui qui veut l'utiliser. Il annonce les grands chorégraphes modernes américains, comme Merce Cunningham, qui prône l'autonomie de la danse par rapport à la musique, alors que pour l'expressionnisme allemand, incarné par Mary Wigman, « *la danse doit être le produit de la musique* ».

Il s'oppose totalement au grand Balanchine dont la plupart des ballets sont sans intrigue et qui recherche une beauté formelle à travers des mouvements sublimant la musique. C'est une autre conception dans laquelle la danse est au service de la musique, mais c'est grâce à la danse que la musique est révélée dans sa plénitude. C'est ce qu'exprime Solomon Volkov, à propos de la *Suite n° 4* de Tchaïkovski lorsqu'il écrit à Balanchine : « *Vous avez changé entièrement mon point de vue envers cette musique. Je connaissais cette suite mais je ne l'aimais pas. Je vois maintenant que je ne la comprenais pas.* »

En réaction au ballet classique, Nijinski va aussi se démarquer par le geste chorégraphique : il oppose la puissance à la grâce, met en valeur la ligne sculpturale, le romantique arrondi des bras cède la place aux pliés anguleux, la position de l'en dehors est abandonnée pour celle de l'en dedans. Cependant ces principes seront assouplis dans ses autres chorégraphies : *Jeux*, *Le Sacre du Printemps*, *Till l'Espiègle* dans lesquels il opère une synthèse entre ses principes novateurs et les codes de la danse classique.

Voir sur You Tube, Nijinski, *L'Après-midi d'un faune*

<https://www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg>

SERGE LIFAR

Danseur, chorégraphe et théoricien de la danse, russe de naissance (il est né à Kiev en 1905), il a pris la nationalité française, il est mort en 1986.

Bien que sa chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* n'ait pas marqué l'histoire de la danse, son nom y reste associé car il est le dernier interprète de ce rôle pour les Ballets russes. On lui doit aussi un *Manifeste du chorégraphe* paru en 1935 qui signe la renaissance de la danse en France. Il montre que le chorégraphe est à la fois un penseur, un musicien, un metteur en scène, un technicien du mouvement, un inventeur de formes corporelles. Quasi oublié aujourd'hui des nouvelles générations, Lifar a été célèbre et adulé en son temps à tel point que les soldats français avaient baptisé « Lifar » les collants qu'il portaient sous leur uniforme (dans le ballet *Icare* les danseurs étaient en collants, ce qui était audacieux pour l'Opéra de Paris).

Il avait révolutionné l'institution en y imposant chaque semaine une soirée entièrement dédiée à la danse et en exigeant que l'on éteigne le grand lustre de la salle durant les représentations. Plus qu'un grand chorégraphe, Serge Lifar a été un très grand danseur, porté aux nues, glorifié comme la personnification de la danse, presque déifié puis voué aux gémonies à la Libération en raison d'une liaison avec un officier allemand pendant l'Occupation.

Desservi aussi par sa nature (il était très imbu de lui-même, narcissique, capable de se battre en duel avec le Marquis de Cuevas, suite à un différend concernant son ballet *Suite en blanc*), son adaptation du *Faune* de Nijinsky en 1932 témoigne de ce narcissisme. Il supprime les figures des nymphes, comme le feront d'ailleurs d'autres chorégraphes. « *Mon faune à moi découvre une écharpe oubliée et elle suffit à meubler son rêve.* »

Voir sur You Tube, Serge Lifar, *L'Après-midi d'un faune*

<https://www.youtube.com/watch?v=Q62aHNtlyB4>

JEROME ROBBINS

Danseur, chorégraphe, metteur en scène et réalisateur américain, né à New-York en 1918, mort en 1998, directeur adjoint de Balanchine de 1948 à 1958, célèbre pour sa chorégraphie de *West Side Story*. C'est un très grand chorégraphe, à l'aise dans tous les registres : l'abstraction dans *Suite of dances*, le solo sur le violoncelle de Bach, créé pour Barychnikov ; l'expressionisme avec *The Cage* ; la comédie musicale (*Fancy Free*, *West Side Story*) ; les ballets d'atmosphère (*In the night*, *En Sol*) et même le ballet sans musique (*Moves*).

Contrairement à Balanchine la plupart de ses ballets sont construits sur une intrigue et illustrent les comportements humains. Sa relecture de *L'Après-midi d'un faune* en 1953 rompt à la fois avec la tradition classique et avec la version de Nijinsky. Son faune devient un danseur dans un studio, il se reflète dans un miroir dans lequel il peut se voir autant que se montrer. Le duo avec la danseuse, Tanaquil Le Clercq, est dansé face au public, les

mouvements ne sont plus latéraux.

Le style est très balanchinien, épuré, la technique très précise, les mouvements continus, liés, les jeux des bras et des jambes très étudiés. Si le ballet est dans la ligne du faune par la sensualité du duo, il en diffère par l'absence de connotation érotique et sexuelle et surtout par la symbiose entre musique et mouvements. Certainement la version la plus musicale de tous les *Faunes* et celle qui aurait séduit Debussy.

Voir sur You Tube l'interprétation de Juliette Germez et Hervé Moreau à l'Opéra de Paris

<https://www.youtube.com/watch?v=B91mag9zGWc>

NOUREEV

Il a dominé pendant 30 ans la scène chorégraphique. Né le 7 mars 1938 dans le Transsibérien, il sera l'incarnation de son temps : enfant de la seconde guerre, victime de l'oppression soviétique, symbole de la guerre froide, icône de la libération homosexuelle, emblème de la médiatisation des idoles, image des années sida. Adulé ou détesté, sa personnalité a fait à la fois son succès et son mal être. Son élément naturel, c'est l'excès. Il est passionné, colérique, suractif. Serge Lifar en dresse un fulgurant portrait : « *Solitaire, errant, fougueux et ambitieux, terrien et aérien, entouré et seul, impérial et tourmenté, lumineux et obscur.* »

Son père, chargé de l'éducation politique des soldats, n'accorde aucune place à la fantaisie et à l'évasion ; son enfance est très pauvre mais son tempérament lui fait franchir tous les obstacles pour intégrer à 17 ans la classe de Pouchkine à l'école Vaganova. L'enseignement de Pouchkine, l'un des pédagogues les plus influents et certainement le plus généreux du XX^{ème} siècle sera la première grande chance de sa vie. Débutant la danse tard, il est obsédé par la technique, dont il dira plus tard que ce n'est pas le plus important.

En 1958 il gagne le concours international de danse de Moscou dans le rôle du *Corsaire*. En trois saisons au Kirov, il devient célèbre. Persuadé qu'en art la conviction individuelle doit triompher de l'ordre collectif, il impose de nouveaux codes : danser sur une demi pointe très haute au lieu du quart de pointe des danseurs, porter un collant au lieu de la culotte bouffante.

A Paris où il danse *Don Quichotte* grâce à Janine Ringuet, on le nomme « *le nouveau Nijinski* ». Il demande l'asile politique à la France et devient ainsi un symbole de la guerre froide, mais pour lui, il s'agissait d'une revendication d'ordre strictement artistique. La France le sacrifie sur l'autel de la diplomatie, alors que Londres ne cède pas à la pression soviétique et l'engage au Covent Garden en 1961. Il a 23 ans et rencontre l'autre grande chance de sa vie en sa partenaire idéale, Margot Fonteyn dont il dira : « *Avoir rencontré Margot a été ma plus grande chance.* » Elle en a 42, est adulée aux USA, où elle vaut aussi cher que Maria Callas. Remarquable également sur le plan personnel, elle restera dévouée toute sa vie à son mari, Tito, paralysé suite à un grave accident la veille d'une

représentation de *Raymonda*.

Ils deviennent inséparables, sur scène et dans la vie. « *Nous devenions un corps, une âme.* » dit Noureev ». C'est l'union du classicisme et du romantisme, de la réserve anglaise et de la fougue russe. Ils dansent ensemble pour la première fois le 21 février 1962 *Giselle*, puis le *Spectre de la Rose*, refusé par Margot 18 ans plus tôt ! Ils danseront ensemble pendant 17 ans tous les ballets mythiques du 19^{ème} siècle, *Le Lac*, *Raymonda*, *La Belle...* En 75, à 56 ans, Margot danse encore le *Corsaire*. Leur amitié sera indéfectible, Noureev prendra en charge les soins de Margot quand elle sera atteinte d'un cancer incurable.

« *Tout ce que je fais à côté ne prend de sens que parce que la danse existe.* »

Il n'est pas servi par son physique : petit cou, bras courts, trapu, c'est un danseur inégal, il peut être brouillon, approximatif, ses jambes sont peu tendues. Ce qui lui fait le plus défaut, c'est la clarté du mouvement, c'est pourquoi il ne sera jamais un grand chorégraphe (il a revisité les chefs d'oeuvre de Petipa, qu'il idolâtrait). Il aime l'opulence des pas (« *Trop de pas.* » lui disait Erik Bruhn ; « *Épure* » lui conseillait Claire Motte). Son ballet le plus réussi sera *La Bayadère*, qui allie rythme des danses de caractère, épaulement à la russe, rigueurs des bras à l'anglaise, ronds de jambe en l'air à la suédoise.

En scène son charisme fait oublier ses défauts, il semble comme possédé. La hauteur de ses sauts, leur réception, ses tours en l'air sont exceptionnels, sa 5^{ème} position est parfaite, il est très musical.

Cauchemar des chorégraphes, il accorde très peu de temps aux répétitions : Roland Petit renoncera à créer pour lui *Le fantôme de l'opéra*, Béjart fera de même pour *Notre Faust*. Il pouvait arrêter le spectacle, apostropher le chef, enlever ses chaussons, faire un bras d'honneur au public (*Roméo et Juliette* en 1984), gifler son professeur (Michel Renault, pour une histoire de pied flex). Lors du *Lac des Cygnes*, il laisse tomber Natalia Marakova (« *Pour survivre, il faut sacrifier l'autre.* »). Incapable de s'excuser ou de dire merci. Margot Fonteyn disait qu'il était artistiquement très mature, mais émotionnellement très immature.

Ghislaine Thémaz « *Danser était pour lui une question de vie ou de mort.* » Il dansera encore à 50 ans, très malade, *La Sylphide* au Marinski, qui sera une grande déception car il ne possède plus les qualités physiques nécessaires. Il mourra 4 ans plus tard. Barychnikov disait de lui : « *Ce qu'a toujours voulu Rudolf, c'est danser chaque soir, et parout dans le monde. Moi, non. C'était la différence entre lui et moi. Moi, il m'est arrivé de m'ennuyer sur scène, lui jamais.* » En 1983, à 45 ans, il prend la direction du Ballet de l'Opéra de Paris où il apporte sa connaissance sans faille des ballets de Petipa. Mais il a du mal avec la structure, très hiérarchisée, quadrille, coryphée, sujet, premier danseur, le passage se fait par concours. Seules les étoiles sont nommées sur décision du directeur : c'est lui qui instaure la tradition de la nomination sur scène en nommant Sylvie Guillem étoile à l'issue du *Lac des Cygnes*. Elle possède la technique infaillible qu'il a toujours recherchée pour lui-même et il aime sa passion, son exigence, son obstination. Il sera fidèle à Elisabeth Platel, Monique Loudières et surtout Noëlla Pontois qui deviendra sa partenaire favorite après

Margot Fonteyn. Il favorisera la carrière de Laurent Hilaire et Manuel Legris, qu'il repère alors qu'ils sont encore sujets, mais écartera Michaël Denard et Patrick Dupont dont les fortes personnalités lui font de l'ombre.

Le faune l'accompagnera jusqu'au crépuscule de sa vie, il l'aura dansé pendant 20 ans. Il avait commencé par danser en 1974 la version moderne de Robbins aux USA, puis à l'Opéra de Paris. Et en 1979, à nouveau aux USA, il danse avec Margot Fonteyn la version de Nijinski, un paradoxe pour lui, danseur des grands ballets classiques (nombre de critiques le jugent comme l'artiste le plus conventionnel de son temps) à la recherche de l'en dehors parfait. Il avait d'ailleurs confié ne pas aimer ce ballet mais avoir été séduit par l'interprétation de Charles Jude en 1976 dans une relecture du ballet de Nijinski par Romola Nijinski et Léonide Massine qui s'appuyaient sur leurs souvenirs respectifs et les photos d'Adolphe de Meyer.

Et il deviendra le danseur le plus emblématique de la chorégraphie de Nijinski. Ses mouvements félins, sensuels, érotiques le destinaient à être l'interprète idéal de *L'après-midi d'un faune*. Michaël Denard : « *Il y avait de l'érotisme dans sa danse parce que Rudolph n'avait aucun tabou dans la vie. Il dansait comme il vivait avec un appétit sexuel énorme. Sa danse était double comme sa sexualité : un côté féminin par la fluidité du corps, le moelleux du port de bras, le goût des ralentis, des longs adages, un côté masculin par la puissance, l'attaque des sauts, la force des portées.* »

Pour danser cette chorégraphie il ira jusqu'à sacrifier ses sauts. « *Si je ne peux pas danser le Faune en un seul saut, je ne vauds rien* » Sa danse est expressive, presque théâtrale. Il y est plus félin que sauvage, sa danse est plus souple, plus liée, plus élégante que celle de Nijinski, fouguese mais sans ruptures brusques. Cependant il conserve la connotation sexuelle de la fin. « *Tant que l'on dansera mes ballets je serais vivant.* » écrivait Noureev. Sans doute est-ce dans l'incarnation du Faune que cette déclaration prend toute sa mesure. Voir sur You Tube, Noureev *L'Après Midi d'un Faune*

<https://www.youtube.com/watch?v=fx6i7sXcRqo>

MARIE CHOUINARD

Chorégraphe canadienne née en 1955, elle se caractérise par une danse vitale et irrévérencieuse. Elle est actuellement directrice de la danse à la Biennale de Venise pour un mandat de 4 ans (2017-2020). Elle s'est réappropriée deux œuvres scandaleuses : *Le Sacre* et *L'Après-midi d'un faune* dans une écriture très personnelle.

Elle aborde *L'Après midi d'un faune* d'une manière formelle en s'imprégnant de l'esprit de Nijinski et s'inspirant des photos d'Adolphe de Meyer. Elle reprend l'idée d'une chorégraphie de profil, le ballet se déroule selon une frise et est imprégné d'une animalité érotique basée sur le souffle et la grimace. Le ballet est réduit à un solo, les nymphes sont représentées par un faisceau de lumières. Sa version est présentée en 1987 à Montréal et est loin de faire l'unanimité.

La danseuse, Megan Welbaum, est affublée d'une prothèse qui évoque un sexe d'homme en érection. Marie Chouinard dit vouloir ainsi exalter la chorégraphe de Nijinski en interrogeant le rapport scénique à l'érotisme, l'obscène et la question du genre. Ce parti pris occulte les qualités du ballet : importance de la gestuelle des mains, fluidité de la désarticulation corporelle plus coulée que chez Nijinski et plus proche de l'interprétation de Noureev, jeu de l'interprète.

Reprise en 2008 au Théâtre de la Ville, cette version a remporté un franc succès.

A voir sur You Tube

<https://www.youtube.com/watch?v=gImb8JOQuQ>

THIERRY MALANDAIN

Danseur de l'Opéra de Paris, puis du Ballet du Rhin, il fonde sa compagnie « Le Temps Présent » en 1986. Il a dirigé le Centre chorégraphique de Saint-Étienne et est actuellement directeur de celui de Biarritz. Ses créations (*L'envol d'Icare, Les créations...*) et ses relectures (*Cendrillon, Roméo et Juliette, L'après-midi d'un faune...*) se caractérisent par des décors et des costumes minimalistes, l'énergie et la précision des gestes. Il confère à ses ballets une beauté linéaire héritée de sa formation classique et une esthétique très contemporaine.

Pour sa relecture du *Faune*, en 1995 à Saint-Étienne, il choisit un décor surprenant : une boîte de kleenex sur laquelle s'excite son Faune. « *De cet argument, je retiens principalement le désir du faune et l'expression de sa sensualité dans le rêve et le fantasme. Ma proposition ne fait pas référence à la Grèce Antique et à ses paysages sylvestres, c'est pourquoi le rocher où il se réfugie n'est plus le tertre peint par Léon Bakst, mais une boîte de kleenex. En raison du caractère novateur de la chorégraphie, mais aussi des gestes de bestialité érotique effectués par Nijinski, la première représentation fut perturbée par le chahut du public. Ce plaisir charnel étant au cœur même de l'oeuvre, tout comme l'original, mon faune évolue dans un monde fantasmagique et sensuel. Sauf qu'il ne s'agit pas d'une créature légendaire, mi-homme, mi-bête, mais d'un jeune homme solitaire épanchant son désir au même souvenir flou de l'amour.* »

Le plongeon final accentue la connotation sexuelle de la chorégraphie de Nijinski, mais l'auto-érotisme masculin est traité avec ironie. Le charisme et le côté charnel du danseur, Christophe Roméro, souple et félin, font beaucoup pour le succès du ballet lors de la reprise à Biarritz en 2002.

Voir sur You Tube, *L'Après-midi d'un faune*, Thierry Malandain, avec Christophe Roméro.

<https://www.youtube.com/watch?v=UPsS4iypECI&t=46s>

MAURICE BEJART

Né en 1927, mort en 2007, il est le fils du philosophe Gaston Berger, et titulaire lui-même d'un doctorat en philosophie. Sa formation imprégnera toutes ses créations. Il crédite Diaghilev d'une « *révolution esthétique* » mais c'est une « *révolution éthique* » qu'il veut impulser. C'est dans cet esprit qu'il fonde sa compagnie : « Le Ballet du XXème siècle » à Bruxelles

Ses ballets (*Symphonie pour un homme seul*(1955), *Le Sacre* (1959), *Boléro* (1960), *Messe pour le temps présent* (1967), *Nijinski, clown de Dieu* (1972), *Zarathoustra* (2006) ...) mettent souvent en scène le destin de l'homme face aux agressions de monde et sont marquées par ses préoccupations religieuses, sa recherche d'une voie mystique.

Du point de vue chorégraphique, il fait partir le geste de l'acte fondamental de la respiration, il utilise très souvent le procédé de dédoubler ses personnages. Il a une préférence pour les instruments à percussion qui créent un climat incantatoire. Il sera toujours fidèle à la technique académique classique à laquelle il reconnaît une valeur intrinsèque à la fois poétique et formelle.

On lui doit une très belle analyse du rapport danse/musique : « *Dire d'un danseur qu'il est musical est l'un des plus beaux compliments que l'on puisse lui faire. C'est quand le danseur avale la musique, nous empêche de l'écouter avec les oreilles pour nous la faire entendre avec ses gestes, gestes nourris de musique, gestes qui jouent pour la musique le rôle d'interprète, qu'il nous la rend visible et traduite, c'est à dire compréhensible. Il y a de l'alchimie là dedans. Si un danseur aime la musique, il arrivera à la transposer dans le domaine visuel. On entendra alors la musique avec les yeux.* » Et l'on pense à Wagner pour lequel « *Ce n'est qu'à travers la danse que musique et poésie deviennent compréhensibles.* »

Son *Faune* en 2006 est dansé par Ramon Flowers, en solo, sans nymphes. Béjart met l'accent sur l'animalité du faune et aussi son ambiguïté : les figures (arabesques, grands jetés...) sont très féminines, en contraste avec la puissance et le corps d'athlète très viril du danseur.

Voir sur You Tube : *L'Après-midi d'un faune*, Maurice Béjart, avec Ramon Flowers

<https://www.youtube.com/watch?v=tJ5WVKFYeNM>

SIDI LARBI CHERKAOUI

Danseur et chorégraphe de danse contemporaine, il est né à Anvers en 1970, de père marocain et de mère flamande. Après avoir tâté du dessin et de solides études de danse à Bruxelles et New York, il débute comme chorégraphe en 1999 avec *Anonymous Society*, comédie musicale d'Andrew Wale. Il est directeur artistique du ballet royal de Flandres. Sa composition la plus célèbre est *Fractus V*, sur un mélange de musiques du monde. Lui même d'une souplesse qui frôle le contorsionnisme, il demande les mêmes aptitudes à ses

danseurs.

Cherkaoui est invité à Londres à l'occasion du centenaire des ballets russes pour travailler sur des pièces du répertoire. Il opte logiquement pour la moins classique : *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Il voulait créer une pièce autour du danseur australien James O'Hara, interprète idéal pour incarner la nature mi humaine, mi animale du faune.

Les mouvements sont plus sauvages et viscéraux que dans la chorégraphie de Nijinski. La nymphe est interprétée par Daisy Philips, danseuse américaine qui a étudié la danse classique et contemporaine à Berkeley. Le duo est fait tout à la fois d'espièglerie et de tension sexuelle.

Pour donner à la musique une tonalité inattendue et plus contemporaine, Cherkaoui entrecoupe la musique de Debussy de celle de Nitin Shawey, compositeur londonien d'origine indienne, né en 1954, qui se consacre surtout à la musique électronique. Les costumes en revanche sont hors du temps, d'apparence naturelle. C'est une version sans nymphes, tout repose sur le duo porté par des interprètes superbes qui maîtrisent autant la technique classique que gymnique, d'une souplesse hallucinante. Les figures inventées par Cherkaoui sont à la fois spectaculaires et charnelles. Une relecture étonnante et magnifique de l'oeuvre fondatrice de Nijinski pour clore ce parcours.

A voir sur You Tube (*L'Après-midi, d'un faune*, Cherkaoui)

<https://www.youtube.com/watch?v=0MdStLyfZo&t=45s>

CONCLUSION

La musique de *L'Après-midi d'un faune* n'a pas été écrite pour la danse, paradoxalement c'est par cette partition que le nom de Debussy y est associé, alors qu'il a composé des musiques spécialement pour des ballets. Malgré sa déception face à la chorégraphie de Nijinski, il collaborera à nouveau avec lui à la demande de Diaghilev. « *Debussy n'aimait pas cette idée, mais on lui avait donné 10 000 francs pour ce ballet, c'est pourquoi il devait le terminer.* » dira Nijinski.

Ce sera *Jeux*, un relatif échec. Nijinski a travaillé contrairement à ses principes, harmonisant mouvement et musique note par note ce qui ne conviendra à nouveau pas à Debussy : « *Avant d'écrire un ballet je ne savais pas ce qu'était un chorégraphe. Maintenant je le sais : c'est un monsieur très fort en arithmétique ; je ne suis pas encore très érudit, mais j'ai retenu quelques leçons, celle-ci par exemple : un, deux, trois, quatre, cinq ; un, deux, trois, quatre, cinq, six ; un, deux, trois (un peu plus vite) et puis on fait le total.* »

Debussy écrira aussi la musique de *La boîte à joux*, ballet à l'intention de sa fille Chouchou. Il commencera la musique de *Khamma*, pour répondre à la commande de la danseuse canadienne Maud Allan, mais leur collaboration s'avère difficile et la partition sera achevée par Charles Koechlin. L'oeuvre sera créée 6 ans après la mort du compositeur. Debussy reste à jamais le compositeur d'un des ballets les plus magiques de l'histoire de la danse.

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE

Bibliographie

Paul Bourcier

Histoire de la danse en Occident

Seuil, 1994

Marie-Françoise Christout

Le Ballet occidental

Éditions Desjonquères, 1995

Ariane Dolfus

Noureev l'insoumis

Flammarion, 2007

Gérard Mannoni

Les grands chorégraphes du XXeme siècle

Buchet-Chastel, 2015

Claire Paolicci

Danse et Musique

Fayard, 2017

Solomon Volkov

Conversations avec George Balanchine

L'Arche, 1988

Avant-Scène Danse, janvier 1982

L'Après-midi d'un faune