

Ressource de Mélie Jouassin & Thibault Maillé - Professeur d'Arts plastiques, de Musique & d'Histoire des arts, académie de Versailles



LES BALLETS RUSSES

→ Chorégraphie, modernité, avant-gardes, interdisciplinarité, musique, scénographie

#TLE SPÉCIALITÉ : « ARTS, VILLE, POLITIQUE ET SOCIÉTÉ / PARIS, CAPITALE DES ARTS »

I. Les Ballets russes à la conquête de Paris

À la veille de la Première Guerre mondiale, les Ballets russes, réunis autour de Serge de

Diaghilev, vont secouer le monde entier par une explosion de rythmes et de couleurs ! L'avant-garde russe se retrouve autour de cet homme-orchestre et participe aux Ballets russes : danseurs, chorégraphes mais aussi peintres, dessinateurs et musiciens russes. La danse n'est plus un simple divertissement, on lui assigne un rôle dans l'avant-garde artistique, elle permet également d'expérimenter de nouvelles techniques, sensibilités et de se dégager ainsi du ballet romantique très ancré depuis le XIX^e siècle. On peut parler d'une révolution artistique. Rappelons que la Belle époque est particulièrement favorable aux Ballets, on n'en a jamais créé autant que dans cette période. Paris connaît alors une « effervescence chorégraphique »¹. Cette révolution est

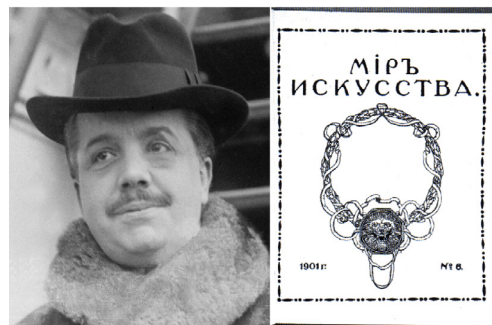
portée par des artistes aux personnalités affirmées : Tamara Karsavina, Anna Pavlova, étoile du Ballet impérial russe, Ida Rubinstein qui vient à la danse en voyant Isadora Duncan danser et dont la fameuse interprétation de la danse des sept voiles dans le *Salomé* d'Oscar Wilde lui valut le succès. Enfin, sur le versant masculin, nous avons Adolph Bolm, chorégraphe et danseur qui va contribuer, avec Nijinski, à valoriser l'art viril de la danse et qui finira sa carrière aux États-Unis comme maître de Ballet à San Francisco contribuant, lui aussi, à faire rayonner l'art russe sur le continent américain. Enfin, Vaslav Nijinski, danseur étoile du Ballet impérial russe qui va, entre autres, imposer un nouveau style de danse et mettre au point un système de notation en danse.

« Le paradoxe des Ballets russes est d'être un événement parisien avec des artistes russes, formé à la technique et à la tradition russe du ballet importé par le chorégraphe français Marius Petipa, compagnie qui ne s'est jamais posée sur le sol russe, avec des membres qui font toujours partie des théâtres russes impériaux »².

la légende », *Danser*, hors-série, « les Ballets russes », 2009, p. 20.
² Claire Lingenheim, « L'Après-midi d'un Faune, le temps des scandales », ressource de l'académie de Strasbourg.

1.1. Serge Diaghilev

Personnalité affirmée, on connaît de lui sa célèbre injonction « Étonne-moi ! » et son allure inimitable : une mèche blanche qui parcourt sa chevelure toujours coiffée, un chapeau haut-de-forme et sa lourde pelisse à col d'opossum. Il dirige la revue *Le Monde de l'art* (Mir Iskoustva) dès 1898 et édite, au même titre, des articles sur la haute couture, l'architecture ou le ballet, il explore déjà une possible synthèse des arts. Dès 1907, il veut séduire le public parisien, il n'est ni danseur, ni musicien professionnel mais il a un sens aigu de l'organisation, il va faire rayonner l'art russe à Paris. Il choisit avec soin les œuvres musicales qu'il veut montrer au public occidental : il connaît le désir d'exotisme de celui-ci et veut garantir le succès commercial de son entreprise. Il commence d'abord



par une exposition rétrospective d'art russe, au Grand Palais, en 1906 puis en 1907 au Palais Garnier par cinq grands concerts historiques russes. Puis, en 1909 au théâtre du Châtelet, la troupe d'artistes constituée sous le nom de Ballets russes se produit pour la première fois, avec un immense succès, avant de parcourir l'Europe ou le continent américain, chaque année jusqu'en 1929, année de la mort de Diaghilev.

Le 18 mai 1909 marque la première apparition en France des Ballets Russes de Serge de Diaghilev au Théâtre du Châtelet dans le cadre de la Saison Russe dirigée par Gabriel Astruc. La compagnie reviendra pour 3 nouvelles saisons, 1911, 1912 et 1917, totalisant ainsi 56 représentations. Parmi les 21 ballets qui seront donnés ici, 12 seront des créations mondiales, notamment les *Danses Polovtsiennes* (1909), un des rares ballets qui se soit maintenu jusqu'en 1929 au répertoire de Diaghilev, *Petrouchka* (1911), avec un 4^{ème} tableau qui sera un véritable casse-tête pour les danseurs à cause du rythme de la musique composée par Stravinsky, *L'Après-midi d'un faune* (1912), le premier essai chorégraphique de Nijinski qui fut aussi un succès, enfin *Parade* (1917), autre ballet très chahuté

¹ Philippe Verrière, « Au-delà de

qui ouvrira la voie à toute l'esthétique d'après-guerre.

1.2. Les Danses polovtsiennes

Le ballet les *Danses polovtsiennes* donne le ton : un déchaînement de rythmes sauvages, une orgie de couleurs et du grand spectacle mêlant opéra, danse et musique, le tout-Paris dira « s'en prendre plein la figure ». Les *Danses polovtsiennes* sont un ensemble de danses accompagnées d'un chœur situé au deuxième acte de l'opéra *Le Prince Igor* d'Alexandre Borodine et qui sera précisément monté pour les ballets russes par Michel Fokine, un danseur et chorégraphe russe. Le thème de l'opéra fait référence aux Polovts, un peuple turcophone surnommé ainsi par les Russes.



Nicholas Roerich, Projets de costumes pour les Ballets Russes, *Danses polovtsiennes*, 1909 ; Ivan Bilibine, Costume d'une jeune fille polovtsienne, 1909 ; Pierre Choumoff, Adolph Bolm interprète des *Danses polovtsiennes*, 1909.

-> **Étude d'extraits avec les élèves :** « la danse glissée des jeunes filles » et la danse virile des hommes. Repérez les références aux danses de caractères (l'Hopak, la mazurka ou encore le lezginka).

-> Travail d'écoute sur la musique :

Alexandre Borodine (1833-1887) Quelques éléments biographiques qui peuvent susciter l'intérêt des élèves : en effet, cette personnalité originale s'est autant consacrée à la musique qu'à la médecine (en 1872, il participe d'ailleurs à la création de la première école russe de médecine destinée aux femmes). Il était par ailleurs chimiste. C'est en tant que docteur qu'il fait la connaissance de Modeste Moussorgsky, soignant celui-ci en 1857. Mais son intégration à ce qui deviendra alors le « groupe des 5 » ne devient officielle que cinq ans plus tard, lorsqu'il rencontre Mili Balakirev, déjà associé à César Cui, Nicolaï Rimski-Korsakov et Moussorgsky.

Le groupe des 5 : ces compositeurs avaient en partage le désir de prendre de la distance avec les traditions germanique, italienne et française, aux canons esthétiques trop occidentaux à leurs oreilles. Slavophiles, ils souhaitent faire émerger une musique proprement russe, dont les lignes vocales épouseraient les particularités de leur langue (pour exemple, renoncement à la dualité récitatif / aria encore très présente dans les opéras du milieu du XIX^e siècle, au profit d'un opéra plus dialogué), dont, plus généralement, les partitions intégreraient des éléments du répertoire populaire et / ou liturgique (d'où : emprunt à la modalité des chants slaves, aux formules rythmiques répétitives, aux harmonies plus rudes, aux tessitures vocales plus graves). Cet intérêt pour

la culture du peuple se conçoit dans une époque où nombre d'intellectuels souhaitent faire prendre conscience à celui-ci de la richesse de son histoire et de ses traditions afin de contribuer à l'émanciper (à l'instar du Tsar Alexandre II et de l'abolition du servage en 1861). L'époque a tendu à opposer les 5 compositeurs à Piotr Tchaïkovski, qu'ils jugeaient dépendants de l'académisme occidental (la réalité est évidemment bien plus subtile, tant Tchaïkovski était également attaché à certaines formes du folklore russe).

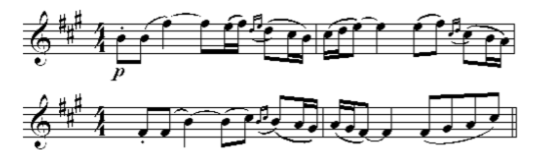
L'œuvre de Borodine se résume à 21 opus, dont les plus joués sont le poème symphonique *Dans les steppes de l'Asie Centrale* (1880) et les *Danses polovtsiennes* issues de son opéra *Le Prince Igor*. Cet opéra fut le fil rouge de la carrière musicale de Borodine : il le commença en 1869 et n'y mit jamais le point final ; la première représentation n'eut lieu qu'en 1890 à Saint Pétersbourg et l'œuvre fut achevée par Rimski-Korsakov et Alexandre Glazounov, futur compositeur de *Raymonda*, ultime fleuron de la tradition russe du ballet classique dont la chorégraphie fut signée par Marius Petipa (1896). *Le Prince Igor* tire son livret (rédigé par Borodine lui-même), d'un poème épique de la fin du XII^e siècle qui raconte la campagne militaire menée par le prince de Novgorod contre le peuple des Polovts (peuple turcophone qui, du XI^e au XIII^e siècle, occupait un immense territoire du centre de la Sibérie jusqu'à la mer Noire), mené par le khan Kontchak qui finit par le vaincre, épisode tout à fait véridique.

À la fin de l'acte II, le prince Igor et son fils sont les prisonniers de leur ennemi Kontchak, souverain du peuple des Polovts qui leur manifeste cependant du respect. Afin de les distraire il demande à ses esclaves de danser pour eux.

La forme donnée aux *Danses polovtsiennes*, créées indépendamment de l'opéra en 1879 (et donc sans chorégraphie), est la suivante, lorsque celle-ci sont données dans leur intégralité :

- Danse des jeunes filles
- Danse des hommes
- Danse collective
- Danse des garçons
- Danse finale

Les 2 premières minutes : introduction dominée par les vents en bois soutenus par les pizzicati des cordes et « danse glissée des jeunes filles » sur le thème célèbre qui oscille entre La majeur (tonique seulement effleurée) et Fa dièse mineur, ambiguïté tonale qui donne tout son charme au chant à l'unisson des sopranos. Vient ensuite la longue mélodie confiée aux alti du chœur dont on ne sait vers quelle tonalité elle va évoluer avant de conclure sur une dominante appelant le mineur, mais se résolvant finalement sur le thème initial dont le La Majeur semble s'affirmer grâce à la polyphonie



des voix féminines qui se superposent. Il s'agit d'une Coda dialoguée.

2' à 2'55 : changement de tonalité (Fa Majeur) et surtout de tempo (mais non de rythme, on est toujours à 4 temps) qui laisse libre cours à la volubilité de la clarinette puis du piccolo et de la flûte traversière (sur contrechant des autres bois dont le basson très sonore, le tout sur un rythme en contretemps des cordes frottées). Puis inversion des rôles.

2'55 à 4'20, nouveau changement de tonalité (Ré Majeur) et cette fois-ci de rythme (3 temps dans un tempo toujours très rapide). Le passage sans doute le plus connu ! Il convient d'insister sur l'instrumentation qui fait désormais intervenir des percussions plus nombreuses (outre les timbales déjà présentes : le glockenspiel, cymbales, triangle, caisse claire et grosse caisse), l'unisson initial du chœur mixte et ses longues notes tenues au-dessus du chromatisme descendant des instruments.

4'20 à 5'30, presto (toujours plus vite) sur un rythme ternaire en Ré mineur, fondé sur une longue pédale de tonique de type bourdon (archaïsme).

5'30 à la fin : retour de la mélodie initiale dans une orchestration beaucoup plus riche et une polyphonie vocale beaucoup plus dense.

- [Captation vidéo des Danses polovtsiennes](#)
- « Les danses polovtsiennes », [article de Radio Classique](#)
- Traduction des paroles, [article de](#)

la Philharmonie



Alexandre Benois, Décor pour la production originale de *Petrouchka*, 1911.

I.3. Mikhaïl Fokine et le mouvement expressif en danse

Diaghilev réunit, avec flair, une équipe d'artistes russes talentueux, tant pour la chorégraphie (les danseurs Mikhaïl Fokine et Vaslav Nijinski) que pour les décors et les costumes (les peintres et décorateurs Léon Bakst et Alexandre Benois). L'équipe des Ballets russes crée ainsi, à chaque représentation, un véritable chef-d'œuvre d'art total, fusionnant la danse, la musique et le décor : « lorsque je produis un ballet, nous dit Diaghilev, je ne perds pas de vue un seul instant aucun de ces trois facteurs. Créer un certain nombre de ballets nouveaux qui (...) établiraient un lien plus étroit que jusqu'alors entre les trois facteurs principaux et qui devaient les composer : la musique, le dessin décoratif et la chorégraphie ». Il parvient à renouveler, dans une certaine mesure le public : car celui « qui se précipite aux spectacles

des Ballets russes est un public mondain, composé d'aristocrates, de riches hommes d'affaires et mécènes, d'artistes et d'élégantes ; ce ne sont plus les vieux abonnés aux mobiles équivoques familiers »³. « Aller à l'Opéra ou au théâtre, voir un spectacle de danse, reste un événement mondain, réservé aux élites et catégories aisées de la population. Il s'agit de voir et être vu. La certitude d'être là, d'être présent au cœur des mondanités, cultive le sentiment narcissique d'être à la fois le témoin et l'acteur de l'histoire culturelle »⁴.

Diaghilev va s'entourer de danseurs chorégraphes qui vont porter les idées modernes en danse et les associer au ballet classique pour faire basculer la danse dans l'expressivité. Au nombre de ceux-là, Mikhaïl Fokine, enseignant à l'École de danse de Saint-Petersbourg et danseur virtuose. Celui-ci se positionne en réaction contre Petipa, grand représentant du ballet classique.



Mikhaïl Fokine en *Arlequin*, 1914 ; Mikhaïl Fokine dans le rôle de l'esclave d'or, *Schéhérazade*, 1910.

³ Claire Lingenheim, *op. cit.*

⁴ *Idem*

Fokine veut amener du renouveau, il assume l'influence d'Isadora Duncan, c'est-à-dire une danse dont les mouvements sont complètement libres et inspirés par l'écoute de l'âme. De même, il introduit la fluidité gestuelle des ballets cambodgiens dans ses propres chorégraphies. Il s'illustre dans des rôles célèbres en *Arlequin*, en esclave d'or, en dieu bleu ainsi qu'avec sa femme, dans le ballet *Daphnis et Chloé*. Il est influencé par la sculpture gréco-romaine et déploie une danse à la fois virile et tout en délicatesse. Il va remettre en cause la valeur absolue des cinq positions en danse classique qui ont été inventées par Pierre Beauchamp, le maître de danse de Louis XIV. Il estime que ces cinq positions n'épuisent point toute la gamme des mouvements du corps humain et que la règle des « reins cambrés », des « bras en couronne » et du « face au spectateur » est étriquée. Il va alors développer un art plastique mieux à même de traduire les sentiments à exprimer que le vocabulaire académique.

-> Extrait « danse russe » de *Petrouchka* :

Dans cet extrait du 1^{er} tableau de *Petrouchka*, chorégraphié par Fokine et interprété ici, à l'Opéra de Paris en 1976 par Noureev en autres, on comprend en quoi Fokine s'ancre dans une tradition du ballet classique tout en s'en détachant. Le passage ici est d'une extrême complexité et relève à la fois de la pantomime et de la danse classique.

On pourra s'amuser, avec les élèves, à reconnaître les positions classiques : pointes, ouverture en-dehors (les pieds ouverts), les bras en couronne mais aussi tout ce qui est novateur, le jeu expressif des jambes, d'ailleurs complètement différent pour les trois danseurs. Les mouvements des bras, notamment ceux de Petrouchka, qui partent en tous sens et rompent avec les positions classiques. Il s'agit de donner vie à trois marionnettes comme si des fils invisibles les tiraient. La musique enlevée d'Igor Stravinsky contribue à rendre ce tableau vivant et expressif. Fokine est un excellent danseur mais il va rapidement être éclipsé par le virtuose Vaslav Nijinski qui reprendra d'ailleurs les rôles vedettes de Fokine, tels que l'esclave d'or dans *Schéhérazade* ou encore le dieu bleu.

- [Captation vidéo de Petrouchka](#)
- Pour aller plus loin : [Petrouchka sur le site de la Philharmonie](#)

II. 1912, *L'après-midi d'un faune*

La création de Nijinski, *L'Après-midi d'un faune* met en résonance un réseau d'œuvres qui l'ont précédé et inspiré. En ce sens, on peut parler d'une intertextualité dont l'origine se situe dans un poème de Stéphane Mallarmé, intitulé *L'après-midi d'un faune* et daté de 1876. Quand Mallarmé crée son poème autour du personnage d'un faune qui monologue entre rêve, réflexions, et souvenirs d'amour de nymphes, il se voit fermer les portes d'institutions

comme le Théâtre français ou la revue *Le Parnasse contemporain*. Mais son poème inspire les jeunes artistes de la « modernité », dont il est le fervent défenseur : Édouard Manet réalise en 1876 des illustrations pour *L'Après-midi d'un faune*, et Claude Debussy, à travers sa musique, cherche à exprimer l'impression générale du poème.



-> Travail d'écoute sur la musique :

Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy est une page orchestrale créée en 1894 et qui n'était absolument pas destinée à être chorégraphiée. Prélude car à l'origine, le compositeur songeait à un triptyque symphonique fondé sur le poème de Mallarmé paru en 1886. « Ces 10 minutes de musique géniale ouvrent

une ère nouvelle : avec elles commence la musique moderne » nous dit Harry Halbreich. Le plus remarquable est que cette modernité a été particulièrement bien reçue, puisque l'œuvre fut immédiatement bissée à sa création. Comment expliquer cet engouement sinon par l'explication qu'en a donnée l'artiste lui-même : « J'ai présenté des choses anciennes d'une nouvelle manière ».

Du point de vue du genre musical, la partition (même si elle n'est pas dénommée ainsi), peut être rattachée à la tradition du poème symphonique, invention romantique qui donna des chefs-d'œuvre sous la plume de Litz, Smetana, Dvorak et Saint-Saëns en France. À la différence de ces prédécesseurs, Debussy use d'un prétexte narratif volontairement édulcoré, comme il l'explique dans la notice de l'édition originale :

« Il s'agit d'une illustration très libre du beau poème de Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du Faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au sommeil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature ».

Du point de vue de la forme, l'auditeur perçoit nettement 3 parties, et les deux thèmes qui organisent la première d'entre elles suggèrent

même à certains musicologues l'influence de la vieille forme-sonate⁵. Cependant, le thème initial est le vrai fil conducteur mouvant qui crée une sensation « d'instantanés éparpillés » : il y parvient en s'appuyant sur une souplesse rythmique neuve qui donne l'illusion d'ignorer la barre de mesure, voire de la supprimer, en recourant à un orchestre allégé (exemple : 4 cors « seulement » pour tout cuivre, les crotales pour toute percussion) qui vient colorer la mélodie principale, faisant du timbre même un élément constitutif du discours musical qui « se calque sur celui du rêve procédant par associations, juxtapositions d'images chatoyantes sans contrôle de la raison logique »⁶. S'agissant du timbre dans le *Prélude*, citons Pierre Boulez : « l'emploi des timbres y est essentiellement nouveau, d'une délicatesse et d'une sûreté de touche tout à fait exceptionnelles (flûte, cor, harpe) ; les bois et les cuivres y trouvent une légèreté de main (...) telle que l'on se trouve en présence d'un miracle d'équilibre et de clarté sonore ». Notons à cette occasion que le poème de Mallarmé compte 110 alexandrins quand la partition de Debussy compte 111 mesures.

Mais c'est surtout du point de vue de l'harmonie que la modernité se fait jour : sans remettre en cause

⁵ Cf. l'analyse d'Edward Lockspeiser dans *Claude Debussy*, Fayard, collection Les indispensables de la musique, 1980. Ouvrage complété par Harry Halbreich.
⁶ Élisabeth Brissonet Jérôme Thiébaux, *Histoire de la musique occidentale*, Ellipses, 2020.

la tonalité, Debussy y mêle gammes chromatiques, échelles pentatoniques et gammes par tons, élargissant la palette des possibles. Mais surtout, il met à distance le système de l'harmonie cadentielle qui exige que tout accord trouve sa raison d'être dans une logique le menant à une résolution du discours. Le maniement des accords donne à ceux-ci une « valeur isolée ». Pour le musicologue Edward Lockspeiser, « il s'agit pour ainsi dire de modulations repliées sur un instant unique, et privées de leur perspective ». Il prend pour exemple un passage de *La Damselle élue*, où, en 6 mesures se succèdent à l'état fondamental :

Fa dièse m / Mi m / Ré M / Fa m / Ré M / Mi M / Do m / Ré M / Sol M / Do M avec un Ré ajouté au-dessus de la tonique.

Le découpage du morceau :

- Exposition de 30 mesures fondée sur de 4 présentations du thème chacun suivi d'un « commentaire »
- Développement de la mélodie initiale et présentation d'un second thème (mesures 31 à 54) confié au hautbois
- Épisode particulièrement modulant qui devient « le paroxysme expressif du morceau » (mesures 55 à 78)
- Un second développement avec travail sur la mélodie initiale en augmentation puis en diminution (mesures 79 à 93)
- La réexposition à 2 reprises – et non 4 – du 1^{er} thème, avec « commentaire » (mesures 94 à

107) et coda (4 mesures), citant le thème réduit à 4 notes.

Pour conclure sur l'analyse musicale, observons que l'intérêt du compositeur pour les artistes de son temps pousse de nombreux commentateurs à le rapprocher de certains d'entre eux : on l'a dit « impressionniste » (à cause de la mer ?), on lui voit des liens avec l'Art nouveau et ses thèmes floraux et végétaux (à cause des arabesques mélodiques qui parsèment son œuvre ?), on le rapproche de Cézanne qui affirmait : « Je travaille sur le motif ». Debussy ira toujours plus loin dans le « morcellement continu, l'éparpillement de la matière sonore »⁷, comme le note, donnant en 1913 *Jeux*, poème dansé, commande de Serge de Diaghilev pour les Ballets Russes dans une chorégraphie de Nijinski, créé deux semaines avant *Le Sacre du Printemps*, et jeté dans l'ombre notamment pour cette raison.

- Pour aller plus loin : [article sur Prélude à l'Après-midi d'un faune de Debussy, Philharmonie de Paris.](#)

I.2. Nijinski ou l'invention de la danse moderne

Nijinski est une personnalité très représentative de cette période, il est traversé par les arts, il jouait en duo avec Ravel et Diaghilev et prenait des leçons de chant. Avec Tamara Karsaniva, il incarne le couple star de la compagnie des Ballets russes.

⁷ François-René de Tranchefort, *Guide de la musique symphonique*, Fayard, 1986.

On dit de Nijinski qu'il ne tenait aucun compte des convenances de l'époque et ne s'imposait aucune limite. C'était un homme à la psychologie complexe, il avait été très touché par le suicide de son frère, l'abandon par son père, la rupture avec Diaghilev ainsi qu'une homosexualité qu'il n'assumait qu'avec peine. On sait qu'il était également rongé par la maladie mentale, qui l'amènera à être hospitalisé plusieurs fois et à finir sa vie atteint par la folie. On le surnomme le « dieu de la danse » : « on admirait son agilité d'acrobate, la hauteur prodigieuse de ses bonds, la grâce infinie de ses gestes, la distinction de sa démarche, la triomphante technique de sa virtuosité »⁸. Issu de la très prestigieuse académie de danse impériale de Saint-Petersbourg, il connaît une carrière fulgurante, il est virtuose et exécute des sauts spectaculaires. Dans son interprétation



Vaslav Nijinski, dans le rôle d'Albrecht, *Giselle*, 1911 et Valentine Hugo, « saut de Nijinski dans *Le spectre de la rose* », 1912.

⁸ Marcel Schneider, « Nijinski, le dieu bondissant », *Danser*, hors-série « Les ballets russes », op. cit., p. 30.

d'Albrecht pour le ballet romantique *Giselle* dont Diaghilev orchestre une nouvelle mise en scène en 1911, Nijinski provoque un scandale, il danse devant les membres de la Maison impériale Romanov sans porter les hauts-de-chausses obligatoires à l'époque, son justaucorps court et son maillot moulant étant jugés indécents, il sera licencié du ballet impérial et rejoint la troupe itinérante des Ballets russes dont les tournées passent par Londres et Paris. Durant cette période, il est l'amant de Diaghilev et celui-ci le propulse comme le danseur star des Ballets russes.



Tableau chorégraphique de Nijinski, sur le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy d'après un poème de Stéphane Mallarmé, dans le décor de Léon Bakst. Première représentation le 29 mai 1912, théâtre du Châtelet, Paris.

Vaslav Nijinski opère une rupture avec le passé avec *L'Après-midi d'un faune*. Très bon danseur classique, réputé entre autres pour ses bonds magnifiques, il crée cette pièce avec un seul petit bond, des déplacements latéraux, le corps cassé, sans repères, dans un mouvement unique, sans thèmes ni accents marquant le tempo. Pour la première fois, Diaghilev confie le travail chorégraphique à Nijinski, en l'assurant de son soutien total. D'ailleurs, ce ballet sera construit dans le dos de Fokine, c'est presque un complot

contre le chorégraphe attitré des Ballets russes. Jean Cocteau, âgé de 23 ans à peine, rédige les quelques lignes du programme : « Ce n'est pas "L'Après-midi d'un faune" de Stéphane Mallarmé ; c'est sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui la précède. Un Faune sommeille ; des nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires »⁹.

-> Étude de la chorégraphie :

• Le réveil du faune / 0'00 à 2'07

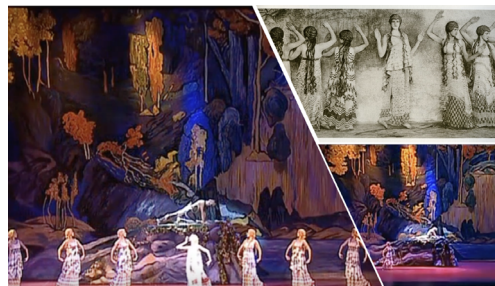
Le ballet s'ouvre sur une variation, c'est-à-dire une chorégraphie dansée par une seule personne, en solo. Il s'agit du réveil du faune, cette créature mythologique liée aux récoltes et à la fécondation. La harpe et la flûte mettent en avant ce moment de lenteur émerveillé. La créature est d'abord en posture allongée sur un rocher. Nous découvrons un environnement chromatique proche des gammes fauvistes ou des Nabis dont Bakst s'inspirait beaucoup. Le faune est d'abord immobile, il tient dans une de ses mains, une flûte car c'est un des attributs qu'on lui associe volontiers surtout si l'on considère qu'il fait partie



⁹ Christophe Corbier, « L'après-midi d'un faune de Nijinski », 2010. [L'histoire par l'image](#)

du cortège de Bacchus, il joue et jouie de la musique.

Les deux mouvements qui vont suivre sont lents et décomposés : il porte la flûte à sa bouche puis, après s'être retourné, attrape des grappes de raisin dont il se régale et qu'il étale et fait dégouliner sur son torse par trois fois. Ce réveil à quelque chose de dionysiaque, musique et nourriture sont célébrées. Le faune se retourne, s'assoit de nouveau et conserve une certaine raideur dans ses mouvements consécutifs traités ici, en série, comme le voulait Nijinski. Pour bien comprendre cette danse, il faut avoir en tête que Nijinski l'a pensé comme un bas-relief, avec des poses contrôlées, têtes rejetées en arrière et corps tendus.



• Les nymphes / 2'06 à 3'58

Un déplacement latéral dévoile les 6 nymphes qui arrivent, progressivement, par groupes de trois. La seule nymphe à rentrer par la droite est également la plus grande, c'est celle qui va envoûter le faune. Les danseuses déchaussées se déplacent légèrement le long de la scène, tête de profil et corps de face. Une fois alignées,

elles forment une frise. Le fait de danser pieds nus est complètement en rupture avec les codes du ballet classique, souvenons-nous d'Isadora Duncan, dans les années 1905-1908, elle est particulièrement active et son travail est connu dans toute l'Europe. Dans la version originale, on choisit sept ballerines de taille à peu près identique. Et deux petites nymphes sont interprétées par la sœur de Nijinski, Bronislava, et une certaine Olga Khokhlova, future femme de Picasso. Au centre l'objet du désir du faune, la plus grande nymphe qui dépassait en hauteur, normalement, le faune lui-même.

On sait que Nijinski s'est baladé au Louvre avec Léon Baskt, le décorateur des ballets russes et qu'il a notamment été très impressionné par les vases grecs à figure rouge de la galerie Campana. Il fait alors des croquis des différentes attitudes qui pourraient l'inspirer pour sa chorégraphie. Les mouvements des nymphes portent le souvenir de ces mouvements contrôlés où le profil est particulièrement valorisé. Nijinski a construit son travail de chorégraphie avec sa sœur, Bronislava, qui raconte dans ses *Mémoires* leurs après-midis laborieux dans le salon de leur appartement : « Nous passons parfois un après-midi entier par terre à essayer différentes attitudes devant le miroir ». Pour son frère, chorégraphe débutant, Bronislava est un vrai morceau d'argile qu'il modèle, lui faisant prendre les poses recherchées et inspirées de l'Antiquité. Plus tard, lors des répétitions à Paris, il demande

spécialement à un danseur de la Compagnie de lui servir de modèle. Pendant deux mois, dans une salle de répétition poussiéreuse du Châtelet, ils travaillent ainsi chaque jour dans la torpeur du printemps parisien, particulièrement chaud en cette année 1912. On le comprend donc, Nijinski cherche à mettre au point un langage plastique et visuel apte à renouveler le ballet. Il travaille la pose et non le mouvement, ce qui est paradoxal pour la danse.

La plus grande nymphe se met à danser et laisse choir son étoile au sol et, aussitôt, le faune descend de son rocher mais là-aussi dans une posture très étonnante, il descend à l'envers comme s'il obéissait à une pulsion et qu'il était attiré ou alors, sournoisement, il se fait discret pour surprendre les nymphes. Il se déplace mais ne danse pas au sens classique du terme. La danse des nymphes laisse les ballerines désespérées à l'époque car il n'y a pas véritablement de danse mais des gestes et des mouvements brisés et brusques.



- **Le pas de deux / 3'58 à 6'49**

Le faune et la grande nymphe exécutent « un pas de deux », c'est-à-dire une séquence dansée à deux. En l'occurrence, ce pas de deux est synchronisé puisque le duo exécute, dans un premier temps, un déplacement latéral, une ligne sur le devant de la scène qui leur permet d'aller de droite à gauche. La nymphe dépose une nouvelle écharpe au sol. Les mouvements naturels sont complètement évités : si la tête et les pieds sont tournés vers la gauche, le corps le sera vers la droite, et vice-versa. Nijinski était connu pour s'élever dans les airs et être extrêmement mobile, ici il propose un enchaînement de gestes retenus et se sert de l'immobilité, cela lui permet d'inventer un nouveau langage.



Le face-à-face met en avant des gestes séducteurs de prédation, le faune est comme un fauve fonçant sur sa proie dans laquelle il plante ses griffes, littéralement dans un geste suspendu et agressif. Les pouces tournés vers l'extérieur, position qu'il adopte tout au long de la chorégraphie renforce cet aspect animal. On parlera à ce propos de « vils mouvements ». Le faune a même quelque chose de lubrique quand il se penche vers la nymphe et,

dans cette séquence, nous le voyons effectuer le seul saut du ballet. C'est un bond symbolique qui signale que le faune a franchi le ruisseau. Après une dernière ligne, la nymphe s'évapore à gauche en ramassant l'un des deux voiles. Elle laisse le faune dans un état d'excitation certain, on le voit battre les bras pour manifester son intérêt.

- **Le souvenir de la grande nymphe / 6'50 à fin**

Les nymphes à l'arrière-plan réapparaissent tandis que le faune exécute une nouvelle variation : des petits gestes comme des bonds de joie. La grande nymphe revient sur le côté droit pour de nouveau s'évanouir laissant le faune seul. Il ramasse alors l'écharpe, seul souvenir de ce moment fugace dont il est encore enivré et le considère avec passion. La grande nymphe traverse la scène, évocation visuelle du souvenir qu'elle laisse au faune tandis que celui-ci effectue encore un déplacement en berçant contre lui l'écharpe. Il se dirige vers son rocher et gravit les marches en conservant cette pose de profil.

La grande nymphe vient le visiter une dernière fois avant que de s'évanouir vers la droite. Le faune allonge alors l'écharpe comme s'il s'agissait d'un corps puis soulève cette écharpe et dans une gestuelle similaire à celle des grappes de raisin, il s'enivre de l'étoile, l'écrase contre lui. Le dernier mouvement est clairement sexuel et assumé comme tel. Il semble pénétrer l'écharpe et se satisfaire contre elle avant que de se cabrer dans

un orgasme puissant. C'est ce dernier mouvement qui, évidemment, va choquer la Belle époque répressive.

- [Captation vidéo de L'Après-midi d'un faune](#)

- Pour aller plus loin : [Enquête sur L'Après-midi d'un faune](#)

- Podcast : [Le faune de Mallarmé, Debussy et Nijinski ou le Scandale des gestes nouveaux](#)

Si l'on devait caractériser cette danse, on pourrait dire qu'elle relève plus de la danse contemporaine que du ballet classique. Nijinski développe un rapport au sol qui est celui de la danse moderne et contemporaine, le danseur ne cherche plus à s'élever en sautant ou en étant sur les pointes, il se déplace à contre-sens, avec une raideur anguleuse et géométrique qui rompt avec les codes chorégraphiques du ballet classique. Il semble doté d'une certaine pesanteur. De même, la gestuelle féminine a déconcerté les danseuses quand elles ont eu à exécuter la chorégraphie : il s'agit de gestes « rigides, mécaniques, tout en angles et en saccades » dira le journaliste Pierre Lalo, dans un article du *Temps*, le 11 juin 1912.

II.2. Les arts graphiques au service de la danse : Léon Bakst

Si *L'après-midi d'un faune* est une rupture sur un plan chorégraphique, il en va de même pour les décors et costumes qui eux-aussi sont en opposition avec le ballet traditionnel. Tout d'abord, le rideau de scène réalisé

par Léon Bakst qui est l'auteur de la plupart des décors et costumes des Ballets russes. Formé à l'académie de Saint-Petersbourg, puis à Paris, Léon Bakst contribue au bouleversement des arts de la scène provoqué par les Ballets russes, auxquels il collabore brillamment de 1909 à 1919, avant que Diaghilev, leur fondateur, ne fasse appel aux peintres de la modernité parisienne Picasso, Derain, Miró, entre autres. Il est fasciné par l'Orientalisme, le mouvement symboliste mais saura également puiser dans l'art moderne européen.



Léon Bakst, Projet pour la toile de fond de *L'Après-midi d'un faune*.

Le projet de décor « (...) révèle les partis pris de Nijinski : il s'agit d'un paysage bucolique, avec sources, arbres et rochers. En bas à droite, près de la cascade, apparaissent les nymphes, tandis que le faune est allongé au centre sur un tapis de mousse et paraît faire corps avec la nature. Bakst, comme à son habitude, propose une toile aux couleurs riches et chatoyantes, à dominantes jaunes et bleues. Les larges aplats de couleurs évoquent

Gauguin et Matisse. Ce décor frappe surtout par l'absence de perspective, impression que renforce l'étroitesse de l'espace (à peine deux mètres) laissé entre la toile et le cadre de scène : les personnages évoluent sur un même plan »¹⁰. « Tout est sur le même plan, plat. Le décor comme les mouvements et ces rapports de l'avant-plan et de l'arrière-plan donnent une unité générale au spectacle. Les ballerines restent toujours sur un seul rang, comme si elles étaient imbriquées dans le décor et au lever de rideau, les spectateurs abasourdis se retrouvent face à face avec elles », commente Natalia Smirnova¹¹. Bakst a aussi conçu les costumes, les perruques



¹⁰ Christophe Corbier, « L'Après-Midi d'un Faune de Nijinski », op. cit.

¹¹ Natalia Smirnova, *La compagnie des ballets russes*. [OpenEditionBooks](https://www.openeditionbooks.com/).

et le maquillage des nymphes. Le costume fit sensation à l'époque : les taches noires disséminées sur le maillot collant et sur les bras nus du danseur évoquent l'animalité du faune, de même que ses cornes, sa queue et ses oreilles pointues. Bakst était plutôt habitué aux costumes brodés, étincelants et aux accents orientaux, ici il dépouille le corps et l'enrobe d'une seconde peau animale.

Cocteau raconte que Nijinski étonnait ses amis, car pendant plusieurs jours, lors des repas, il s'entraîna à pencher sa tête en mimant le poids des cornes. Sur la scène le danseur porte en effet une perruque qui imite les poils du bélier, dotée de deux cornes dorées, tandis que ses oreilles sont étirées vers le haut avec de la cire. Il est vêtu d'une sorte de justaucorps couleur café tacheté de grosses taches brunes, le reste de son corps, maquillé, étant également couvert de taches. Il est littéralement « cousu dans son costume » par la couturière de la troupe, toujours à l'affût à ses côtés, l'aiguille à la main. Son maquillage facial alourdit sa bouche, souligne ses pommettes et allonge le contour de ses yeux, il épaissit ses lèvres et son nez. Tout confère à son visage de faune une expression d'une « stupidité puérile »¹². « Les costumes des nymphes sont de toute beauté. Les ballerines portent des tuniques de gaze plissée de couleur crème, avec des motifs de couleur bleue ou verte. Sur leur tête, une perruque avec des nattes retombant sur leur poitrine. Leurs yeux

¹² Op. cit.

sont maquillés de rose blanchâtre à l'instar des pigeons, leurs plantes de pied, nues, et leurs ongles sont également colorés en rose »¹³.



Les projets dessinés nous montrent une relecture stylisée des costumes de la Grèce antique, il y a quelque chose de très primitif tout empruntant des éléments stylistiques à l'Art nouveau (motifs végétaux répétés et traités en frise). Les costumes ont été réalisés en gaze plissée afin de donner un mouvement fluide qui accompagne celui des danseuses. Les nymphes devaient paraître légères et les matériaux textiles employés sont en adéquation avec leur silhouette souple tout en assurant un certain tombé structuré. En effet, ici, la gaze plissée ne s'envole pas mais garde la forme générale des robes et structure les corps avec souplesse.

II.3. Accueil et fortune critique

En dernier lieu, nous pourrions étudier avec les élèves, l'accueil qui a été réservé à ce ballet. Lors de la première de *L'Après-midi d'un faune*,

¹³ Idem

il y eut de fortes polémiques, du fait de la chorégraphie révolutionnaire de Nijinski et de ce fameux orgasme évoqué à la fin de la pièce. Le journaliste Gaston Calmette écrit dans *Le Figaro* du 30 mai 1912 : « Je suis persuadé que tous les lecteurs du *Figaro* qui étaient hier au Châtelet m'approuvent si je proteste contre l'exhibition trop spéciale qu'on prétendait nous servir comme une production profonde, parfumée d'art précieux et d'harmonieuse poésie. Ceux qui nous parlent d'art et de poésie à propos de ce spectacle se moquent de nous. Ce n'est ni une églogue gracieuse ni une production profonde. Nous avons eu un Faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur. » Vous pouvez retrouver l'intégralité du texte sur le site de la [BNF rétronews](https://www.bnf.fr/fr/etudier/la-bnf-retrouve) et l'étudier avec les élèves. Cette censure résonne avec d'autres faits : en 1917, des nus de Modigliani seront retirés de son exposition à la galerie Berthe Weill sous prétexte que l'on voyait la pilosité et qu'ils constituaient un « outrage à la pudeur ».

Mais il y aussi des partisans de *L'après-midi d'un faune* qui vont, d'emblée, percevoir sa modernité. Au nombre de ceux-là, Auguste Rodin qui s'exprime ainsi dans un article publié dans *Le Matin* : « Aucun rôle n'a montré Nijinski aussi extraordinaire que sa dernière création de *L'Après-midi d'un faune*. Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi-consciente... Il a la beauté de la fresque et de la statuaire

antiques... Rien n'est plus saisissant que son élan, lorsqu'au dénouement, il s'étend la face contre terre, sur le voile dérobé qu'il baise et qu'il étreint avec la ferveur d'une volupté passionnée »¹⁴. Dès 1912, Rodin sculpte Nijinski et le saisit en plein mouvement, prêt à bondir. « Auguste Rodin a toujours été sensible aux différentes formes de danse contemporaine, pratiquées par Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinsky ou autres interprètes du French Cancan, ainsi qu'aux danseuses cambodgiennes. Il trouva dans cet art de l'éphémère l'occasion de saisir et de fixer le mouvement le plus fugitif »¹⁵.



Auguste Rodin, *Nijinski*, 1912.

Comme toujours, la bataille se poursuit dans la presse et divise le Tout-Paris. « La majorité des critiques trouvent le faune « inconvenant et bestial »¹⁶ et les plus ardents demandent au préfet de police d'interdire les représentations,

¹⁴ Pierre Ancery, « L'Après-midi d'un faune : le scandale Nijinski en 1912 », 2018. [Retronews](#)

¹⁵ Notice du Musée Rodin.

¹⁶ Natalia Smirnova, *op. cit.*

Diaghilev suggère à Nijinski de changer le dernier mouvement pensant ainsi calmer les opposants. Diaghilev supplie Nijinski de changer le geste final, celui-ci finira par accepter et le spectacle pourra de nouveau être joué sans que la police n'intervienne.

Enfin, et cela a son importance, *L'après-midi d'un faune* est le premier ballet entièrement transcrit, c'est-à-dire transposé en écriture chorégraphique par Nijinski qui a ainsi contribué, le premier, à instaurer une mémoire de la danse. Rudolf Laban, danseur et chorégraphe, inventeur de la cinétopographie¹⁷ traduira également le ballet de Nijinski.

III. 1912, *Le Sacre du Printemps*

Le contexte de création est le suivant : en mars 1913, après avoir conçu et édifié le Théâtre des Champs-Élysées, qu'il surnomme « Mon palais philharmonique », Gabriel Astruc l'inaugure fastueusement par toute une série de concerts mémorables mais s'en retirera, en novembre de la même année, totalement ruiné. La programmation fait la part belle aux Ballets russes et met à l'honneur la nouvelle création de Diaghilev, *Le Sacre du printemps*. Après que Diaghilev a fêté son succès inattendu avec le Faune, il demanda à Stravinsky, qui avait déjà écrit la musique de *Petrouchka* et de *L'Oiseau de feu*, de composer une pièce

¹⁷ Système de notation du mouvement des corps humains publié en 1928 par Laban et toujours utilisé..

moderne sur le thème de la Russie païenne et préhistorique. Nicolas Roerich, décorateur et concepteur des costumes, l'initie à la préhistoire russe et aux rites anciens. Il compose alors *Le Sacre du printemps*, un ballet en deux tableaux, qui manifeste le mystère du surgissement du pouvoir créateur du printemps. Ce sera le scandale, l'équivalent de la bataille d'Hernani... Nijinski propose une chorégraphie convulsive et presque agressive tandis que Stravinsky propose une musique obsédante et syncopée.

-> Travail d'écoute sur la musique :

Diaghilev découvre Stravinsky à l'occasion de la création de la pièce pour orchestre *Feux d'artifice* qui l'éblouit (1909). Les commandes suivantes les voient collaborer pendant plus d'une décennie :

- 1910, *L'Oiseau de feu*
- 1911, *Petrouchka*
- 1913, *Le Sacre du Printemps*
- 1920, *Pulcinella*
- 1923, *Les Noces*

Ainsi que *Renard*, en 1922, commande de la Princesse de Polignac en 1915, mais finalement monté par les Ballets Russes.

• *Petrouchka* / extrait

D'après la [captation de l'Opéra de Paris](#), en 1976 (avec Noureev).

Petrouchka, sous-titré *Scènes burlesques* en quatre tableaux : il s'agit de l'argument du compositeur lui-même assisté d'Alexandre Benois,

créateur des décors et des costumes. Chorégraphie de Michel Fokine et direction musicale de Pierre Monteux. Les deux extraits se tiennent pendant le premier tableau, au cours d'une Fête populaire de la semaine grasse (l'action est clairement située à Saint Pétersbourg, place de l'Amirauté, sept semaines avant Pâques, donc juste avant le Carême).



Léon Bakst, Projet pour la toile de fond de *L'Après-midi d'un faune*.

Quelques éléments sur le début de l'œuvre : Quels sont les moyens musicaux mis en œuvre pour dépeindre l'atmosphère qui prévaut pendant la fête, le piétinement des passants, les regards attirés par tel ou tel bonimenteur ou montreur d'ours, danseuse, magicien... ?

- Vivacité du tempo
- Assise rythmique affirmée
- Emprunts à des mélodies populaires (en tout premier lieu chant de paysans russes issu de la collecte que fit Rimski – Korsakov de ce répertoire, puis la chanson de café-concert française « Ella avait une jambe de bois », créée

- par Dranem),
- Succession de courts motifs, semblant comme de passage ou au contraire répétés longuement
- Superposition de ceux-ci qui suggère la simultanéité des actions, comme si on ne savait pas où poser les yeux, impression quasi cinématographique d'une caméra qui balaierait l'espace
- Et bien entendu le brio de l'orchestration qui nous entraîne dans un tourbillon de couleurs, donc d'atmosphères, donc de saynètes potentielles (indiquées telles quelles très clairement dans la partition même).



Nicolas Roerich, Décor pour le Tableau 1 « L'adoration de la terre », *Le Sacre du printemps*, 1913.

- **Le Sacre du Printemps / extraits**
Adaptation et mise en scène de Millicent Hodson d'après Nijinski.
29 mai 1913, *Le Sacre du Printemps* (Tableaux de la Russie païenne), créé sous la direction de Pierre Monteux au TCE. Argument du compositeur assisté du peintre et archéologue Nicolas Roerich, chorégraphie de Vaslav Nijinski. 2 parties :

- L'Adoration de la Terre
- Le Sacrifice
« Expression de la force primitive, avec ses effets les plus crus et les plus paroxystiques »¹⁸.

1^{er} extrait : introduction à la 1^{ère} partie, purement musicale, que retenir ?

Le sens : émergence des forces de la Nature tout entière tendue vers l'éveil de la nouvelle saison. D'où la question : quels sont les moyens musicaux mis en œuvre pour y parvenir ?

- Instrumentation en priorité dévolue aux vents, riche de tous les possibles (pour exemple : 5 flûtes dont 3 traversières, 1 piccolo et une flûte alto en sol, plus grave ; 5 clarinettes dont 1 petite particulièrement stridente, 3 « classiques » sonnantes dans le médium, et la clarinette basse, par ailleurs 8 cors, etc.).
- La souplesse et la précision rythmique : souplesse du solo de basson initial - sans doute inspiré par un chant populaire lithuanien, noté *Ad libitum* avec force points d'orgue, appoggiatures, triolets et quintolets mêlés à des doubles croches régulières dans un contexte où, sur 11 mesures, on observe 8 changements de chiffreage... Précision de parties qui semblent rythmiquement indépendantes les unes des autres (on est bien en peine de saisir une pulsation régulière), créant une impressionnante polyrythmie qui s'achève avec retour du solo initial.

¹⁸ André Lischké.

- Polyrythmie qui se double d'une polyphonie fondée sur de véritables fragments mélodiques et de jaillissements sonores virtuoses qui ignorent volontairement tout cantabile, le tout à la limite de la polytonalité. En bref, souligner le paradoxe d'un chaos remarquablement organisé.

2^{ème} extrait : les « Augures printaniers », « Danse des adolescentes », que retenir ?

- Toute approche sensible se fonde sur le contraste entre l'introduction et l'arrivée longtemps retardée de la danse et de la pulsation qui l'accompagne.
- Au sein d'un tempo vif, une rythmique à 2 temps s'impose, immuable, donnant aux auditeurs la sensation d'un cadre stable que le compositeur s'ingénie à déjouer (déplacements des accents sur l'accord des cordes frottées doublées ponctuellement par les cors).
- Cette oscillation régularité / irrégularité se retrouve dans le traitement mélodique, qui alterne entre « simples » motifs où abonde le chromatisme, et de véritables mélodies simples en apparence (le basson, encore lui, au chiffre 19 de la partition ; cors puis flûtes au chiffre 25).
- On retrouve cette même ambivalence dans le traitement de l'harmonie : l'accord répété nous donne à entendre une âpre dissonance (même si les 3

bémols de l'armure tendent par ailleurs à nous suggérer une gamme bien établie), les mini ostinati du cor anglais donnent une fausse perception d'assise tonale, les mélodies déjà évoquées semblent soudain nous plonger dans une harmonie plus classique, etc.

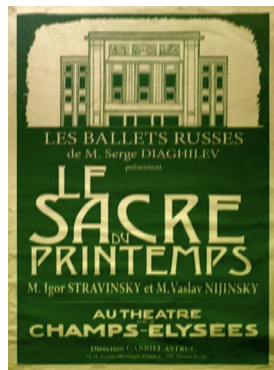
- À partir de l'une de ces mélodies (aux altos, 2^{ème} mesure de 28), une densification de l'écriture superpose peu à peu toutes ces données pour aboutir au Jeu du rapt.



Jean Cocteau, caricature de Stravinsky jouant *Le Sacre du Printemps*, 1913.

Stravinsky décrit ainsi la représentation dans sa biographie : « [J'ai] quitté la salle dès les premières mesures du prélude, qui tout de suite soulevèrent des rires et des moqueries. J'en fus révolté. Ces manifestations, d'abord isolées, devinrent bientôt générales et, provoquant d'autre part des contre-manifestations, se transformèrent très vite en un vacarme épouvantable ».

« Le compositeur restera très critique vis-à-vis du travail chorégraphique de Nijinski et écrit dans ses chroniques : "L'impression générale que j'ai eue alors, et que je garde jusqu'à présent de cette chorégraphie, c'est l'inconscience avec laquelle elle a été faite par Nijinski. On y voyait tellement son incapacité à assimiler et à s'appropriier les idées révolutionnaires qui constituaient le credo de Diaghilev et qui lui étaient obstinément et laborieusement inculquées par celui-ci. On discernait dans cette chorégraphie un très pénible effort sans aboutissement plutôt qu'une réalisation plastique simple et naturelle découlant des commandements de la musique" ».



Premier tableau : l'adoration de la Terre
 - Introduction à l'adoration
 - Augures printaniers – Danses des adolescentes
 - Jeu du rapt
 - Rondes printanières
 - Jeu des cités rivales
 - Cortège du Sage
 - L'adoration de la Terre

Second tableau : le sacrifice
 - Introduction au sacrifice
 - Cercles mystérieux des adolescentes
 - Glorification de l'élu
 - Évocation des ancêtres
 - Action rituelle des ancêtres
 - Danse sacrée

-> Étude de la chorégraphie :

• Tableau 1 – scène / 2 4'30 à 7'35

Le ballet s'ouvre sur une variation, le ballet se découpe en deux actes, appelés aussi tableaux. Étudions la 2^{ème} scène du 1^{er} tableau qui voit s'enchaîner les « augures printaniers et les danses

des adolescentes ».

Un mot sur les décors et costumes car c'est important de commencer par leur concepteur, Nicolas Roerich dont on dit qu'il serait en fait le premier à avoir songé à ce ballet. Nicolas Roerich est un peintre symboliste russe, féru de couleurs mais aussi connu en tant qu'archéologue, spécialiste de l'univers slave et, disait-on, fin connaisseur de la préhistoire russe et des rites ancestraux auxquels il avait initié Stravinsky. Il a déjà réalisé les décors des *Danses polovtsiennes*. Une réserve est néanmoins émise quant au sérieux ethnographique de Roerich car depuis sa connaissance a été remise en cause et le décor du *Sacre du Printemps* en témoigne : « à la différence de tous les autres peintres russes contemporains, (son œuvre) se distingue par l'absence totale de référents précis nous renvoyant à une réalité russe ou slave réellement définie : paysages de la Russie qui pourrait tout aussi bien avoir été peints dans le Massif central » peut-on lire dans le Hors-série de la revue *Danser* sur « Les ballets russes »¹⁹. Pour ce qui concerne les costumes, il en va de même, on admet à présent qu'il s'est davantage « livré à des créations assez fantaisistes, fondées sur l'observation de tenues traditionnelles que sur des observations scientifiques ou anthropologiques »²⁰.

La phase de recherches graphiques

¹⁹ Op. cit., p. 73..

²⁰ « Les costumes du Sacre du Printemps », 1905-1925. *Le Paris de la modernité*, catalogue d'exposition, Petits Palais, 2024, p. 128.



nous montre une gamme de couleurs restreinte : blanc, rouge, orange, marron et noir avec quelques touches de bleu, ponctuellement. On note l'élément vestimentaire très marqué des tresses, les personnages féminins ont de multiples tresses autour du visage. La tresse est très importante pour les femmes russes, cela a longtemps été une coiffure traditionnelle et d'apparat qui permettait de savoir si une femme était mariée (tresse remontée sur le crâne) ou célibataire (tresse pendante sur le côté). Ici les tresses sont longues et multiples.

Pour autant, c'est bien la première fois dans l'histoire du ballet que les danseurs et danseuses sont vêtus de manière identique : « de longues tuniques en toile portées sur des bas maintenus par des bandes molletières. Loin de mettre en valeur, ces costumes uniformisent les corps. Le public les juge hideux et informes. Ils sont ornés de motifs géométriques peints qui, selon Millicent Hodson et Kenneth Archer (les chorégraphes qui ont reconstitué le *Sacre du printemps*), font écho à la chorégraphie elle-même,

les danseurs évoluant en cercles et spirales. L'utilisation de fourrure pour orner les bonnets et de peaux d'ours pour recouvrir les épaules des "ancêtres" est une libre interprétation du chamanisme préhistorique. Les longs cheveux nattés offrent enfin un contraste saisissant avec l'habituel chignon de la ballerine, alors qu'en ce début du XX^e siècle, la chevelure des femmes sur scène comme à la ville se doit d'être domptée »²¹.



La première impression à partir de laquelle nous pouvons entamer l'analyse est cette danse frénétique, convulsive qui s'apparente à une sorte de rituel : le groupe d'hommes à gauche saute sur place, le dos légèrement voûté, les genoux fléchis, les bras pliés avant que d'effectuer des cercles et de sauter à cloche-pied. Il n'y a rien de gracieux dans cette ouverture, c'est une entrée agressive qui contredit la norme du ballet classique car « depuis le XV^e siècle, un théoricien italien comme Negri réclame le contraire : « les pieds dehors »²².

De même, le personnage de la "vieille femme de 300 ans" a l'allure d'une sorcière avec ses mains crochues, son dos recroquevillé et son double saut qui est tout sauf

²¹ Idem

²² Marcel Schneider, « Nijinski, le dieu bondissant », *Danser*, op. cit., p. 31.

gracieux, les jambes sont recourbées et rentrées, les bras sont au même niveau que la tête et se balancent de manière désordonnée. Elle tourne de manière malsaine autour des différents groupes de danseurs qui, peu à peu, s'animent. On retrouve une gestuelle très influencée par la pantomime, à l'instar de la variation de *Petrouchka* dansée par Nijinski et les mouvements de bras très mécaniques développés dans *L'Après-midi d'un faune*.



Le deuxième groupe d'hommes, situé à droite, effectue du sur place également en sautant de manière frénétique et énergique avant que de rejoindre le premier groupe d'hommes et d'effectuer des sortes de sautemoutons. Les corps sont lourds, le haut et le bas sont désynchronisés et les torsos sont tournés face au public, tous ces mouvements ne correspondent à rien à la danse classique, c'est un autre langage qu'invente Nijinski, une Russie primitive et débordante d'énergie. Cette première danse est dédiée aux augures printaniers, on a donc un afflux d'énergie, ça trépigne

et ça convulse : « Il n'y a pas dans tout le *Sacre du printemps* une seule ligne, un seul mouvement d'un seul personnage qui ait une apparence de grâce, d'élégance, de légèreté, de noblesse d'expression », écrira Pierre Lalo dans *Le temps* le 3 juin 1913, « tout est laid, lourdement, uniformément et platement laid »²³.

Les adolescentes, au nombre desquelles se trouvait encore la future Mme Picasso, Olga Koklova, ont une chorégraphie de groupe, beaucoup plus légère et scintillante que les hommes. Elles



bondissent et frétilent au son des triangles puis des flûtes. Elles tournent sur elles-mêmes, comme des derviches avec les mains sur les épaules avant que d'entamer, en confrontation avec le groupe masculin, une sorte de pas folklorique avec les poings serrés et les bras qui remontent frénétiquement des cuisses au ventre, comme si elles étaient en colère, déterminées. Ce geste est très animal et c'est une fois de plus ce que l'on va reprocher à Nijinski, cet aspect primitif et presque obscène. Puis, les groupes féminin et

²³ Pierre Lalo cité in 1905-1925. *Le Paris de la modernité*, op.cit., p. 128.

masculin se confrontent par vagues avant que de s'éloigner et de revenir l'un vers l'autre et de se heurter.

Cette première scène dansée s'achève sur un effet de pesanteur, les corps se ramassent tous au sol et semblent reprendre leurs positions initiales. Dans cette scène, c'est le corps de ballet complet qui semble occuper le 1^{er} rôle mais dans un ensemble, aucun rôle principal ne se dégage comme dans le ballet classique car Nijinski se sert de la masse du corps de ballet pour faire circuler l'énergie convulsive souhaitée.

L'artiste Valentine Hugo se rend à la première du *Sacre du Printemps* et va capter les mouvements chorégraphiques en une série de petits croquis et qui concerne la scène finale du deuxième tableau « la danse sacrée de l'élue », elle dit que la photographie ne pouvait rendre les mouvements et nous pouvons lui donner raison. Elle restitue parfaitement cette danse où le corps s'offre, se renverse, se tord et tombe tout en embrassant l'espace de ses bras. Dans l'article qu'elle publie pour le magazine *Montjoie*, elle dit toute son admiration pour Nijinski mais raconte également la folie de cette première : des gifles, des cris, des hurlements, des altercations, l'avant-garde se heurte au public conservateur habitué de l'opéra et désemparé face à ce *Sacre*. La police, une fois de plus, intervient pour que la représentation puisse continuer. Les réactions du public créèrent un tel scandale que les danseurs ne pouvaient plus suivre la musique de Stravinsky



Valentine Hugo, La danseuse Maria Piltz dans la danse du sacrifice. *Montjoie ! Magazine*, 3 juin 1913.

et devaient se fier aux instructions que Nijinski leur donnait depuis les coulisses, monté sur un tabouret.

Huit représentations seulement pour ce spectacle qui a nécessité 120 heures de répétition pour Nijinski et ses 46 danseurs. Surnommé le « Massacre du printemps » par ses détracteurs, il est aussitôt supprimé du répertoire des Ballets russes. Diaghilev doute de Nijinski à la suite de ce rejet du public et ne lui confiera plus de chorégraphie, d'autant plus que Nijinski se marie en septembre de la même année et qu'il est aussitôt congédié de la troupe par Diaghilev. Et pourtant, ce spectacle

rentre dans la légende et sera exhumé en 1987 grâce à un passionnant travail de reconstitution mené par les chorégraphes anglais Millicent Hodson et Kenneth Archer. Ils vont s'appuyer sur les archives, croquis ainsi que sur les témoignages d'anciens danseurs ou assistants de Nijinski. Leur version de 1987 tend à être la référence aujourd'hui et a servi de base aux différentes occurrences interprétées par les plus grands chorégraphes tels que Martha Graham, Jérôme Bel, Maurice Béjart ou Pina Bausch.

IV. 1917, *Parade*

« Une insulte au bon goût et au bon sens ! » : cette phrase vient ponctuer ce spectacle de 1917, créé au Châtelet le 18 mai 1917, *Parade* provoque alors une véritable tempête le soir de la première. Ce court ballet d'une vingtaine de minutes, met en scène trois troupes de cirque. Chacune d'entre elles essaye de convaincre le public d'aller voir son propre spectacle. Le chorégraphe de *Parade* n'est ni Nijinski ni Fokine. En effet, depuis 1913, Nijinski s'est marié avec la danseuse Romula de Pulszky et ceci coïncide avec son licenciement des Ballets russes par Diaghilev qui ne semble pas partager son bonheur. Si Fokine reprend du service pendant quelques mois, c'est le jeune Léonide Massine que Diaghilev va former après l'avoir repéré sur la scène du Bolchoï de Moscou. Massine signe de grandes chorégraphies pour les Ballets russes dont *Parade* et *Zéphyr* et

Flore de Diaghilev puis se consacrera au Ballets russes de Monte-Carlo à partir de 1933 et apparaît dans deux des films de Michael Powell dont *Les Chaussons rouges* en 1948. Cocteau et Picasso partent à Rome pour retrouver Diaghilev et élaborent, ensemble, *Parade*. Toujours sur ce mois de mars 1917, Picasso rencontre Olga Khokhlova lors d'un périple en Espagne où la troupe des ballets russes s'est rendue et c'est ainsi qu'elle deviendra Mme Picasso. Ce spectacle unique est interdisciplinaire, il rassemble la peinture avec Picasso, la musique avec Satie, l'écriture avec Cocteau et la danse avec Massine. Picasso, à qui Diaghilev fait appel pour les décors, peint un gigantesque rideau de scène où se mêlent réalité et fantastique.



Léonide Massine dans le rôle du Prestidigitateur chinois de *Parade*, 1917 et Pablo Picasso, *Arlequin* (Léonide Massine), 1917. Huile sur toile, 117 x 90 cm. Musée Picasso, Barcelone.

Le contraste entre cette toile et le ballet lui-même (censé se dérouler sur un boulevard parisien) choque le public, sans parler des personnages des managers en forme de gratte-ciel ambulants. La composition fait la synthèse entre les deux manières de créer de Picasso, figurative et



Pablo Picasso, *Le rideau de scène de Parade*, 1917.

cubiste : « il montre un groupe de sept personnages assis devant un décor de théâtre. À gauche de ce groupe, un acrobate se tient debout en équilibre sur une jument blanche, que l'on a pourvu d'ailes de Pégase. Peu intéressé par son accoutrement, l'animal est tout occupé par son poulain. Arlequin, torero, couple d'amoureux, matelot, acrobate... (tout un univers iconographique qui renvoient aux périodes bleu et rose). (Picasso) les représente en deux dimensions, insistant fortement sur les contours et mettant visiblement à profit les expériences de la technique du collage »²⁴. « Ce qui sera décisif pour Picasso, ce seront les idées de Cocteau quant à la combinaison entre le théâtre, la variété, le cirque et les éléments techniques de la vie moderne. La mise en scène d'un cirque ambulant, en tant que "théâtre dans le théâtre", devait s'accompagner de hurlements de sirènes, de bruits de machines à écrire et de voix diffusées par hauts-parleurs »²⁵. On

parle d'un « ballet cubiste » à propos de *Parade* mais cette dimension sonore et quasi bruitiste le rapproche des préoccupations futuristes et de cette envie de traduire la vie moderne, le bruit des machines, la vitesse qui étaient déjà au cœur du *Manifeste futuriste* de 1909. Les décors contrastent avec le rideau : une « baraque foraine aux perspectives contrariées, entourée d'immeubles cubistes »²⁶.

Picasso va également créer les costumes qui sont à la fois d'inspiration circassienne et cubiste. Nous avons le pyjama de soie du Prestidigitateur chinois, le costume moulant d'un acrobate et le fameux Manager français. L'argument signé de Cocteau avance qu'un théâtre forain plante son chapiteau au milieu d'un boulevard parisien et trois personnages : un acrobate, un prestidigitateur chinois et une petite fille américaine essaient d'attirer le public en exécutant des extraits de leurs numéros. Les managers, eux, haranguent la foule afin de faire venir du monde pour assister



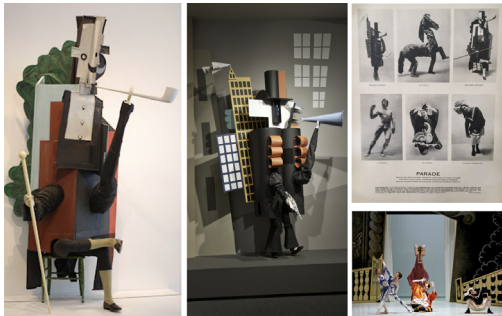
²⁶ 1905-1925. Le Paris de la modernité, op. cit. p. 192.

²⁴ Picasso, Taschen, p. 253.

²⁵ Idem, p. 252.

au spectacle. Parmi les moments marquants, nous avons le cheval cubiste animé par deux danseurs qui vient faire des cabrioles très circassiennes et loufoques au milieu du spectacle.

Il sera intéressant de comparer les costumes aux toiles cubistes de cette période et de travailler, avec les élèves, le lien qui unit les collages bidimensionnels à ceux tridimensionnels des costumes qui sont en réalité traités comme des sculptures. Le cheval annonce, lui, clairement les formes aiguës et stridentes de *Guernica* avec une accentuation des os et de la mâchoire.



« Moustachu, le manager français ouvre *Parade* vêtu d'une culotte à la française, muni d'une pipe et d'une canne évoquant celle d'un maître de Ballet. » ; « Le Manager américain (...) équipé d'un mégaphone, porte sur son dos des silhouettes de gratte-ciel new-yorkais sur lesquels flottent des fanions de paquebot. »

« Alors que ceux (les costumes) du Prestidigitateur chinois en pyjama de soie, de la Petite fille américaine en petite jupe plissée et des deux Acrobates sont "en académique" et les laissent libres de leurs mouvements, les costumes cubistes du Cheval, du Manager français et du Manager

américain contraignent le haut du corps par leur structure rigide. En bois, toile peinte et papier mâché, les silhouettes des Managers, hautes de 3 mètres, imposent une distance supplémentaire au spectateur. Prolongés par des extensions-accessoires, leurs bras bougent de façon mécanique, donnant à ces personnages une gestuelle d'automates. Les corps des danseurs ainsi entravés sont comme statufiés, costumes et éléments de décor paraissant presque se confondre »²⁷.

Enfin, pour conclure sur *Parade*, Apollinaire va employer le mot de "sur-réalisme" dans le texte qu'il consacre au spectacle. Le texte complet « *Parade et l'esprit nouveau* » se trouve dans les *Chroniques d'art* du poète qui balaye la période de 1908 à 1917. D'ailleurs, le poète insiste sur cette synthèse des arts : « C'est un poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnement expressive (...) Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet (...) De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes, d'une part, et la chorégraphie, d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte

²⁷ « Les costumes cubistes de *Parade* », 1914-1918, Reprise de la vie culturelle, 1905-1925, *Le Paris de la modernité*, op. cit. p. 192.

de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau...»

V. Conclusion

Pour conclure, les Ballets russes ont initié une « révolution chorégraphique et visuelle » et ils ont également inventé des « notions qui deviendront les fondamentaux de la danse actuelle (...) : le concept d'œuvre, donc d'auteurs et de répertoire, l'idée d'écritures originales qui diffèrent d'un ballet à l'autre » et, surtout, une façon d'associer toutes les disciplines pour créer un spectacle total, à la croisée des arts²⁸. Et on constate que les Ballets russes ont impulsé, dans la capitale, un courant novateur en termes de musique, chorégraphie et décors, désormais les trois sont indissociables et, dans leur mouvance, la compagnie des Ballets suédois inaugure, dès 1920, une série de ballets qui panache avec brio, danse classique, œuvres d'inspiration folklorique scandinave plaisant au public parisien et propositions avant-gardistes. Autour de cette compagnie, le groupe des six va graviter, avec Darius Milhaud qui adaptera en ballet du livre de Cocteau, *Les mariés de la Tour Eiffel*). Fernand Léger, habitué des collaborations depuis son travail influencé par Chaplin et sa participation au film *L'Inhumaine* de Marcel Lherbier signe de nombreux décors et costumes pour les ballets

suédois. Blaise Cendrars, proche du groupe de cinéastes emmené par Abel Gance signe, lui, des livrets et arguments. On croiera également Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray ou encore Foujita. Ces Ballets suédois vont beaucoup plus loin que les ballets russes car Diaghilev, dépourvu d'argent, devait se plier, pour partie, aux attentes du public mais ce n'est pas le cas de Rolf de Maré, le producteur des Ballets suédois qui peut s'affranchir de cela et proposer des créations avant-gardistes. *Relâche* d'Erik Satie et Francis Picabia, fait souffler un vent dadaïste sur la compagnie et s'inspire largement de l'univers cinématographique. De même, *Entr'acte* conçu avec René Clair puise clairement sa source du côté du cinéma mais aussi de l'œuvre de Marcel Duchamp, notamment *Le Grand verre*. Pour la première fois cinéma et danse se mélangent dans un esprit très iconoclaste qui plait particulièrement à Man ray ou Marcel Duchamp qui participeront régulièrement aux ballets.



Fernand Léger, Maquette de La Création du monde, 1923.

²⁸ Agnès Irzine, édition « Ballet russes », *Danser*, Hors-série, op. cit., p. 1.