

LES GRANDS CHORÉGRAPHERS
DU XX^e SIÈCLE

DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-Michel Molkhou, *Les grands violonistes du xx^e siècle*, tomes I et II

Alain Lompech, *Les grands pianistes du xx^e siècle*

Richard Martet, *Les grands chanteurs du xx^e siècle*

Christian Merlin, *Les grands chefs d'orchestre du xx^e siècle*

Gérard Mannoni, *Les grandes étoiles du xx^e siècle*

Richard Martet, *Les grandes divas du xx^e siècle*

GÉRARD MANNONI



LES GRANDS
CHORÉGRAPHERS
DU XX^e SIÈCLE

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2015
ISBN 978-2-283-02811-7

Avant-propos

Le XIX^e siècle fut celui où la danse acheva de s'imposer à tous les publics dans les grandes capitales culturelles du monde. Il y eut beaucoup de danseurs qualifiés de « dieux », au service de quelques éminents chorégraphes qui établirent la grammaire d'un langage de base universellement accepté. Chaque pays, France, Italie, Scandinavie, Russie et, au siècle suivant, Angleterre et Amérique, y ajoutèrent leurs idiomes personnels. Après les triomphes et les accomplissements de l'époque romantique et le parachèvement des recherches techniques de la fin du siècle, atteignant leur apogée à Moscou et à Saint-Pétersbourg, le nouveau siècle dut assumer un héritage certes riche et glorieux, mais déjà atteint des premiers signes d'une menaçante décadence.

Très vite apparurent une volonté de modernisation, de nouveauté, d'exploitation plus avancée du langage établi, le sentiment que l'on pouvait, sur ces bases, voire même sans elles, avancer bien plus loin dans le domaine du spectacle dansé. Des résistances se dressèrent tout aussi vite, des clans s'affrontèrent, et une multitude de sensibilités cherchèrent leur voie, leur moyen d'expression, allant des propositions les

plus modérées et les plus doucement évolutives aux plus révolutionnaires et aux plus radicales. Il en résulta une multiplication sans cesse exponentielle des créateurs chorégraphiques, qui s'accéléra de manière quasi incontrôlable à la fin du siècle. Tout danseur connaissant assez bien son métier put s'auto-proclamer chorégraphe et avec un peu de chance, quelques subsides glanés ici ou là, une ombre de talent, constituer une « compagnie » de quelques éléments. Après tout, chacun avait droit à ses chances et les « chorégraphes », vraie marée humaine, finirent par se compter par centaines.

L'histoire de la danse au xx^e siècle est donc tout sauf un long fleuve tranquille. Faite de révolutions, de découvertes, d'affrontements, de jubilations, de rejets, ayant vécu au rythme de la progression des idées, de la civilisation, des accidents de la vie politique, du fait de son association quasi insoluble avec les arts plastiques, la littérature et la musique, elle a achevé de s'affirmer comme le terrain privilégié des grandes rencontres et des grands combats artistiques. Le chorégraphe en a été l'ordinateur, le maître de jeu, et contrairement à ce que l'on aurait pu craindre le siècle étant fini, dans cette multitude, les personnalités vraiment marquantes sont assez faciles à repérer.

N'y aurait-il qu'une cinquantaine de chorégraphes à pouvoir être qualifiés de « grands » au xx^e siècle ? Et selon quels critères les désigner comme tels ? Reconnaissons que le choix, sans être aisé, est moins complexe que pour les « grands danseurs ». D'abord, malgré leur impressionnante multiplication, il y a forcément moins de chorégraphes que de danseurs. Un créateur à la tête d'une compagnie, c'est une seule personne qui fait travailler deux ou trois générations de danseurs. Et

puis, si une carrière de danseur dure environ un quart de siècle, sauf rares exceptions, celle d'un chorégraphe dépasse très largement le double, souvent le triple, la pratique de la chorégraphie permettant une grande longévité.

Ce qui importe en premier lieu est l'apport à l'histoire de la danse. En parcourant le récit de ces vies, les listes de ces œuvres, les écrits des contemporains, en ravivant ses propres souvenirs, on distingue aisément ceux dont on peut dire qu'il y a un avant et un après leur passage. Car la danse est un monde de passeurs. On prend chez ceux qui vous précèdent, et on le porte plus loin, vers d'autres qui à leur tour transmettront cette part d'héritage, enrichie de leur propre apport. Après les transmissions « en douceur » du XIX^e siècle, le XX^e a connu une série de chocs, parfois violents, Ballets suédois ou Ballets russes, *Sacre de Béjart*, *Carmen* de Petit, premiers Graham et premiers Bausch, hardiesses de Trisha Brown, et beaucoup d'autres. On voit aussi des avancées différentes, mais qui s'imposent cependant et engendrent des courants riches, nouveaux, fertiles à leur tour. On pense par exemple à certaines grandes figures majeures américaines comme Merce Cunningham, à Kurt Jooss en Allemagne, à la naissance de la danse noire, aux efforts des chorégraphes soviétiques pour ouvrir des voies nouvelles dans leur pays de grande tradition purement classique.

C'est de toute façon un flot continu, une sorte de feu d'artifice permanent, qui nourrit la création et ne cesse d'inventer, de nouveaux pas, de nouvelles formes, un nouveau rapport au son, au costume, à l'espace scénique, au public, à la lumière, cherchant à voir jusqu'où l'on peut exploiter le corps humain. Parfois cela tourne court, sans suite, sans émules. Mais il y en

eut bien une cinquantaine qui furent les éléments moteurs fondamentaux de ce mouvement perpétuel, alimentant d'un oxygène nouveau le souffle de la danse.

L'abondance des titres n'est pas un critère absolu. Cela joue pourtant, car les plus grands créateurs ont en général pu se doter des moyens leur permettant de s'exprimer largement, dans le temps, exposant toutes les phases de leur évolution. On trouve pourtant bien des cas de figure. L'importance de certains ballets de l'ère soviétique n'est pas liée au nombre de leurs représentations. Parfaitement novateurs, ils ne furent parfois donnés qu'un soir car ils ne répondaient ni au goût des conservateurs ni à celui des « révolutionnaires » conditionnés par le régime. Le temps a permis de leur rendre justice. La danse moderne américaine a aussi dû parfois attendre la consécration de tournées européennes pour être acceptée outre-Atlantique.

Un grand chorégraphe serait donc un créateur qui a su s'intégrer dans ce flux permanent de l'invention chorégraphique, qui en a inspiré d'autres et a laissé une œuvre assez vaste pour qu'elle ait pu toucher un public significatif. J'ai retenu ceux qui jusqu'à notre époque me semblaient s'imposer comme les plus chargés de sens, à peu près dans tous les pays où la danse est un élément vital dans la culture du spectacle vivant, à l'exception des styles ou des traditions trop spécifiques, comme le flamenco ou les différentes expressions ethniques africaines ou orientales qui constituent une autre histoire. Mais le plus frappant pour moi reste l'incroyable richesse de l'imagination créative de tous ces artistes qui ont su faire avancer, renouveler, dynamiser leur art en s'appuyant sur tout ce que les techniques les plus avancées de toutes sortes, les idées

littéraires et philosophiques, les révolutions des arts plastiques, pouvaient leur fournir. Les grands chorégraphes du xx^e siècle ont été des chefs de file dans l'avancée du spectacle vivant.

Pour raconter ces histoires, j'ai choisi de partir des premières manifestations de la modernité en Amérique avec Ruth Saint Denis et Ted Shawn, en Russie avec Fokine, en Allemagne avec Mary Wigman, pour aboutir à des créateurs comme Philippe Decouflé, Wim Vandekeybus ou Sasha Waltz, dont l'œuvre a marqué la fin du xx^e siècle et assuré le passage aux années 2000. J'ai choisi aussi de demander ponctuellement à quelques danseurs ce qu'était pour eux « danser tel chorégraphe ». Cela permet d'apporter un éclairage original, plus humain, sur certaines personnalités, notamment aujourd'hui. De même j'ai signalé quelques DVD, à titre d'indication, non de manière exhaustive. Pour ceux qui possèdent et pratiquent Internet, on trouve sur youTube un très grand nombre d'extraits, voire de ballets complets, en tapant le nom du chorégraphe ou de l'œuvre. C'est une mine d'une richesse impressionnante, et il ne faut pas s'en priver.

À l'heure où le xxi^e siècle commence à affirmer sa propre personnalité, où de nouvelles propositions ne cessent de voir le jour, il est plus que jamais utile de connaître les principales phases de l'évolution ayant marqué le siècle précédent car elles sont le ferment de tout ce qui est nouveau aujourd'hui.



Ruth Saint Denis et Ted Shawn, vers 1925.

Ruth Saint Denis – Ted Shawn (1879-1958) – (1891-1972)

Impossible de séparer leurs destins. Même si après quelques années d'une union parfois conflictuelle, leurs routes finirent par se séparer, ils formèrent ensemble le creuset d'où sortit la modern dance*. Séparément, leur action fut tout aussi fondamentale pour l'évolution de la danse au xx^e siècle. Pour l'une comme pour l'autre, le hasard joua aussi son rôle pour que leurs chemins convergent. Ils ne furent pas les seuls à s'appuyer sur les principes énoncés par François Delsarte*. Cet ancien chanteur, conduit par la perte de sa voix à repenser les notions d'expression artistique corporelle, en conclut que phénomènes expressifs, actes artistiques et corps humain étaient indissociables d'une dimension spirituelle et métaphysique. Ils surent s'en inspirer avec plus d'imagination, voire de sensibilité, de sincérité et de professionnalisme que la plupart de leurs contemporains.

« La danse doit être un moyen de communication entre les âmes – pour exprimer ce qui est trop profond, trop subtil pour l'être par des mots. » Ainsi s'exprimait Ruth Saint Denis dans un article du *Denishawn Magazine* des années vingt. La vie et le hasard lui avaient révélé la dimension spirituelle de la

danse, comme ce fut le cas, d'une manière pas très différente, pour Ted Shawn.

Née dans une ferme du New Jersey, Ruth Dennis établit très tôt un rapport quasi panthéiste avec la nature, aussi sensible au contact de ses pieds nus sur les chemins de terre ou sur l'herbe des champs qu'à la beauté des forêts ou des couchers de soleil. Sa mère, adepte de la science chrétienne, lui ouvre l'esprit sur divers mouvements de pensée philosophique et religieuse et l'initie aux théories de Delsarte que Ruth met en pratique dans son premier apprentissage de la danse, peaufiné auprès d'une danseuse italienne, Maria Bonfante. Elle débute comme *skirt dancer* (« danseuse en jupe longue »), puis paraît dans des vaudevilles où elle est repérée et engagée par l'important producteur de Broadway David Belasco. En 1905, au cours d'une tournée et d'une halte dans un drugstore de l'État de New York, elle voit une affiche publicitaire pour des cigarettes représentant la déesse égyptienne Isis. C'est la révélation. Son art, comme interprète et comme chorégraphe, sera désormais inspiré par les philosophies orientales. Elle quitte Belasco et se produit désormais dans ses propres solos d'inspiration orientale.

Né Edwin Myers Shawn à Kansas City et élevé à Denver, Ted Shawn se destinait à être pasteur quand, à dix-neuf ans, une diphtérie sévère le laissa en partie paralysé. On lui conseilla la danse comme thérapie. Le résultat fut si positif qu'il abandonna l'Église pour devenir danseur. Bâti en athlète, il commence une carrière active, ouvre un studio à Los Angeles, réalise le premier film sur la danse de l'histoire du cinéma, *Dances of the Ages*, et rencontre à New York Ruth Dennis devenue Ruth Saint Denis qui l'engage comme

partenaire et qu'il épouse en 1914, bien qu'il eût douze ans de moins qu'elle et très certainement une forte propension à l'homosexualité. Mais comment ces deux artistes pour lesquels danse et spiritualité étaient indissociables ne pouvaient-ils pas croire à une destinée commune ?

C'est ainsi que, dès 1915, ils ouvrent à Los Angeles une école de danse, The Denishawn School of Dancing and Related Arts, qui va leur permettre de développer leurs idées chorégraphiques et pédagogiques sur une « danse moderne » et fournir les fonds nécessaires à la création de la compagnie Denishawn Dancers qui allait beaucoup tourner pendant plusieurs années. Tout comme les Denishawn Schools allaient se multiplier dans le pays, enseignant tous les styles de danse, du classique à l'oriental, sur la base des principes de Delsarte souvent adaptés et revisités en « Denishawn Technique » caractérisée par l'exigence d'une concentration fervente visant à atteindre un dépassement de soi-même.

Deux ans après sa « révélation » de 1904, Ruth Saint Denis avait créé sa première œuvre chorégraphique, *Radha*, sur la musique de *Lakmé* de Léo Delibes. Elle y expérimentait une nouvelle technique, inspirée par ce qu'elle avait vu dans des foires, tissus et objets indiens colorés et gestuelle des charmeurs de serpents : « De longues inflexions développant les bras, un long déploiement hélicoïdal de son corps en partant du bassin, dans la position assise, lui suffirent pour évoquer, en imitant d'abord les balancements des reptiles, l'ascension de l'être vers l'immuable » (Paul Bourcier in *Danser devant les dieux*).

Radha (1906) est la première pièce d'une Suite indienne complétée par *The Cobras* (1906), *Nautsch* (1908) et *Yogi* (1928)

où Ruth Saint Denis exploite le goût de l'orientalisme du début du siècle en mêlant divers styles de danses auxquelles elle donne une couleur orientale. Pour l'expressive manipulation de voiles et de robes virevoltantes, elle se sert aussi des idées de Loïe Fuller, avec le sens du spectacle qu'elle a acquis de ses débuts dans le vaudeville et comme « *skirt dancer* ». Le public adore. Elle tourne en Amérique et en Europe avec succès. C'est donc une créatrice déjà très célèbre qui engage le danseur encore débutant Ted Shawn en 1912.

Pendant quinze ans, à la fois compagnie et école, la Denishawn School, par son enseignement et ses spectacles dont les fastes orientaux séduisent un vaste public, prouve qu'une danse moderne peut être totalement professionnelle et éveille le talent de personnalités qui seront de tout premier plan, comme Martha Graham ou Doris Humphrey. La danse de Denishawn est en effet une libération plus importante que celle initiée par Isadora Duncan, car elle engendre de vrais grands créateurs professionnels qui eux-mêmes auront des héritiers.

Mélangant des pas nouveaux dans leur modernité avec des délires philosophiques, mystiques et orientalisants, montés avec un sens du grand spectacle (*Ishtar of the Seven Gates*, 1923), mais créant aussi des solos ou des duos, travaillant pour des comédies musicales (Ted Shawn a laissé quelque deux cents chorégraphies), ce couple étonnant prend des routes divergentes après sa séparation à la fin des années vingt. Ruth continue à créer des pièces de plus en plus sophistiquées (*Dance of the Black and Gold Sari*, 1928 ; *The Lamp*, 1928 ; *Angkor Vat*, 1930 ; *The Prophetess*, 1931 ; *Ritual of the Mask of Mary*). De plus en plus anxieuse de donner une

dimension spirituelle et religieuse à son travail et à son enseignement, elle danse dans des offices religieux, fonde en 1934 la Société des arts spirituels, le département danse de l'Adelphi College, l'école Natya, à New York en 1940, dirige à partir de 1960 la section Art et Religion de l'Adelphi College, tourne encore en 1963 (à quatre-vingt-trois ans) dans tous les États-Unis et meurt à quatre-vingt-neuf ans d'une crise cardiaque à l'Hollywood Presbyterian Hospital de Los Angeles. Elle disait : « Nous devons prendre conscience de manière aiguë et révolutionnaire que nous ne sommes pas dans nos corps, mais que nos corps sont en nous » et « Le vrai message de la Danse ouvre les perspectives de la vie à tous ceux qui ressentent l'urgence d'exprimer la beauté sans autre instrument que leur corps, sans instrument et sans dépendre d'autre chose que de l'espace. »

De son côté, Ted Shawn, premier danseur américain de vraie notoriété, bâtit une œuvre aux principes aussi éclectiques que celle de Ruth Saint Denis, puisant tant dans l'orientalisme que dans le folklore ou les mythes antiques, sur fond de technique de scène de la comédie musicale (*Japanese Sport Dance*, 1919 ; *Julnar of the Sea*, 1919 ; *Invocation to the Thunderbird Xochitl*, 1921 ; *Quadro Flamenco*, 1923 ; *Death of Adonis*, 1924 ; *The Feather of the Dawn*, 1924 ; *Cosmic Dance of Siva*, 1926 ; *John Brown Sees the Glory*, 1933 ; *Labor Symphony*, 1934).

Après sa séparation d'avec Ruth Saint-Denis, il fonde en 1933 l'Ensemble of Men Dancers, compagnie exclusivement masculine : « Je voulais voir si l'homme américain en simple pantalon brun et torse nu pouvait exprimer des pensées profondes. » Il l'établit dans la ferme qu'il a acquise à Jacob's

Pillow dans le Massachusetts où il fonde aussi un festival, qui existe toujours, et une école. Avec sa compagnie, il tourne jusqu'en 1940, puis se consacre à son festival et à l'enseignement jusqu'à sa mort à quatre-vingts ans en 1972.

Par leurs spectacles et leur action d'enseignants, Ruth Saint Denis et Ted Shawn ont ouvert les États-Unis et le monde à la danse moderne, car ils ont su à la fois attirer un très vaste public et donner à la jeune génération le goût d'une expression chorégraphique nouvelle, libérée, qui fut reprise, affinée, développée jusqu'en Europe par leurs nombreux héritiers au cours des décennies suivantes.

À VOIR

Denishawn : The Birth of Modern Dance, DVD Kultur.

Michel Fokine (1880-1942)

De la compagnie du Mariinsky aux comédies musicales de Broadway, il fut un infatigable danseur, pédagogue et avant tout chorégraphe, assurant le passage de la tradition la plus classique à la modernité. Son nom reste attaché à certains des plus grands triomphes des Ballets russes, mais si son génie novateur fut révélé au monde par cette compagnie, son action ne se limita pas à ses quelques années de collaboration avec Diaghilev. De Saint-Pétersbourg où il naquit en 1880 à New York où il mourut en 1942, il signa quelque soixante-dix chorégraphies très diversifiées.

Dix-septième enfant d'une famille de dix-huit dont seulement cinq parvinrent à l'âge adulte, Mikhaïl Fokine, vite appelé Michel en écho à l'influence française sur le monde artistique russe, était le fils d'un commerçant très aisé et d'une mère d'origine allemande qui aimait le théâtre et les arts et en donna le goût à ses enfants. Un frère aîné de Michel, officier, allait souvent au ballet, distraction favorite de la société pétersbourgeoise. Il en communiqua si bien la passion au jeune garçon qu'à neuf ans Michel se présenta à l'École impériale de ballet, en cachette de son père qui ne voulait pas d'un fils danseur.



© AKG-images

Michel Fokine, en Harlequin, vers 1910.

Pendant les neuf années d'études qui précédèrent son entrée dans la compagnie, Fokine fut un élève exemplaire, très appliqué et particulièrement doué. Par nature athlétique et agile, il acquit une brillante technique classique car le ballet russe était alors toujours soumis à l'idéal requis pour les chorégraphes de Petipa et leurs prouesses physiques dont l'émotion était devenue quasiment absente. Fokine apprit aussi la musique – il savait lire une partition d'orchestre –, le piano, la guitare, la balalaïka et même la peinture et la sculpture, le grec et l'égyptien, disciplines qui lui furent d'une grande utilité dans son travail de créateur.

À dix-huit ans, il était admis dans la compagnie, se voyait d'emblée distribué dans des premiers rôles, et quatre ans plus tard, en 1902, il était promu professeur, à vingt-deux ans. Doté d'un sens critique aigu, il ressentit vite comme insupportable le carcan dans lequel était alors enfermée la danse. Le germe de la révolte qu'il allait bientôt manifester ouvertement était en lui dès ces années d'apprentissage.

Même s'il n'approuva jamais les théories d'Isadora Duncan, les spectacles que celle-ci donna en 1904 l'influencèrent sûrement, ne serait-ce que dans le traitement du danseur comme soliste. Reconnu comme un excellent professeur, il le fut aussi très vite comme chorégraphe. Ses toutes premières œuvres attirèrent tout de suite l'attention. Un *Acis et Galathée*, créé en 1905 et où paraissait le très jeune Nijinski, fut suivi en 1907 par *La Mort du cygne*, solo sur la musique du *Cygne* de Saint-Saëns, commandé par Pavlova dont il avait été le premier partenaire et que l'illustre ballerine emmena ensuite dans le monde entier. Cette même année, il créait deux œuvres majeures, *Chopiniana*, qui deviendrait *Les Sylphides*, et *La*

Tapiserie animée, qui deviendrait *Le Pavillon d'Armide*, futurs triomphes des premières saisons des Ballets russes de Diaghilev, tout comme *Une nuit en Égypte*, créé au Mariinsky en 1908, dont les costumes étaient confiés à Léon Bakst, qui signa la totalité de la production quand le ballet fut repris sous le titre de *Cléopâtre* en 1909 au Châtelet par les Ballets russes, avec Ida Rubinstein dans le rôle-titre.

En 1907 aussi, Fokine commença à tenter d'imposer des idées révolutionnaires. Dans son ballet *Eunice*, il voulait que les danseurs soient pieds nus. Trop osé pour être accordé ! Alors il fit dessiner des doigts de pied sur leurs chaussons... Dans ses œuvres de la même époque, il mettait déjà en pratique ses autres grands principes, la recherche d'une « œuvre totale » où la danse, la musique et le décor étaient tous au service d'une même expressivité et dotés d'une vraie force émotionnelle : « La danse doit être expressive. Elle ne doit jamais dégénérer en exercices de gymnastique. Elle doit traduire les sentiments et états d'âme des acteurs. Elle doit surtout être l'expression de l'époque et du pays évoqués par l'argument. Le ballet ne doit pas consister en numéros, entrées et sorties. Il doit témoigner d'une unité de conception... Le ballet doit être considéré sur un pied d'égalité avec les autres arts, musique et peinture, et s'allier avec eux pour créer une unité. »

Et cela pour des œuvres courtes, sur des musiques déjà existantes, en rupture avec les flamboyantes mais longues créations de Petipa. Dans ce travail il établit une étroite collaboration avec les grands peintres russes de son temps, Alexandre Benois, Léon Bakst et Nicolas Roerich. Benois l'a clairement dit : « C'est dans le ballet que peut s'incarner le plus naturellement et le plus parfaitement l'idée de "*Gesamtkunstwerk*"

(œuvre visuelle totale). Le hasard fit que nous trouvâmes en Fokine comme en Stravinsky des hommes dont les aspirations rejoignaient les nôtres, malgré les différences d'âge et d'éducation. Aussi notre rencontre fut-elle un miracle, tant pour eux que pour nous. »

Perfectionniste et exigeant, Fokine le fut autant comme professeur que comme chorégraphe, et ses colères furent célèbres. Dans ses Mémoires, Bronislava Nijinska, son élève et fervente admiratrice de la première heure, raconte : « Il ne pouvait supporter que nous soyons arrêtés par la difficulté technique. Au cours d'une même répétition, il passait alternativement du maximum de l'enthousiasme à la fureur... Au début, ses colères nous bouleversaient, mais nous nous accoutumâmes peu à peu à le voir jeter les chaises à la volée, partir au beau milieu des répétitions ou se lancer dans de véhémentes harangues. »

C'est Alexandre Benois qui, en 1909, convainc Diaghilev d'inclure des œuvres de Fokine dans sa première saison parisienne. Fokine n'a même pas trente ans mais a à son actif une quinzaine de ballets réalisés à Saint-Pétersbourg. Diaghilev connaît les idées de ce créateur dont l'intimité avec les peintres qu'il admire lui-même renforce sa conviction qu'il peut apporter l'élan novateur voulu pour sa compagnie. Il lui confie même le poste de chorégraphe principal.

Pour cette première saison, Fokine présente trois ballets déjà vus au Mariinsky, *Le Pavillon d'Armide*, *Cléopâtre*, *Les Sylphides*, et une création, *Danses polovtsiennes du Prince Igor*, dont la puissance impressionna au plus haut point le public du Châtelet. La saison suivante, les chefs-d'œuvre se succèdent : il donne *Carnaval*, déjà vu dans une version

différente à Saint-Pétersbourg et il crée *Schéhérazaïde* et *L'Oiseau de feu* pour Karsavina. En 1911, il achève de mettre en valeur Nijinski avec *Narcisse*, *Petrouchka* et *Le Spectre de la rose*. Il règle aussi les danses de *Sadko*. Pour sa quatrième saison, qui verra sa rupture avec Diaghilev, ce seront *Daphnis et Chloé*, *Le Dieu bleu* et *Thamar*.

Diaghilev convainc en effet Nijinski de se mettre à la chorégraphie et 1912 est aussi l'année de la création de *L'Après-midi d'un faune*. Fokine est jaloux de voir un autre chorégraphe que lui surgir dans la compagnie et, surtout, il n'admet pas le nouveau tour que prend l'esthétique de Diaghilev car Nijinski réfute les données de base de l'école classique, ce que Fokine ne voulait absolument pas. Il revint en 1914 pour créer *La Légende de Joseph* puis retourna à Saint-Pétersbourg où il reprit sa carrière de danseur étoile et de maître de ballet.

Après la révolution de 1917, il quitte définitivement la Russie et commence par travailler à Stockholm pour le Ballet royal de Suède où il a Jean Börlin comme élève. Il va à New York en 1921, y crée une école de danse et s'y installe en 1923. Avec sa femme Vera Fokina, il voyage à travers les États-Unis et l'Europe, collabore avec diverses compagnies, dont les Ballets de Monte-Carlo de René Blum, les Ballets russes du colonel de Basil, l'American Ballet. Il collabore aussi avec Covent Garden à Londres, avec le Metropolitan Opera de New York, signe dans les années vingt plusieurs numéros de comédies musicales à Broadway, passe aussi par Paris. Même s'il réunit 48 000 spectateurs en 1934 au Lewisohn Stadium de New York, son fils Vitale, danseur aussi, qualifiera ces années d'« années perdues ». L'extraordinaire verve imaginative des années Ballets russes appartient vraiment au passé.

En 1942, il crée à Boston un ultime ballet, *Russian Soldier*, où l'on peut lire la nostalgie du non-retour au pays natal. Blessé à la jambe à Mexico où il remontait *Hélène de Troie*, il revient à New York et meurt atteint de pleurésie le 22 août. S'il fallait caractériser l'art de Fokine, ce sont sans doute trois ballets qu'il faudrait citer. Dans *Le Spectre de la rose*, il parvient à recréer l'essentiel de l'idéal romantique, avec une créature qui n'est qu'un songe, une imagination, et dont l'immatérialité s'exprime par un travail absolument nouveau par son style et sa complexité. Dans *Schéhérazade*, il allie l'audace des couleurs et des formes des décors de Bakst à une utilisation sensuelle des corps dépassant ce qui était admis alors. Dans *Petrouchka*, il y avait à nouveau l'incroyable rencontre entre la personnalité dramatique de Nijinski, une compréhension bouleversante des fondamentaux de l'âme populaire russe et l'alliance d'audaces décoratives et d'audaces chorégraphiques, avec ces positions « en dedans* » qui ouvraient des horizons nouveaux aux chorégraphes des générations suivantes.

À VOIR

L'Oiseau de feu, Petrouchka, Schéhérazade, Ballet du Bolchoï, DVD Decca.



Mary Wigman s'entretenant avec le compositeur Hindemith, vers 1960.

Mary Wigman (1886-1973)

« Cette brune hautaine, aux traits durs, vaticine comme une pythie, fonce comme une amazone, tourne comme un derviche. Elle exerce sur ses fidèles et sur la foule dans la salle un ascendant nerveux... Mme Wigman prétend ne rien enseigner. Elle incite plutôt chaque élève à créer par elle-même. Elle provoque chez elle un état de grâce. Prêtresse du culte, elle ne fait que capter ce jeu de l'inspiration spontanée. Chaque impulsion, pour être valable, doit venir du cœur, des entrailles, des tréfonds de l'être ébranlé par le délire sacré. Mme Wigman initie ses ouailles à "ce mystère laïc". »

Le grand critique et historien de la danse André Levinson, témoin majeur des nouveaux courants du début du siècle, n'est pas tendre avec Mary Wigman, mais la violence même de ses termes révèle un choc, une fascination, le sentiment du jamais vu. Il nous renseigne également sur les multiples aspects d'un talent certes révolutionnaire mais complet, couvrant la création, l'interprétation et l'enseignement. Lorsqu'il rend compte du grand spectacle de groupe *Die Feier* (Le sacre) vu à Essen en 1920, il est volontiers agressif sans pouvoir cacher une certaine admiration : « Aux torsions des bras et du

tronc, aux flexions des genoux écartés qui bombent le vêtement qui les drape, à la batterie des pieds qui marquent la mesure, la protagoniste communique une frénésie véhémement, une rageuse obstination, une mauvaise ivresse... À certains moments, deux danseuses se font face, trépignant furieusement sur la pointe des pieds, prêtes, dirait-on, à se créper le chignon de leurs doigts tordus comme des griffes. » Mais il conclut : « En insistant avec une brutale affectation sur les moyens d'expression les plus pauvres, Mme Wigman atteint à un semblant de richesse... Convulsée et farouche, obsédée et obsédante, cette grande dame basanée au faciès de Mongol fait triompher, une dernière fois peut-être, l'expression même de la barbarie chorégraphique. »

Malgré ses réticences, malgré lui-même, Levinson est bien conscient d'assister à quelque chose de fort, de nouveau, d'important, dont la violence et les obsessions sont aux antipodes de l'autre révolution alors en cours, celle des Ballets russes à l'exception peut-être du *Sacre* de Nijinski. C'est la naissance de la danse expressionniste.

Karoline Sophie Marie Wiegmann, née à Hanovre le 13 novembre 1886 dans une famille bourgeoise aisée, n'eut que tard la révélation de la danse, en voyant, à vingt-quatre ans, des élèves de Jacques Dalcroze* qui enseignait une approche de l'apprentissage de la musique par le mouvement. Deux ans d'études de ces techniques et un diplôme obtenu en 1913 ne l'ont pas satisfaite. Elle rejoint alors Rudolf Laban* à Ascona, devient son assistante à Leipzig dans le contexte dramatique et tumultueux de la Première Guerre mondiale où naît en Allemagne un courant expressionniste très sombre touchant notamment les arts plastiques et la musique. Elle se

lance alors dans la recherche d'une danse qu'elle dit ne pas exister, qui n'a encore aucun maître ni aucune tradition, mais que l'Allemagne est prête à accueillir dans cette époque bouleversée.

La misère et l'instabilité politique font des ravages dans le pays. Elles seront bientôt relayées par la montée du nazisme. Mary Wigman, dans ce contexte angoissant, crée en février 1914 ses deux premiers solos, *Lento* et *Hexentanz I, Danse de la sorcière I* (elle devait en faire plus tard une deuxième version assez différente), sans musique, qui est totalement représentative de sa démarche et demeure son œuvre la plus célèbre. Le visage caché par un masque effrayant, les mains griffues, le corps mû de convulsions agressives, une gestuelle saccadée, tout illustre une autre idée de la danse. Rudolf Delius, célèbre critique allemand de l'époque, en saisit bien toute la nouveauté et l'audace : « Le brûlant instinct créateur de l'artiste emporte tout. Il n'y a plus rien d'astucieux, d'intéressant, de virtuose ou de raffiné. Rien de traditionnel, de décoratif, de théâtral. Les éléments parlent directement, l'humanité elle-même parle directement, luttant de temps à autre avec son langage corporel comme elle le fait depuis des milliers d'années. »

Dans ses écrits, elle a clairement exprimé les principes qui sont à la base de sa conception de la danse : « La danse est un langage vivant qui parle de l'homme – un message artistique qui s'élanche au-delà de la réalité afin de parler, pour ainsi dire, à un niveau plus élevé, en images et en allégories, des émotions les plus intimes de l'homme et de son besoin de communiquer... La faculté créatrice appartient au domaine de la réalité tout autant qu'à celui de la fantaisie... Composer

signifie construire... De même que la musique, la danse est un art du temps... mais plus puissamment encore intervient l'énergie : la force dynamique, mouvoir, être mû, qui est le pouls de la vie de la danse. Car le souffle est le grand maître mystérieux qui règne inconnu et innommé au-dessus de toutes choses ; qui sait attiser la passion et amener la détente, exciter et retenir ; qui freine la structure rythmique et dicte le phrasé des moments coulés... Temps, énergie, espace, voilà les éléments qui donnent vie à la danse. »

Guérie de la dépression nerveuse qui l'a atteinte en 1918, elle ouvre à Dresde en 1920 une école qui devient vite un centre bouillonnant de créativité nouvelle. Les élèves affluent et beaucoup deviendront célèbres, comme Dore Hoyer, Yvonne Georgi, Kurt Jooss, Suzanne Linke, Gerhard Böhmer et Hanya Holm qui fondera une école Wigman à New York en 1931. Les préoccupations de Mary Wigman sont si bien dans les couleurs du temps qu'elle est vite une valeur reconnue et même recherchée, tant par le public que par les élèves. Son enseignement aussi fécond que sa vie de créatrice permettra à ses théories et à son œuvre d'essaimer dans le monde entier et notamment aux États-Unis où elle se rend en tournée avec sa compagnie.

Mais elle demeure profondément allemande, ne parvenant pas à se désolidariser clairement du nazisme. *Totenklage* est un vaste spectacle de groupe, qu'on lui a commandé pour les jeux Olympiques de Berlin en 1936, et qui, comme bien d'autres de ses pièces, reprend la thématique de la mort. Si un Kurt Jooss quitte l'Allemagne en 1933, Mary Wigman ne part jamais, tout en gardant une attitude équivoque. Elle reste proche de ses élèves juives, mais renvoie les danseurs juifs de

sa compagnie. Elle crée des solos jusqu'en 1942, mais son esthétique est trop en désaccord avec celle prônée par le nazisme qui ne veut que de beaux corps ariens mis en valeur dans de toniques spectacles de masse. Elle dissout sa compagnie et son école et se retire à Leipzig où elle enseigne à l'Académie de musique jusque dans les années d'après-guerre et malgré l'occupation soviétique. À la fin des années quarante, elle se remettra à la création et rouvrira son école à Berlin-Ouest en 1950. Elle produit encore plusieurs chorégraphies comme *Chorishe Studien*, un cycle sur diverses musiques dont des pages de Stravinsky et dans lequel elle paraît encore elle-même avec puissance à l'âge de soixante-sept ans. Suivront encore *Carmina Burana* et *Catulli Carmina* de Carl Orff en 1955 et *Le Sacre du printemps* en 1957. En 1958, elle réalise à Mannheim une mise en scène de *l'Alceste* de Gluck, où elle redistribue le rapport de force entre chœurs, danseurs et chanteurs. Elle arrête toute activité en 1968, atteinte peu à peu de cécité, et décède en 1972.

Au cours de cette existence complexe et tourmentée, elle aura créé quelque soixante-dix solos, une trentaine de chorégraphies de groupes et de mises en scène et chorégraphies d'opéras, avec une prédilection pour les grands ensembles destinés à des amateurs. Traitant de la mort, du désespoir, de la guerre, des crises sociales, elle s'est bâti un langage personnel, différent de tout ce que l'on voyait alors, collant à la violence, voire à la morbidité de son propos et de l'époque, même s'il évolua à la fin de sa vie vers plus de douceur dans ses derniers solos.

Sa cohabitation pacifique avec le régime nazi a certainement joué un rôle dans la relative marginalisation de Mary

Wigman dans le monde de la danse. En outre, elle n'est guère facile à situer avec précision, même si la clarté de ses idées et leur mise en œuvre tout comme leur influence sont d'une grande nouveauté. Elle prend place en fait dans une vaste mouvance où l'on peut aussi bien croiser Isadora Duncan que des peintres comme Emile Nolde*, et son héritage se retrouve sous divers avatars, aussi bien chez Martha Graham que chez Pina Bausch bien sûr, et même chez Kazuo Ohno.

Personnalité faite de contrastes, pratiquant la peinture et la poésie, montrant dans ses grands ensembles un vrai don pour l'architecture, Mary Wigman pouvait aussi bien donner de sages conseils pour l'enseignement de la danse que dévoiler le feu intérieur et irrationnel qui la dévorait comme interprète : « Apprenez à vos élèves à voir et à absorber avec des yeux avertis la plénitude de la vie quotidienne... à travailler concentrés et infatigables... »

Je crois que *la Danse de la sorcière* est le seul de mes solos qui ne me faisait pas trembler de trac avant chaque représentation... Comme j'aimais à chaque représentation de me replonger dans l'état original de la création et de redonner vie à la forme vibrante, de retourner au point même où tout cela avait commencé. »

À VOIR

The Soul of Dance, DVD Arthaus Musik.

Fedor Lopoukhov (1886-1973)

Si Alexeï Ratmanski, alors directeur du ballet du théâtre Bolchoï de Moscou, n'avait remonté sa propre version du *Clair Ruisseau* en 2003, largement diffusée en tournée, notamment au Palais Garnier, et projetée dans de multiples cinémas, qui se soucierait aujourd'hui de Fedor Lopoukhov ? Et pourtant, ce chorégraphe majeur au parcours tumultueux joua un rôle prépondérant dans l'histoire de la danse russe pendant toute la période où le régime soviétique domina et tenta de museler la vie artistique du pays. Il occupa les postes les plus importants pendant plus de soixante ans (directeur du ballet du Mariinsky de 1922 à 1930, de 1944 à 1947, de 1955 à 1958, directeur du Ballet Théâtre du Maly de 1931 à 1936, directeur des Études chorégraphiques au Conservatoire de Léninegrad de 1961 à 1967) et s'employa aussi bien à restaurer les grands ballets classiques de l'ère Petipa qu'à créer des spectacles d'un nouveau genre, dans la mouvance du *dramballet** alors à la mode, tout en restant personnel et original.

Né en 1886 à Saint-Pétersbourg, il entra, comme sa sœur Lydia et son frère Andreï, à l'École impériale puis dans la compagnie du Mariinsky en 1905. Fedor fut très tôt attiré par



Fedor Lopoukhov.

la chorégraphie. Dès 1906, considéré comme un remarquable danseur de caractère*, il commença à créer des solos de concerts pour lui-même. Puis, juste avant la guerre, ce furent des duos pour Lydia et son partenaire Alexandre Orlov, et en 1916 et 1917, dans des théâtres privés, des ballets plus importants. Il y mettait en pratique ses idées sur les rapports de la danse et de la musique, idées qu'il développait dans son traité *Les Chemins d'un chorégraphe* dont il commençait aussi la rédaction. Danseur, participant aux spectacles d'hiver à Saint-Pétersbourg et notamment aux saisons d'été de Pavlosk où se produit la compagnie du Mariinsky de 1917 à 1919, il peut en même temps se confronter au répertoire classique tel qu'on le pratique alors.

Cette double expérience, créations personnelles et connaissance du répertoire patrimonial, lui permit de donner une nouvelle jeunesse aux grands ballets souvent très déformés par les ajouts des danseurs et des maîtres de ballet et de tenter, à ses risques et périls, d'imposer un style différent. Il mêlait notamment dans ses propres œuvres des éléments de langage empruntés à l'acrobatie, au folklore, au sport, à la vie courante, avec l'apport de décors de style constructiviste.

Le répertoire Petipa était toujours à l'honneur au début des années vingt, mais le plus souvent défiguré par des modifications et ajouts intempestifs dans des productions fanées. Lopoukhov apparut comme celui qui pourrait donner une nouvelle vie à ces chefs-d'œuvre, avec l'aide d'interprètes qui avaient connu les vraies versions originales. Il commença par *La Belle au bois dormant* (1923), *Raymonda*, dont il réécrivit le final du deuxième acte, *le Petit Cheval bossu* de Saint-Léon, *Don Quichotte*. Certains jugèrent son travail comme un

sacrilège, car, là où personne ne se rappelait exactement la vraie version, il recréait dans le style ce qu'il jugeait adéquat. D'autres, comme Alexandre Benois, le défendirent. Il travailla aussi sur *Coppélia*, *Le Lac des cygnes*, sur un *Casse-Noisette* qui fit scandale (1928), reconstruisant la scène des « Flocons de neige » qu'il trouvait antimusicale, introduisant des passages parlés extraits du texte d'Hoffmann, avec des décors en partie constructivistes. Il dut faire ensuite son « autocritique » devant les autorités. Simultanément, entre 1922 et 1924, Lopoukhov monta certaines créations des Ballets russes, comme *Une nuit en Égypte*, *Éros*, *Le Pavillon d'Armide*, mais, pour *L'Oiseau de feu* (1921), il préféra créer sa propre chorégraphie.

Occupé à faire revivre le grand répertoire, il mettait aussi en œuvre ses idées personnelles dans des créations originales. En 1923, il donnait *Grandeur de l'univers*, sur la musique de la *Quatrième Symphonie* de Beethoven. Il n'y eut qu'une seule représentation. Le ballet marque pourtant un tournant fondamental dans l'histoire de la danse au xx^e siècle. La fin de l'époque romantique avait évolué vers l'emploi de vraie musique symphonique pour le ballet, avec Delibes, Tchaïkovski et Glazounov par exemple, abandonnant les musiques plus simplement fonctionnelles de Minkus ou de Pugni. En se tournant vers une symphonie de Beethoven, Lopoukhov, dix ans avant *Les Présages* où Massine emploiera la *Cinquième Symphonie* de Tchaïkovski, créait le ballet symphonique qui allait connaître un très large développement au fil du siècle. Avec *Grandeur de l'univers*, il affirmait aussi pour la première fois la possibilité d'une danse abstraite, non narrative, et néanmoins capable d'émouvoir le public. S'inspirant

directement de la partition pour exprimer quelques idées sur la formation de l'univers, « Naissance de la Lumière et du Soleil », « Énergie de la chaleur », « Joie de l'existence », « Mouvement éternel », le chorégraphe travailla avec un groupe de jeunes danseurs parmi lesquels figurait Balanchine, mais commit l'erreur de présenter le ballet à la suite du *Lac des cygnes* devant un public peu habitué à un tel contraste. *Grandeur de l'univers*, premier ballet où la danse abstraite se substituait à la narration d'une histoire, ne fut accueilli que par un silence glacial à la chute du rideau, sans aucun applaudissement et assassiné par la critique. Ce fut le cas pour beaucoup de ses ballets dont l'importance et la modernité échappèrent longtemps au public.

L'année suivante, Lopoukhov dut affronter un nouvel et aussi cuisant échec avec une tentative pourtant bien différente. Pour célébrer la révolution et représenter à la fois la naissance du socialisme, le développement de la révolution, les attaques de la contre-révolution et la genèse du communisme, il conçut *La Rafale rouge*, sur une musique de Vladimir Deshevov. Équilibrant mal abstraction et réalisme dans la représentation de cette tornade qui arrachait tout le passé poussiéreux, le ballet fut ce que Lopoukhov qualifia lui-même de son « plus grand échec ». Donnée deux fois seulement, il engendra une réaction des autorités qui suggérèrent que toute création soit désormais soumise à un contrôle avant la première, mesure qui allait devenir générale peu après pour tout spectacle vivant.

Il fallut à Lopoukhov courage et persévérance pour s'imposer en des temps où l'on exigeait tout et son contraire des créateurs, originalité, nouveauté et strict respect des règles

éditées par une direction culturelle stupide et politisée à l'extrême, qui persécuterait aussi tant de génies comme Prokofiev ou Chostakovitch. En 1924 toujours, il tenta un « spectacle bouffon et démoniaque » sur la musique d'*Une nuit sur le mont Chauve* de Moussorgski. Cette fois, il s'agissait de ridiculiser la christianisation forcée de la vieille Russie, en montrant un rassemblement sur le mont Chauve d'un groupe de *skomorokhi*, ménestrels errants qui avaient gardé les coutumes païennes d'avant la christianisation. Son autre tentative de satire religieuse avec *Renard*, en 1927, ne connut pas un meilleur accueil.

Mais en 1927 aussi, il connut enfin le succès avec *La Fille de glace* sur la musique de *Solveig* de Grieg. Resté au répertoire jusqu'en 1937, le ballet annonçait la danse abstraite moderne tout en restant narratif et décoratif, dans un langage d'inspiration classique utilisant des figures géométriques pour évoquer des cristaux de glace. 1927 est aussi l'année de *La Ballerine serve*, destinée à évoquer l'esclavage dans lequel était tenu le petit peuple du temps des tsars, mais qui ne parvint pas à satisfaire pleinement les autorités culturelles.

Est-ce pour se racheter du *Casse-Noisette* de 1928 qu'en 1931 il chorégraphie *Le Boulon*, sur une partition de Chostakovitch ? Il y raconte comment des ouvriers ivrognes et fainéants bloquent le fonctionnement de l'usine en introduisant un boulon dans les machines. Découverts par les bons travailleurs socialistes, ils sont punis. Mais, cette fois encore, Lopoukhov manque son rendez-vous avec le public et la critique qui n'y voient qu'un portrait trop caricatural des uns et des autres sans se rendre compte qu'il s'agit là du premier « ballet industriel » de l'ère soviétique et qu'ils ont vu un

spectacle historique. Après ce nouvel échec, Lopoukhov quitte la direction du Kirov, cédant la place à Agrippina Vaganova, mais sa valeur d'enseignant et aussi de chorégraphe est quand même assez reconnue pour qu'on lui confie alors la création d'une compagnie au Théâtre Maly.

C'est là qu'il crée en 1935 *Le Clair Ruisseau*, de nouveau sur un thème socialiste et sur une partition de Chostakovitch. Le livret racontait une intrigue amoureuse ratée dans une ferme collectiviste. Ce fut un gros succès public, mais qui encourut les foudres de *La Pravda* qui le qualifia de « supercherie », jugeant ce travail trop éloigné du *drambalet** et composé dans un langage trop classique pour représenter des paysans. Comme après l'échec politique du *Boulon*, Lopoukhov changea de fonction, quittant le Maly pour devenir directeur du collège de chorégraphie de Leningrad, puis de la faculté de chorégraphie au Conservatoire de la ville.

Pendant la trentaine d'années d'activité professionnelle qui lui restait, il créa encore trois ballets. Pour la Dudinskaïa et Chaboukiani, il fit en 1940 au Kirov un *Taras Boulba*, *Conte de printemps* en 1947 et, pour le Bolchoï, en 1963, *Les Tableaux d'une exposition*.

Fedor Lopoukhov était un homme de très vaste culture, connaissant aussi bien la littérature que la musique, la peinture ou les traditions populaires. Grand tempérament, très enthousiaste, passionné, il confia par exemple la chorégraphie de *La Fleur de pierre* de Prokofiev au jeune Grigorovitch, son élève préféré.

S'il ne put toujours concrétiser toutes ses idées sur scène, il les exprima dans ses écrits comme *Chemins de ballets* (1923), *Soixante Ans dans le ballet* (1966) et *Les Révélations*

chorégraphiques (1972). Novateur de première importance, il parvint envers et contre tout à demeurer au premier plan de la vie chorégraphique de son pays dans une période particulièrement mouvementée, voyant deux guerres mondiales et une révolution. Son travail est hélas mal connu. Il en reste peu de traces concrètes, l'ensemble de son œuvre ayant été retirée du répertoire après les attaques de *La Pravda* sur *Le Clair Ruisseau*.

À VOIR

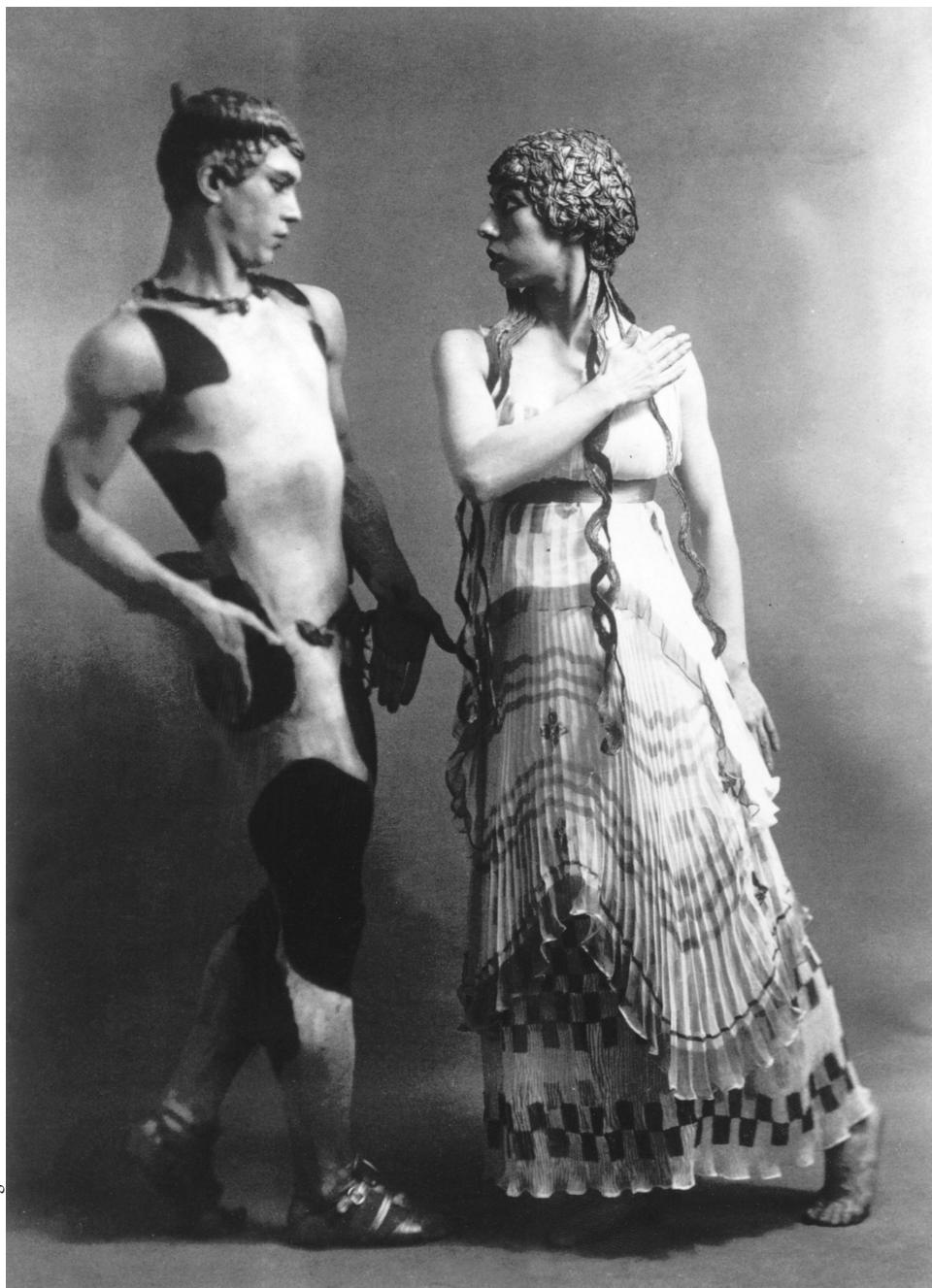
Pas de versions originales mais, sur un DVD BelAir, les versions revisitées par Ratmansky du *Boulon* et du *Clair Ruisseau*.

Bronislava Nijinska (1891-1952)

« Le mouvement est l'élément fondamental de la danse... Seul, il peut émouvoir le spectateur, parce que dans le mouvement seul vit le rythme. Le mouvement n'est pas seulement le passage d'une position à une autre mais quelque chose de plus... »

Dans ce texte publié à Kiev en 1920, Bronislava Nijinska affirme donc sa volonté de se situer dans une vision « moderne » de la danse, elle qui est issue de la plus radicale école classique. Elle ne la renie d'ailleurs pas, comme bien des novateurs de génie de cette époque en pleine mutation. Elle veut « la maintenir et la compléter ». Elle devait en fait aller plus loin dans la révolution.

Troisième enfant de la fratrie Nijinski, participant dès sa petite enfance à la vie artistique errante de parents danseurs, elle était née à Minsk. À Nijni Novgorod, à quatre ans, elle participa avec son frère Vaslav à un spectacle de Noël pour enfants. Quand leur mère décida de se fixer à Saint-Pétersbourg, les trois enfants furent inscrits à l'École impériale de ballet. Stanislas, l'aîné, n'était pas le moins doué, mais il manifesta très tôt des signes d'instabilité mentale. Il dut être



© AKG-images

Bronislava Nijinska et son frère Vaslav Nijinsky
dans *L'Après-Midi d'un faune* de Debussy. Théâtre du Châtelet, mai 1912.

hospitalisé puis interné et il mourut tragiquement à dix-huit ans dans l'incendie de l'asile où il avait été recueilli. Bronislava, dite Bronia, moins exceptionnelle que Vaslav, effectua des études solides et régulières avec les grands maîtres d'alors qui étaient aussi ceux de son génial frère : Enrico Cecchetti*, Nicolas Legat* et Michel Fokine aux idées « révolutionnaires » auxquelles elle adhéra avec fougue. Une année après Vaslav, en 1908, elle entra dans la compagnie du Mariinsky comme corps de ballet.

Bronia eut toujours une vraie passion pour son frère qu'elle admirait plus que tout autre. L'autre passion de sa jeunesse, qu'elle n'avoua jamais publiquement, était Feodor Chaliapine. Elle épousa en 1911 un danseur de la compagnie de Diaghilev, car elle avait naturellement suivi Vaslav aux Ballets russes dès leur première saison. Elle y dansa ainsi de 1909 à 1913, paraissant entre autres dans *Petrouchka*, *Carnaval*, *Cléopâtre*, *Narcisse*. Elle y fit aussi ses premières armes de chorégraphe en aidant Vaslav dans ses créations, *L'Après-midi d'un faune*, *Jeux* et *Le Sacre du printemps* dont elle ne put danser l'Élue comme prévu car elle se trouva enceinte. Elle se forgea la réputation d'une très bonne danseuse, solide techniquement et très artiste.

Elle quitta la compagnie en 1914 après la rupture entre Nijinski et Diaghilev pour suivre son frère à Londres et y danser avec lui. Revenue en Russie pendant la guerre, influencée par les idées de Rudolf Laban*, elle ouvrit une école à Kiev en 1919, écrivit son traité *L'École du mouvement, théorie de chorégraphie*, et créa ses premières œuvres abstraites pour ses élèves parmi lesquels figura le jeune Serge Lifar. Celui-ci raconte : « Un jour, j'entrai par hasard, en

compagnie d'un camarade, dans le studio de Madame Nijinska et je vis des élèves danser du Chopin et du Schumann, accompagnés par un piano. Je découvris une harmonie merveilleuse entre la musique et leurs corps divinisés par le rythme. Toutes mes pensées tourbillonnaient. Une seule d'entre elles était nette : je serais danseur. »

Diaghilev la rappelle en 1921 pour qu'elle remonte *La Belle au bois dormant* de Petipa d'après les notes de Nicolas Sergueiev, régisseur du Mariinski, qu'elle détestait quand elle était dans la compagnie. Mais elle a toujours affirmé avoir vu très jeune cette véritable version originale et se la rappeler très bien. Le succès du ballet fut d'ailleurs tel que Diaghilev lui confia l'année suivante une première chorégraphie, *Renard*, sur la partition de Stravinsky. Y apparaissent déjà ses qualités de novatrice, mais c'est l'année suivante avec *Noces*, toujours sur une partition de Stravinsky, qu'elle peut vraiment laisser libre cours à ses idées personnelles. La partition est un choc pour elle : « La musique m'étourdit, s'empara de tous mes sens, m'ébranla par son rythme... et c'est à cet instant même que je vis l'image des *Noces* et que se dessina mon projet chorégraphique. »

Le processus créateur de *Noces*, sans doute le chef-d'œuvre de Nijinska, est significatif, y compris dans sa mise en œuvre chorégraphique. Quand on lui présente les premières maquettes prévues par Gontcharova et que Diaghilev lui explique ce qu'il en est, elle est catégorique : « Non Sergueï Pavlovitch, coupai-je, il ne faut pas de fauteuil, pas de peigne, encore moins de vrais cheveux. » Je pris une plume, une feuille de papier et me mis à dessiner la fiancée dont les nattes avaient au moins trois mètres de long. Ses amies tenaient ces

tresses, formant groupe autour de la jeune fille. Diaghilev éclata de rire : « Comment les jeunes filles pourront-elles peigner d'aussi longs cheveux ? demanda-t-il. – Elles ne les peigneront pas, répondis-je. Ce sont leur danse sur les pointes et celle de la fiancée qui exprimeront le rythme du tressage des nattes. » »

Nous sommes ici au cœur de ce que Nijinska veut modifier. Elle refuse ce qui est figuratif au premier degré, avec tous les éléments décoratifs traditionnels, pour laisser la place essentielle à la danse... mais toujours sur pointes et étroitement intégrée à la musique : « Les artistes du ballet, les “voix chorégraphiques”, devaient résonner en un accord, comme les instruments de l'orchestre, qu'ils viendraient compléter, en se mêlant harmoniquement à eux. »

En 1924, elle crée encore pour les Ballets russes notamment *Les Tentations de la Bergère*, *Les Fâcheux*, *Une nuit sur le mont Chauve*, *Les Biches* sur une musique de Poulenc, *Le Train bleu* sur une musique de Milhaud avec des costumes de Chanel en 1924. Avant de quitter définitivement les Ballets russes, elle réalise encore en 1926 un *Roméo et Juliette* concis très avant-gardiste se situant dans les coulisses de la compagnie et où Lifar arrivait en aviateur et finissait par s'envoler avec sa Juliette, Alicia Nikitina. Le ballet n'est pas passé à la postérité, mais reste l'un des traitements les plus originaux du mythe.

En 1925, elle avait créé à l'Opéra de Paris pour Olga Spessivsteva et Serge Peretti *Les Rencontres* et *Impressions de Music-Hall* pour Carlotta Zambelli et Albert Aveline. Sa carrière était alors très internationale entre le Colón de Buenos Aires où elle réglait les chorégraphies des ballets d'opéra, le Palais Garnier où pour Ida Rubinstein elle montait *Le Baiser*

de la fée, *La Valse* et le *Boléro* de Ravel en 1928. Elle était à Londres en 1929 avec la compagnie de Pavlova et fondait en 1930 sa propre compagnie, le Théâtre de la Danse, établie à Paris au théâtre des Champs-Élysées de 1932 à 1934. L'année suivante, elle était à Hollywood pour chorégraphier sur la musique de Mendelssohn les danses du film *Le Songe d'une nuit d'été* de Max Reinhardt, pour qui elle avait déjà travaillé à Berlin sur *Les Contes d'Hoffmann*.

Elle allait encore collaborer avec l'Original Ballet russe du colonel de Basil à Monte-Carlo, diriger en 1937 le Ballet polonais avec lequel elle reçut le grand prix de la chorégraphie de l'Exposition universelle pour *La Légende de Cracovie* et *Le Chant de la Terre* créés au théâtre Mogador. En 1939, elle s'installa aux États-Unis où elle travailla avec l'American Ballet, puis avec le Ballet international du marquis de Cuevas en 1944. Elle suivit le marquis quand il reprit en 1947 le Nouveau Ballet de Monte-Carlo, qui devint en 1951 le Grand Ballet du marquis de Cuevas. Elle y a signé *Brahms Variations* (1944), *In memoriam* pour le centenaire de la mort de Chopin en 1949, *Schumann Concerto* en 1951 et *Rondo Capricioso* en 1952.

Devenue américaine en 1949, elle se fixa en Californie, ouvrant une école à Hollywood, mais continuant à beaucoup voyager pour remonter ses ballets dans les capitales européennes. En 1960, le marquis de Cuevas fit de nouveau appel à elle pour monter *La Belle au bois dormant*, ultime spectacle de sa compagnie. Mais Nijinska désapprouva les costumes et les décors de Larrain et refusa d'achever son travail et de le signer. Ce sera néanmoins un immense succès. C'est à Pacific Palisades qu'elle mourut en 1972.

Madame de Freedericksz, administrateur du Grand Ballet du marquis de Cuevas, fut très liée à la Nijinska. Elle raconte : « Je l'ai vue montrer comment danser le rôle de l'ours dans *Petrouchka*. C'était incroyable. En quelques secondes, elle l'incarnait avec un réalisme fabuleux. À l'inverse, bien qu'elle n'ait plus vraiment la silhouette d'une danseuse, je l'ai aussi vue montrer un rôle de geisha de manière stupéfiante... » Bronia Nijinska allia en effet respect de la technique classique avec audaces d'un temps nouveau. Dotée d'un sens musical inné elle pouvait imaginer aussi bien une sobriété décorative et un style quasi minimaliste pour *Les Noces* de Stravinsky qu'une légèreté ambiguë pour *Les Biches* sur la musique de Poulenc. Elle savait bâtir des variations acrobatiques pour mettre en valeur le jeune Anton Dolin dans *Le Train bleu*, sans oublier l'esprit original de la grande Russie dansante pour *La Belle au bois dormant*. Madame Nijinska, avec cette inspiration variée, puissante, novatrice, a laissé une soixantaine de ballets dont les plus réussis sont encore au répertoire des plus grandes compagnies.

À VOIR

Les Noces sur un DVD Opus Archives du Royal Ballet.

Le Train bleu sur un DVD Picasso et la danse, Opéra de Paris, Warner Musik.



Kassian Goleizovski en 1920.

Kassian Goleïzovski (1892-1970)

Aux côtés de Fedor Lopoukhov et de Léonide Lavrovski, Kassian Goleïzovski fut l'un des chorégraphes qui eurent le plus d'influence sur la vie et l'évolution de la danse pendant l'ère soviétique précédant la Seconde Guerre mondiale. La période était pleine de périls pour les créateurs pris entre le désir du public de voir naître de nouvelles formes dans la mouvance de la révolution, tout en gardant la nostalgie du ballet traditionnel, et les diktats souvent absurdes, voire anti-artistiques, des autorités culturelles asservies au régime totalitaire communiste. La marge de manœuvre était étroite et, tout comme Lopoukhov, à qui il reprochait de vouloir assurer la pérennité du répertoire patrimonial, Goleïzovski dut faire son chemin entre rejet d'un public mal préparé à la modernité et critiques d'une censure stupide et totalement irrationnelle. Malgré tout, il affirma sa personnalité et beaucoup de ses idées parvinrent à laisser une trace parfaitement originale et indélébile dans l'histoire de la danse russe. Son style était si particulier qu'il ne pouvait être reproduit par personne.

Né en 1892 dans une famille d'artistes du Bolchoï, il entra en 1900 à l'École de théâtre de Moscou. Au cours de la saison

1906-1907, il quitta Moscou pour Saint-Pétersbourg et passa trois années à l'École impériale de théâtre et entra dans la compagnie du Mariinsky où il put étudier le travail de Fokine qu'il admira beaucoup et dont il partagea vite la conviction que le ballet russe était moribond et devait trouver le moyen de naître à une nouvelle vie. Il eut même un rôle de doublure dans *La Tapisserie enchantée*, première ébauche du *Pavillon d'Armide*. Mais il ne resta guère à Saint-Pétersbourg et regagna Moscou et la compagnie du Bolchoï dès 1910.

Il y resta jusqu'en 1918, approfondit sa connaissance du répertoire classique et s'initia au travail novateur du maître de ballet Alexandre Gorsky, dansant dans les versions qu'il monte de *La Belle au bois dormant*, *La Fille du Pharaon*, *Raymonda*, *Le Lac des cygnes*, *Le Petit Cheval bossu*, *La Fille mal gardée*. Gorsky connaissait parfaitement la musique et pouvait diriger un orchestre. Goleïzovski alla encore bien plus loin que lui. Assoiffé de connaissances de toutes sortes, il apprit la peinture et la sculpture, l'anglais, le français, le polonais, le persan, travailla la direction d'orchestre, le piano et le violon, écrivit et publia des poèmes, des livrets de ballets, notamment pour Mikhaïl Mordkin*. Il commença aussi dès 1910 à créer des solos pour lui-même, cherchant les chemins de ses propres formes de danse, car il voulait être chorégraphe, bien plus que danseur.

Passionné aussi de variétés, il se lia avec Nikita Baliëff, directeur et animateur de la Chauve-Souris, théâtre-cabaret, et fit avec lui des mises en scène de petites pièces en un acte, d'opérettes et de brefs numéros de danse, révélant et développant un talent pour les petites formes et la caricature qu'il exploita sur une grande échelle plus tard. Il songeait même

alors à devenir directeur de théâtre, mais c'est la danse qui l'emporta sur tout. Il se forgea donc, en dehors du Bolchoï, une réputation de brillant créateur dans le monde du cabaret et du théâtre, très différent de celui si codifié du monde de la danse classique. Au moment où la révolution faisait tomber nombre de barrières et engendrait une aspiration générale à la nouveauté, Goleïzovski était assez connu pour les idées qu'il proposait afin de rapprocher l'art du ballet des masses démocratiques, pour qu'on lui demandât, au début de l'année 1918, de prendre la direction du Studio de l'École de danse du Bolchoï.

Il y fit installer une petite scène et créa pour les jeunes danseurs de la compagnie et les élèves de l'École des pièces sur des musiques contemporaines de Scriabine, compositeur qu'il aima toujours beaucoup, de Rachmaninov, et sur des musiques anciennes. Il donna, lors d'un premier programme en mai 1918, une *Sonate de la mort et du mouvement*, sur la *Dixième Sonate* de Scriabine, où il expérimentait des mouvements inspirés du cirque, de la gymnastique et du sport, sujets qui le passionnaient également. Jugée trop gymnique par certains, cette gestuelle fut en revanche appréciée par les esprits les plus curieux de nouveauté qui voyaient dans l'impression d'effort produite une source d'émotion plus forte que le sourire stéréotypé des ballerines classiques.

Pendant toute cette période de jeunesse, la multiplicité des activités de Goleïzovski étonne. Il avait créé en 1916 son propre studio où les enfants participaient aussi à la confection des décors et des costumes, et quand il quitta complètement le Bolchoï au début de la saison 1918-1919, ce fut pour travailler beaucoup pour les enfants. Pour ceux de son studio, le Ballet

de chambre, avec lesquels il songeait à former une grande compagnie, il créa en octobre 1918 *Les Marchands de sable*, en partie sur la musique des *Albums pour la jeunesse* de Schumann. En 1919, la compagnie du Bolchoï lui demanda un ballet. Ce fut *Le Masque de la mort rouge*, d'après le conte d'Edgar Poe et sur une musique de Tcherepnine. Il y mit en scène ses idées les plus novatrices qui soulevèrent l'indignation des éléments conservateurs de la compagnie. Gorsky et Nemirovitch-Danchenko prirent sa défense mais les danseurs refusèrent de faire cette création qui n'eut donc pas lieu.

L'apogée du travail de Goleïzovski avec le Ballet de chambre se situe en 1925 avec *Le Beau Joseph* présenté au Théâtre expérimental. Le ballet raconte l'histoire biblique de Joseph vendu par ses frères comme esclave aux Égyptiens et victime des assiduités de la femme de l'officier du roi Potiphar. C'est un travail que Goleïzovski réalisa en étroite collaboration avec le compositeur Sergeï Vasilenko et le décorateur Boris Erdman, qui imagina un décor nettement constructiviste. Les danseurs étaient traités comme des statues vivantes assemblées en complexes ensembles mouvants, dans des costumes révélant largement leurs corps. Esthétiquement et chorégraphiquement, c'était nouveau, différent.

Certains critiques le comprirent parlant d'un « ballet élégant, rythmiquement rigoureux, doté d'une vraie cohérence chorégraphique et attestant d'une profonde unité entre le chorégraphe, le décorateur et le compositeur ». Le ballet comportait aussi de vraies danses folkloriques. Mais, choqués par les costumes et les postures gymniques des danseurs, les conservateurs du Bolchoï obtinrent que le ballet soit retiré du répertoire, tandis que les réformateurs trouvaient que cette

histoire biblique était bien loin des préoccupations de la révolution. Quand il fut repris à Kharkov et à Odessa, ce fut pourtant avec succès.

Au même programme était créé un autre ballet, en trois scènes, *Eolinda ou le brigand repent*, sur des pages de Schubert. Goleïzovski se livra à un exercice dans le pur style classique, mais comme cela était contraire à ses idées et à sa sensibilité, ce fut en fait une sorte de parodie. Cela engendra une fois encore une querelle entre ancienne et nouvelle génération.

Après la dissolution de son Ballet de chambre en 1925, il travailla sur un autre ballet pour le Bolchoï, *Lola* (1926), avec de nouveau une musique de Vasilenko, mais le ballet ne fut jamais donné. Tout comme une *Carmen* sur une musique de B. Baer à qui il fit encore appel en 1927 pour *La Rafale*, devant célébrer la naissance de la révolution. Il y opposait un groupe de tsaristes réactionnaires se livrant à ses habituelles orgies dans un palais au tourbillon de la Mort rouge, groupe de révolutionnaires brandissant faucille et marteau, qui dévastait le palais et établissait un ordre nouveau. Mais ce fut un nouvel échec, le public quittant la salle en cours de spectacle, trouvant que les réactionnaires étaient mieux représentés et plus vivants que les révolutionnaires. Le ballet fut retiré du répertoire. En 1928, il produisit encore *Carnaval*, qui était une procession de masques dont celui de Chamberlain opposé à des travailleurs de l'Internationale.

Même s'il n'avait plus accès aux grandes scènes moscovites et pétersbourgeoises, il continua jusqu'à sa mort à créer pour diverses compagnies, souvent des miniatures pour des concerts où intervenaient danseurs et chanteurs. Le public

adorait ses spectacles généralement donnés à la salle Tchaïkovski et dansés par les meilleurs danseurs du Bolchoï. À la fin des années vingt, il travailla aussi pour le music-hall, ses premières amours, à Leningrad et à Moscou, puis mena une vie itinérante, montant ses propres versions de ballets existant déjà, créant aussi par exemple *Deux Roses* (musique de A. Lenski Dushanbe, 1940), premier ballet moderne sur des danses traditionnelles tadjikes, et de multiples miniatures souvent à partir de danses traditionnelles. Il chorégraphia aussi pour plusieurs films.

Il aimait et comprenait la nature et traduisit cette relation spéciale dans bien de ses miniatures. Très imaginatif, il était extrêmement doué pour l'improvisation. Ceux qui l'ont vu travailler racontent : « Il pouvait arriver à une répétition sans avoir la moindre idée de ce qu'il allait créer ce jour-là. Mais il se produisait un miracle. Face aux danseurs, il allait être emporté par une idée et commencer à imaginer, entraînant tout le monde dans un fascinant processus de création, et il en résultait une danse élaborée dans ses moindres détails, comme si le chorégraphe y avait travaillé depuis longtemps. »

Malgré ce que prétendirent ses adversaires tenants du classique pur, Goleïzovski ne récusait jamais totalement la technique classique. Même s'il écrivit au sujet de ballets comme *La Bayadère* ou *Le Petit cheval bossu* qu'ils « étaient la fosse commune des danseurs russes », il utilisa dans ses créations bien des ressources de la danse classique mais en leur apportant des variantes, des altérations, qui leur donnaient une autre signification. De même si les costumes qu'ils utilisaient quand cela était nécessaire étaient toujours confectionnés dans de très beaux tissus, ils étaient en général plutôt destinés

à mettre en valeur la nudité du corps qu'il considérait comme le meilleur moyen de lutter contre l'abus de décoration et contre la morale bourgeoise hypocrite. Et puis le corps devait être aussi libre que possible pour que l'émotion puisse naître du mouvement seul.

Son influence fut considérable sur les danseurs de sa génération même si ses ballets furent négligés par les grandes scènes qui étaient alors tournées vers les spectacles dramatiques du *drambalet**. Mais il a profondément marqué toute une génération de grands interprètes comme Maximova, Vassiliev, Bessmertnova, justement différents de la masse des autres grâce aux qualités acquises en pratiquant la danse selon Goleïzovski.

À VOIR

Il existe un DVD de Natalia Bessmertnova en Russie avec des extraits divers, dont *Melody*, de Goleïzovski.



Jean Börllin dans *Maison de fous* (Viking Dahl).

Jean Börlin (1893-1930)

Il n'avait pas un physique d'exception. Il n'avait pas non plus acquis très tôt une culture immense, mais, peut-être présentant qu'il mourrait jeune, Jean Börlin brûla les étapes et devint en peu d'années un danseur virtuose, un chorégraphe révolutionnaire et un homme doté d'une grande culture. Rolf de Maré, créateur des Ballets suédois et avec qui il eut une liaison passionnée, fut son Pygmalion, en faisant le chef de file révolutionnaire de cette compagnie encore plus iconoclaste que sa grande rivale, les Ballets russes de Diaghilev.

Comment étaient nés ces ballets venus du Nord ? Rolf de Maré créa sa compagnie en 1920, soit une décennie après que Diaghilev eut fondé la sienne, mais tous deux partageaient d'une passion pour la peinture. Possesseur d'une riche collection contemporaine, Maré avoua d'emblée la relation qu'il voulait établir entre peinture et danse : « Je veux transférer à la danse quelque chose de la beauté de ces peintures. » Les quelque vingt-quatre ballets que produirait la compagnie en cinq années furent tous d'étroites collaborations avec des peintres d'avant-garde et même des écrivains ou des philosophes, constituant un vaste mouvement artistique et intellectuel réformateur.

Michel Fokine joua un rôle primordial dans la carrière de Jean Börlin. Formé à l'école du Ballet royal suédois, celui que l'on nommerait plus tard le « nouveau Nijinski », comme cela arriva à tant d'autres, avait été formé aux techniques de Bournonville et à la technique italienne. Mais c'est le travail qu'il effectua à Stockholm puis à Copenhague avec Fokine qui le marqua pour la vie entière. Quand Fokine arriva à Stockholm, le Ballet suédois n'avait aucunement la solide tradition du Ballet danois. Du jeune danseur, Fokine dira plus tard : « Il est celui qui me ressemble le plus. Une nature ! Une extase ! Le sacrifice fanatique d'un corps meurtri afin de donner le maximum de l'expression chorégraphique. »

La formation de Jean Börlin fut complétée par le voyage et par la collection de peintures de Rolf de Maré, car il était intéressé par tout et perméable à tout. En France il apprit danses bretonne et provençale, en Espagne il travailla à Madrid, à Grenade et à Séville, apprit en Algérie les danses orientales et même celles des derviches. Mais grâce à la collection de Maré, la peinture prit une place tout aussi importante dans son inspiration. Cette collection, constituée au fil des années, comportait notamment des toiles de Dufy, Picasso, Marie Laurencin, Braque, Seurat, Bonnard, Monet, Léger, Gauguin, Redon et, bien sûr, Dardel*. Corps de ballet dans la compagnie royale en 1905, Jean Börlin est nommé premier danseur en 1913 par Fokine qui lui fait rencontrer Rolf de Maré. Celui-ci le nomme d'emblée en 1920 danseur principal, professeur, maître de ballet et chorégraphe dans sa compagnie, fixée à Paris au théâtre des Champs-Élysées.

De 1920 à 1924, Jean Börlin crée pour les Ballets suédois vingt-trois ballets, sur des livrets de Paul Claudel, Pär

Lagerkvist, Blaise Cendrars, Francis Picabia, Jean Cocteau, sur des musiques d'Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Francis Poulenc, Cole Porter (un des premiers ballets jazz de l'histoire, *Within the Quota*), avec des décors et des costumes de Giorgio De Chirico, Paul Colin, Pierre Bonnard, Marie Vassilieff, Fernand Léger, Dardel*. Bousculant toutes les traditions, il remet en question la définition de la danse. On lui reproche même de ne pas faire de la danse, philosophie qui séduira quelques décennies plus tard certains courants de la création contemporaine, comme celui de la « non-danse ».

Le premier programme présenté à Paris était relativement sage et riche de références aux Ballets russes. Il y avait *Jeux*, de Debussy, que Börlin avait réinterprété dans des décors impressionnistes de Bonnard, mais en gardant le thème du tennis. Puis *Iberia* qui rappelait *Le Tricorne* créé par les Ballets russes l'année précédente. Ensuite *Derviches*, avec cinq derviches tourneurs dans un décor de minarets. Et aussi quelque chose inspiré du folklore suédois, *La Nuit de la Saint-Jean*, musique d'Alfén, et qui eut un grand succès à cause de son ambiance nordique et de ses costumes populaires. Mais ce n'est qu'avec les deux programmes suivants présentés en novembre que les Ballets suédois manifestèrent sans équivoque leur ambition de transgresser les frontières imposées au ballet en tant que forme artistique. Plusieurs créations majeures de Börlin allaient se distinguer par leur nouveauté et leur caractère provocateur, et réaliser la synthèse des mouvements musicaux, picturaux, littéraires et cinématographiques de l'époque, y compris l'intérêt nouveau pour l'art nègre, dont Rolf de Maré possédait une grande collection.

Inspiré par la pièce de Lagerkvist *Le Secret du ciel, Maison de fous* (1920), fait dans des décors de Dardel* en collaboration avec le compositeur Viking Dahl, élève à la fois d'Isadora Duncan et de Kœchlin, présentait des comportements de fous, de manière réaliste et macabre. Les interprètes avaient en grande partie composé eux-mêmes leurs personnages. Pour *El Greco* (1920), Börlin avait construit sur une musique d'Inghelbrecht des scènes mimées inspirées de tableaux du peintre qui eurent aussi un grand succès.

L'Homme et son désir (1927) était une collaboration audacieuse de Claudel et de Milhaud. Börlin était en maillot de bain peint en jaune, paraissait nu et prenait des poses picturales inspirées de Dalcroze*. Des actions simultanées étaient réparties sur différents niveaux de la scène, le tout personnifiant l'éveil de l'humanité. On n'avait encore jamais rien vu de semblable dans un spectacle dansé.

Les Mariés de la Tour Eiffel (1921) est passé à la postérité en raison non seulement de son audace mais de son humour délirant et déjanté et de la très brillante équipe qui participa à sa réalisation. La partie musicale était signée du groupe des Six, Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Tailleferre, Durey. Jean Hugo avait fait les costumes et les masques, Cocteau écrit le scénario riche en gags surréalistes. La chorégraphie de Börlin disparaissait presque derrière les apparitions d'animaux divers et de personnages sortant de l'appareil du photographe au centre de l'action. Cet univers farfelu, volontairement incohérent, était typique de l'époque et de l'imaginaire de Cocteau.

Dans *Skating Ring* (1922) Börlin et les Ballets suédois franchissaient une autre étape dans leur travail avec l'entrée cette

fois massive du cubisme dans le monde de la danse. Fernand Léger était l'artisan principal d'un spectacle dont il avait conçu le décor et des costumes très voyants et typés, contraignants, ne permettant à la chorégraphie d'être à aucun moment décorative ou jolie. Börlin y avait aussi introduit des pas de danse à la mode comme le shimmy ou le fox-trot tout en s'inspirant des acrobates de cirque. *Marchands d'oiseaux* (1923) marque ensuite une pause. C'était un ballet plein de charme dont Germaine Tailleferre signait la musique et il fut repris quatre-vingt-treize fois.

Inspirée par une légende africaine et sur une musique de Milhaud aux accents jazzy, *La Création du monde* (1923) était d'une tout autre nature et d'une importance autrement plus grande dans l'histoire de la danse au xx^e siècle. C'était la première expression scénique du « ballet nègre » de pareille ampleur et proposé de manière aussi révolutionnaire. D'un magma au début informe, au pied de trois divinités gigantesques, sortait peu à peu l'essentiel de la création, animaux et insectes, jusqu'à l'apparition finale de l'homme et de la femme, monstrueux, s'accouplant jusqu'à l'apaisement signifié par l'apparition de la lune et des étoiles annonçant le printemps de l'humanité. On n'avait jamais vu danser comme cela auparavant. André Messager écrivit dans *Le Figaro* : « Cette création a peut-être ouvert une fenêtre sur un nouvel horizon de l'art scénique. »

Mais Börlin et les Ballets suédois allaient pourtant frapper encore plus fort en 1924, peu avant la fin de leur existence, avec *Relâche* (1924). Picabia et Satie sont cette fois à la manœuvre pour achever une complète rupture avec le ballet traditionnel. Un prologue filmé et un entracte en forme de

film signé René Clair, un décor provoquant, toile de fond composée de 370 projecteurs dirigés vers la salle, destinés à aveugler par instants le public, des danseurs arrivant par la salle, des protagonistes occupés à des manipulations absurdes dans les angles du plateau, le film de René Clair lui-même, on était en plein dadaïsme chorégraphique. Beaucoup trouvèrent l'ensemble inepte et extravagant mais Fernand Léger se réjouit qu'il y eût « beaucoup de coups de pied dans beaucoup de derrières » et adouba Börlin comme « le premier danseur qui a compris la valeur du sacrifice personnel pour un ensemble ».

De santé fragile, Jean Börlin ne devait plus guère créer de grands ballets après la disparition des Ballets suédois. Il mourut en 1930 à New York, alors qu'il travaillait à une création pour le Metropolitan Opera. On lui doit d'avoir animé l'un des souffles les plus vivifiants de la danse du siècle.

À VOIR

Entracte, sur un DVD Magnus Opus Collection.

Les Mariés de la Tour Eiffel visible sur Youtube.