



OPERA
NATIONAL
DE PARIS

Direction Gerard Mortier

BALLET DE L'OPÉRA

Balanchine/Noureev/Forsythe

L'architecte, le poète l'explorateur

ETIENNE BARILIER

« *Un vocabulaire n'est jamais vieux par lui-même, c'est la façon de l'écrire qui peut être datée ou contemporaine.* » WILLIAM FORSYTHE

LA MUSIQUE DE PAUL HINDEMITH convient à merveille à George Balanchine : à la fois expressive et abstraite, elle est tonale mais elle échappe aux catégories du majeur et du mineur, si bien que l'auditeur ne peut jamais y démêler à coup sûr la joie de la tristesse. Les « quatre tempéraments » – mélancolique, sanguin, flegmatique et colérique – ne sont pas quatre sentiments, ni quatre états d'âme. Ce sont des dispositions physiologiques, des états d'énergie. Bref, des tempéraments physiques avant d'être psychologiques, corporels avant d'être spirituels.

Balanchine s'est approprié cet univers d'expressivité abstraite, ces variations sur les états des corps, en deçà ou au-delà de toute effusion romantique ou sentimentale. Dans les rares moments de l'œuvre où l'on peut déceler l'expression d'un sentiment (la « mélancolie » du danseur, dans la première partie), cette expression même est puissamment stylisée. La danse mime, ou plutôt révèle la musique, mais sans jamais prétendre la traduire en significations narratives ou psychologiques.

Les « pas de deux » ne sont pas des moments d'amour ou d'extase, ce sont les évolutions d'un être double, d'un corps à la fois masculin et féminin, agile mais étrange comme l'androgyné de Platon. Les mouvements saccadés, angulaires, des avant-bras et des poignets (avec ces gestes d'offrande qui rappellent des figures de bas-reliefs égyptiens), le hiératisme, les suspens, tout cela fait aussi songer aux *Danseuses de Delphes* de Claude Debussy : le chorégraphe, comme le musicien, nous font voir la danse secrète des caryatides. Comme si l'on contemplait, dans l'espace, une délicate et délicate opération mathématique. Délicieuse, oui, car cette abstraction (que souligne et intensifie encore, bien sûr, l'absence de décors et de costumes) n'est pas synonyme de froideur. L'œuvre tout entière est habitée, dans sa rigueur lumineuse, sa souriante ascèse, par l'amour des corps et de leur jeu dans les trois dimensions : « Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique



GEORGE BALANCHINE AU PALAIS GARNIER DIRIGE LES RÉPÉTITIONS DES *QUATRE TEMPÉRAME*NTS POUR L'ENTRÉE AU RÉPERTOIRE DU BALLET EN 1963. DE GAUCHE À DROITE : MARTINE PARMAIN ET JEAN-PIERRE BONNEFOUS, GEORGE BALANCHINE, ATTILIO LABIS ET JOSETTE AMIEL © PIC / BIBLIOTHÈQUE-MUSÉE DE L'OPÉRA

que d'une fille de Corinthe que j'ai heureusement aimée», disait l'architecte Eupalinos, dans l'œuvre éponyme de Paul Valéry. Tel est l'univers d'Apollon.

Avec *Raymonda*, nous voici plongés dans un monde où, a priori, le sentimental règne en maître, comme règnent en maîtresses toutes les conventions du ballet romantique : un livret où plane l'ombre de Walter Scott et de Théophile Gautier, avec des croisades en carton-pâte, des décors somptueux, des costumes éblouissants ; et la musique du jeune Alexandre Glazounov entend bien ne pas le céder, en effusions ruisssantes, en tendres mélismes, à celle de son aîné Tchaïkovski. Après les *Quatre Tempéraments*, si dépouillés, le contraste est rude.

Mais il y a Noureev, qui non seulement donne à l'argument même du ballet un sens beaucoup plus profond, beaucoup plus intérieur que ne l'avaient conçu ses créateurs un siècle plus tôt, mais qui surtout fait de la danse, à tout instant, une expression de l'être tout entier. Bien sûr, Noureev respecte le langage classique, mais il le pousse à un degré d'achèvement ou plutôt d'épanouissement qui le rend neuf à chaque pas. En même temps, il l'épure si bien que même dans *Raymonda*, le geste ne se réduit pas à la traduction codée d'un état d'âme : il est habité, il est revécu. Noureev ne conçoit pas ses chorégraphies comme des démonstrations, mais comme des méditations – virtuoses, exaltées, infatigables, tels ces oiseaux qui jamais ne se posent – mais des méditations quand même.

Une danse des sentiments ? Sans doute, mais si complexes, et traités avec



WILLIAM FORSYTHE EN RÉPÉTITION SUR LA SCÈNE DU PALAIS GARNIER, 2006 © ANNE DENIAU

tant de nuances qu'ils échappent au poncif, alors que l'argument du ballet ne nous en épargne aucun. Mais le poncif, après tout, c'est de l'authenticité prise dans les glaces de l'habitude. Ajoutons, pour être juste, que la musique de Glazounov est souvent délicate et subtile, et qu'elle encourage incontestablement une interprétation qui transcende la lettre du livret.

Au début du deuxième acte, alors que le Maure Abderam, sous un dais immense et somptueux, donne une fête en l'honneur de l'héroïne, Noureev tisse entre les divers personnages (Abderam et Raymonda, mais également les amis et les amies de celle-ci), des rapports complexes, ambigus, obscurément violents. On admire à quel point les pas de deux, de quatre ou de six traduisent des vérités psychologiques, ou plutôt psychiques. L'entrelacs des corps est celui des pulsions.

Avec *Artifact Suite* de William Forsythe, les décors et les costumes à nouveau s'évanouissent, de même que disparaissent non seulement tous les poncifs de la danse classique, mais beaucoup de ses repères. Si Forsythe rejoint Balanchine dans son refus de l'appareil et de l'apparat romantique, son univers est cependant bien différent. Son style n'est pas géométrique et abstrait comme celui des *Quatre Tempéraments*: chargé de puissance expressive, quoique impersonnelle, il est dionysiaque autant que celui de Balanchine est apollinien.

La première partie de son œuvre, sur la fameuse *Chaconne* en ré mineur de Bach, est la libre et rigoureuse figuration d'une composition musicale dont l'inépuisable richesse intrinsèque défie toute traduction littérale.

Forsythe nous propose alors une sorte d'épure visuelle de la musique. Les éclairages – coups de projecteurs, plongées dans l'obscurité, chutes de rideau – conduisent le spectateur à diversifier son attention : les intermittences de la vision sont comme les reflets brisés d'une musique implacable de constance.

La deuxième partie d'*Artifact Suite* est tout autre : on y entend d'abord, à rideau fermé, et dans les lointains, une sorte de souvenir de la *Chaconne* de Bach. Puis intervient et s'impose la composition d'Eva Crossman Hecht. Une musique aussi simple que la danse va devenir complexe. Une musique faite de formules élémentaires, infiniment répétées, entêtantes ; des rythmes « motoriques » (évoquant de près le Prokofiev de la *Toccatà*), qui fournissent à la danse un cadre élémentaire, puissant et large. De la *Chaconne* de Bach, il reste d'ailleurs quelque chose : la répétition constante, obstinée, structurante, d'une cellule originelle. Parfois cependant, le cadre se brise, les sons se délitent, se raréfient, deviennent sporadiques, évoquant Webern après Prokofiev. Mais on revient bien vite à la musique répétitive, qui atteint son apothéose dans la conclusion, dont la puissance sans cesse croissante, bientôt écrasante, évoque une fête barbare.

Sur cette base brute et parfois brutale, la danse déploie des figures constamment diversifiées et renouvelées, où les bras et les mains claquent autant et davantage que les jambes (et souvent jaillissent des corps couchés). Les danseurs semblent toujours vouloir excéder leurs propres limites. Leurs corps sont en chemin constant vers une harmonie pressentie mais inaccessible. Ils ne rejoignent que fugitivement les positions de la danse classique, après avoir traversé, dans la violence et la beauté, tout ce qui n'est pas elles, mais qui les appelle, les prépare, et finalement les révèle.

Balanchine est un architecte, qui taille sa danse dans le marbre et nous donne la joie pure de la forme. Noureev, le poète, fait jaillir un sens neuf des formules les plus banales. Forsythe, lui, est un explorateur. Il remonte à la source énigmatique où la forme et le sens s'affrontent en une mêlée ardente, et travaillent, inconscients et précis, à se créer l'un l'autre.