



**OPERA**  
NATIONAL  
DE PARIS

Direction Gerard Mortier

BALLET DE L'OPÉRA | JOHN NEUMEIER

# La Dame aux camélias

2006

# Danser Chopin

---

ETIENNE BARILIER

---

*« Elle dansait à merveille, ni trop vite, ni trop penchée, obéissant à la cadence intérieure autant qu'à la mesure visible, touchant à peine d'un pied léger ce sol élastique, et bondissante et reposée, et les yeux sur les yeux de son danseur. On fit cercle autour de l'un et l'autre, et c'était qui serait touché par ces beaux cheveux qui suivaient le mouvement de la valse rapide, et c'était qui frôlerait cette robe légère empreinte de ces parfums légers, et peu à peu, le cercle se rétrécissait... »*

JULES JANIN MADEMOISELLE MARIE DUPLESSIS,

PRÉFACE À LA DEUXIÈME ÉDITION DE LA DAME AUX CAMÉLIAS, 1851

L'ŒUVRE DE CHOPIN A SOUVENT inspiré les chorégraphes, de Michel Fokine à Frederik Ashton, de Jerome Robbins à Maurice Béjart ou Karine Saporta. John Neumeier s'inscrit donc dans une tradition bien établie, et bien compréhensible : quoi de plus naturel que de danser Chopin, quand on songe que ce musicien se réfère si souvent à la danse, et se nourrit de danses (*valse, mazurkas, polonaises, boléro, tarentelle...*) ?

Et pourtant, la musique de Chopin est peut-être la plus difficile qui soit à chorégraphier. Elle est d'une autonomie si totale, d'une complétude si parfaite qu'il paraît presque inconcevable d'en faire l'élément d'un ensemble qui la dépasserait. Comment, d'un tout, faire une partie ? Comment, d'un absolu, faire un relatif ? Si chaque art est une fleur, la fleur de l'art chopinien semble à jamais « absente de tous bouquets », parce que trop intérieure, trop seule, et ne pouvant s'épanouir que seule... Qu'on y songe : les créations de Chopin sont les moins *transposables* du monde. Ce qui fut écrit pour le piano perd une part essentielle de sa substance dès lors qu'on prétend l'orchestrer : la fleur naturelle n'est plus qu'une fleur en papier. Plus important encore que les harmonies de Chopin, il y a le timbre de Chopin. Le piano, chez lui, n'est pas l'instrument des sons, mais leur creuset. Or une œuvre musicale qui souffre à ce point d'être traduite à l'orchestre, comment la transposer, sans crime, dans l'espace d'un autre art ?

En outre, on se demande si Chopin goûtait la danse. Aurait-il apprécié, voire souhaité que son œuvre fût dansée ? Avait-il seulement vu les ballets de son temps ? Connaissait-il les grandes danseuses qui régnaient

alors, Carlotta Grisi, Fanny Elssler ou Marie Taglioni ? Pour cette dernière, la réponse est probablement positive : Marie Taglioni dansa le fameux rôle de l'abbesse dans *Robert le Diable* de Meyerbeer, créé en novembre 1831. Or le jeune Chopin, débarqué à Paris deux mois plus tôt, écrivit l'année suivante un *Grand Duo concertant sur Robert le Diable de Meyerbeer*, pour violoncelle et piano. Preuve suffisante, quoiqu'indirecte, qu'il avait entendu l'œuvre, donc vu danser la Taglioni (même si nous savons par le journal de Delacroix que le compositeur des *Préludes* conçut bien vite une véritable « horreur » des « rhapsodies » de Meyerbeer...). On donnerait cher pour savoir s'il vit Marie Taglioni créer en 1832 le rôle principal de *La Sylphide* – un titre dont Fokine se souviendra près d'un siècle plus tard, en 1907, lorsqu'il mit *Les Sylphides* au pluriel, sur des musiques de Chopin...

Cependant, je ne sache pas qu'on ait recueilli le moindre indice, chez le compositeur des *Valses*, d'un amour de la danse « réelle », ou d'une connaissance de l'art de la danse. Signe supplémentaire et symbolique : comme Mozart, Chopin fut amoureux d'une cantatrice (Constance Gladkowska). Il a composé à cause d'elle, sinon pour elle. Au-delà de cette passion amoureuse, sa passion pour le chant ne s'est jamais démentie. Il révérait Bellini ; il eut pour familiers les plus grands chanteurs de son temps, Adolphe Nourrit, la Malibran, Pauline Viardot... Mais les danseuses ne furent ni ses amies ni ses amantes. Non décidément, celui qu'on a parfois surnommé le sylphe ne se préoccupait guère des sylphides.

Cette indifférence serait de peu d'importance si elle ne s'accordait trop bien avec la nature singulière d'une création profondément rebelle à toute transposition, à toute association, à tout mixage, à toute idée de traduction dans un autre art, sous peine de trahison – ce qui fit dire à Gide dans ses *Notes sur Chopin* : « Il n'y a que Chopin qu'on trahisse, qu'on puisse profondément, intimement, totalement dénaturer ».

Si le risque est donc grand de danser la musique de Chopin, il devient énorme lorsqu'à la danse vient se mêler une narration romanesque, et même plusieurs narrations additionnées. Une danse pure, sur la plus pure des musiques, voilà qui passe encore. Mais un ballet qui nous conte l'histoire de *La Dame aux camélias*, pimentée par celle de *Manon Lescaut*, avec tout ce que cela comporte de sentiments exacerbés, de situations pathétiques, de pâmoisons obligées ! Vraiment, John Neumeier ne s'est pas simplifié la tâche. Il a mis tous les dangers de son côté. À lire l'argument paroxystique de son ballet, on peut craindre le pire.

Il faut d'ailleurs savoir que le point de départ de cette œuvre chorégraphique ne fut pas la musique, mais bien le roman. De son propre aveu, l'histoire de *La Dame aux camélias* a toujours fasciné Neumeier. Il rêvait d'en tirer un ballet pour l'offrir à Marcia Haydée. Le choix de la musi-

que, il le fit en second lieu, songeant d'abord à reprendre la version verdienne de l'histoire (c'est-à-dire *La Traviata*), puis la partition qu'Henri Sauguet composa en 1957 sur le roman de Dumas fils. Mais rien de cela ne lui parut convaincant. C'est au cours d'une conversation à bâtons rompus que le chef d'orchestre Gerhard Markson lui suggéra le nom de Chopin et celui de Berlioz. Neumeier, enthousiasmé, choisit Chopin et se mit au travail.

Étrange entreprise que cette *Dame aux camélias* ! À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, voilà qu'on se risque à proposer, apparemment sans distance, un « ballet romantique », un ballet que le siècle de *Giselle* et de *La Sylphide* n'aurait pas renié ! Mais tout en adhérant pleinement à l'atmosphère passionnée et déchirée de Dumas fils (et de l'abbé Prévost), tout en « croyant » à cette passion, Neumeier souhaite nous en livrer la quintessence, au-delà de toute anecdote. Ce souhait, il va le réaliser en grande partie grâce à Chopin, avec Chopin.

Mais il le réalise d'abord dans la structure même de son récit : en dédoublant Marguerite et Armand, reflétés en Manon et Des Grieux, pour mieux les faire fusionner dans le rêve. Ce qui nous vaut des scènes de théâtre dans le théâtre ou de ballet dans le ballet. Le spectateur est subjugué par la beauté des pas de quatre qui unissent ces personnages à la fois réels et rêvés. Et surtout, la passion amoureuse, sous ses yeux, est à la fois vécue et montrée, soufferte et pensée ; elle est à la fois moment de vie et œuvre d'art. Bref, le récit de Neumeier est moderne parce qu'il est tissé de récits antérieurs, parce qu'il est tout entier référence et réminiscence.

Le *miroir* est d'ailleurs, dans ce ballet, infiniment plus qu'un accessoire : un objet essentiel, le médium de la conscience. Du fond de la glace où se mire Marguerite, voici que surgit Manon, qui n'est pas moins réelle, que dis-je, plus réelle, telle l'Idée de la passion, et de l'angoisse, et de la mort. Dès lors, ce qui compte n'est plus le récit de Dumas ; ce n'est plus le « romantisme » dans l'acception sentimentale du terme, c'est le Romantisme comme quête de l'idéal, comme aventure intérieure – comme recherche d'un absolu qui est de tous les temps et de tous les lieux.

Et c'est ici qu'intervient la musique de Chopin. On l'a dit, Neumeier ne l'a pas choisie d'emblée. Mais c'est elle, sans doute, qui va donner à son œuvre la plus grande intériorité. Remarquons d'abord que le chorégraphe a pleinement respecté le compositeur : se refusant aux collages intempestifs, il a repris l'intégralité des pièces choisies, notamment le *Deuxième Concerto* pour piano et orchestre, qui occupe à lui seul tout le premier acte. Il n'a pas davantage cédé au démon de la transposition : ce que Chopin a composé pour piano seul est joué par le piano seul. Mais l'essentiel est ailleurs : la musique de Chopin est la moins anecdo-

tique des musiques romantiques. Même si certaines de ses œuvres peuvent avoir été inspirées par des poèmes de Mickiewicz, et si d'autres, comme tel prélude ou telle étude, ont été affublés par la suite, et contre la volonté du compositeur, de titres trop évocateurs (« la Goutte d'eau », « Tristesse »), rien n'est plus étranger à Chopin que l'anecdote sentimentale. On peut certes trouver dans sa musique la souffrance d'amour, le désespoir ou le désir de mort. Mais ce qu'elle recèle de plus spécifique est au-delà de tout émoi sentimental, de toute exaltation pleurarde. Cela peut paraître paradoxal, tant il est vrai que Chopin passe si souvent, aujourd'hui encore, pour le musicien « romantique » par excellence – et pas toujours au sens le plus noble du terme. Mais c'est une erreur profonde, que dénonçait déjà son ami Delacroix. À vrai dire, Chopin est le frère de Mozart beaucoup plus que de Schumann (sans parler de Schneitzhoffer ou d'Adolphe Adam). Même dans la détresse ou le tragique, sa musique s'élève au-delà des vicissitudes du cœur, au-delà de toute complaisance souffreteuse. Elle n'est ni heureuse ni malheureuse, ni amoureuse ni morbide, elle est pure.

Chopin, de passage à Vienne, avait été submergé de valse dont la superficialité l'irritait, au point qu'il avait décidé de composer lui-même ce qu'il appela ses « contre-valse », notamment en glissant des rythmes à deux temps sous les sempiternels trois temps. Bref, il a créé des valse « nobles » mais non « sentimentales ». Cette forme musicale rebattue et prostituée, il l'a épurée, spiritualisée, intériorisée, arrachée à l'espace de la danse de salon pour la donner à l'espace intérieur. Lorsqu'un artiste comme John Neumeier conçoit, sur leur musique, une chorégraphie, Chopin n'est pas trahi. Tout au contraire, c'est son intériorité même qui se déploie dans les pas, se manifeste dans les corps. De même pour le *Concerto*, les *Préludes*, et surtout ce *Largo* de la *Troisième sonate* qui joue dans le ballet le rôle d'un lancinant leitmotiv, et dont la présence, tout au commencement et tout à la fin de l'histoire, efface ou plutôt transcende le temps du récit.

Ce que raconte *La Dame aux camélias* de John Neumeier, ce n'est pas l'aventure surannée et mondaine de Marguerite et d'Armand, c'est la passion même, dégagée de toute anecdote, dépouillée de toute sentimentalité. La passion pure. Rien n'est plus intérieur que la musique de Chopin ? Mais qu'est-ce que la danse, la vraie, sinon l'intériorité visible dans l'espace ?