



HAL
open science

Apollon, Orpheus, Agon ou les étapes d'un cheminement spirituel Une nouvelle interprétation de la trilogie grecque de Stravinsky et Balanchine d'après une idée de Kirstein, à travers une perspective interdisciplinaire

Charlotte Riom

► **To cite this version:**

Charlotte Riom. Apollon, Orpheus, Agon ou les étapes d'un cheminement spirituel Une nouvelle interprétation de la trilogie grecque de Stravinsky et Balanchine d'après une idée de Kirstein, à travers une perspective interdisciplinaire. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris IV Sorbonne, 2010. Français. NNT: . tel-02073311

HAL Id: tel-02073311

<https://theses.hal.science/tel-02073311>

Submitted on 9 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris-Sorbonne Paris IV

Ecole doctorale V “Concepts et Langages” (ED 0433)

Thèse

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ DE PARIS IV

Discipline : Histoire de la Musique et Musicologie

Présentée et soutenue publiquement par

Charlotte Riom

Le 13 mars 2010

***Apollon, Orpheus, Agon* ou les étapes d’un cheminement spirituel**

Une nouvelle interprétation de la trilogie grecque de Stravinsky et Balanchine

D’après une idée de Kirstein, à travers une perspective interdisciplinaire

Directeur de thèse : Madame Michèle Barbe

Jury :

Madame Michèle Barbe, Professeure de musicologie, Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

Madame Jeanine Cizeron, Professeure émérite de musicologie, Université Lyon 2

Monsieur Gérard Denizéau, MCF HDR en histoire de l’art, Université Nancy 2

Monsieur Frédéric Pouillaude, MCF en esthétique et philosophie de l’art, Université Paris 4

Monsieur Gianfranco Vinay, Maître de conférences HDR en musicologie, Université Paris 8

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	p. 12
CHAPITRE I : TROIS FIGURES GRECQUES EMBLÉMATIQUES	
Introduction	p. 24
1. Portrait des trois figures	
1.1 Apollon	p. 25
1.1.1 L'arc et la lyre	
1.1.2 Fonctions et pouvoirs	p. 26
1.1.3 <i>Apollon musagète</i>	p. 27
1.2 Orphée	
1.3 Agon	p. 28
1.4 Conclusion	p. 29
2 Le concept de combat chez les grecs	p. 30
2.1 Définitions de l'agôn	
2.2 Les jeux antiques	p. 31
2.2.1 Les Jeux dans la société grecque	p. 32
2.2.2 Le caractère sacré des Jeux	
2.2.3 Portrait de l'athlète	p. 33
2.3 Conclusion	p. 34
3 L'agonisme : une conciliation entre l'activisme et le tragique	
3.1 Approche historique et philosophique	p. 36
3.1.1 Une finalité humaine : le sacré en tant que tendance humaine	
3.1.2 La récupération de l'Antiquité	p. 37
3.1.3 La volonté de puissance	p. 40
3.2 Vers une anthropologie philosophique : Blondel et Ricœur	p. 43
3.2.1 La philosophie de l'action	
3.2.2 La philosophie de la volonté	p. 44
3.2.3 Conclusion	p. 45

3.3	De l'agoniste à l'artiste	p.46
3.4	Conclusion	

CHAPITRE II : TROIS SUJETS MYTHOLOGIQUES

Introduction

1	<i>Apollon musagète</i>	p. 48
1.1	L'argument	
1.2	Un 'autre' Apollon	p. 50
1.3	Conclusion	p. 51
2	Une interprétation du mythe d'Ovide	p. 52
2.1	L'argument	p. 53
2.2	L'Ovide moralisé	p. 54
2.2.1	L'Ange Noir	
2.2.2	L'Orphée médiéval	
2.2.3	Une Eurydice innocente	p. 57
2.2.4	Orphée : mi-homme/mi-dieu	p. 58
2.2.5	Un combat tragique	p. 59
2.2.6	Conclusion	p. 60
3	Stravinsky et Thomas Stearn Eliot	
3.1	Sweeney Agonistes	p. 61
3.1.1	L'argument	
3.1.2	Naissance d' <i>Agon</i>	p. 63
3.2	Agônes	p. 64
3.2.1	Un problème de communication	
3.2.2	La mort	p. 65
3.2.2	Un combat : les conditions d'une réception	p. 68
3.3	Conclusion	p. 69

Conclusion

CHAPITRE III : L'AGÔN DANS LE BALLET

Introduction		p. 72
1.	L'Agôn : jeu et lutte	
1.1	La jeunesse d'Apollon	p. 73
1.2	Une force « surhumaine »	p. 74

1.2.1	Une force athlétique olympique	p. 75
1.2.1.1	<i>Apollon musagète</i>	
1.2.1.2	<i>Agon</i>	p. 79
1.2.1.3	<i>Orpheus</i>	p. 81
1.2.2	Une danse guerrière	p. 82
1.2.2.1	<i>Orpheus</i>	
1.2.2.2	<i>Agon</i>	p. 83
1.2.3	Des pouvoirs surhumains : le jeu entre Orphée et sa lyre	p. 85
1.3	« Pas de deux » : un dialogue musical	
1.3.1	Orphée et l'ange noir	p. 86
1.3.2	Orphée et Eurydice	
1.3.3	Un homme et une femme	p. 88
1.4	Conclusion	p. 89
2	Agôn : le passage d'un monde à l'autre	
2.1	L'envol	p. 90
2.1.1	<i>Apollon musagète</i> : un saut réunificateur	
2.1.2	L'Ange noir : un oiseau de mauvais augure	p. 92
2.1.3	Orphée : un retour vers la terre	p. 93
2.1.4	Conclusion	p. 94
2.2	Les lieux de passage	
2.2.1	<i>Apollon musagète</i> : une faille communicante	
2.2.2	Le décor de Bauchant	p. 95
2.2.3	La tombe d'Eurydice : un lieu de rituel	p. 98
2.2.4	La tombe d'Orphée	p. 99
2.3	Des instants de passage	
2.3.1	Trois niveaux cosmiques communicants	p. 100
2.3.2	Une jonction architecturale	p. 102
2.4	Repos éternel et cycle	p. 103
2.4.1	<i>Apollon musagète</i>	
2.4.2	<i>Orpheus</i>	p. 106
2.4.3	<i>Agon</i>	
	Conclusion	p. 107

CHAPITRE IV : CONSTRUCTION GÉNÉRALE DES TROIS BALLETS

Introduction	p. 110
1 La structure générale des trois ballets	
1.1 <i>Apollon musagète</i>	
1.2 <i>Orpheus</i>	p. 113
1.3 <i>Agon</i>	p. 115
1.3.1 La structure générale du ballet	
1.3.2 Les danses de la Renaissance	p. 117
1.4 Conclusion	
2 <i>Pas de deux</i>	p. 120
2.1 Le <i>pas de deux</i> dans les trois ballets : constantes et variantes	
2.2 Division des <i>pas de deux</i>	p. 121
2.2.1 <i>Apollon musagète</i>	
2.2.2 <i>Orpheus</i>	
2.2.3 <i>Agon</i>	p. 122
2.3 Conclusion	

CHAPITRE V : CONSTRUCTIONS INTERNE ET EXTERNE DES BALLETS

Introduction	p. 126
1. Architecture temporelle	p. 127
1.1 Une nécessité pour composer : durée et mouvement	
1.1.1 <i>Orpheus</i>	p. 128
1.1.2 <i>Agon</i>	p. 131
1.1.3 <i>Apollon musagète</i>	p. 132
1.2 L'ordonnance du mouvement des sons : le mètre et le rythme	p. 133
1.2.1 Une base solide	
1.2.1.1 Variation métrique dans les ballets	
1.2.1.2 Base et forme	p. 135
1.2.1.3 La visualisation du rythme	p. 139
1.2.2 Le jazz	p. 141
1.2.3 La poésie	p. 144
1.2.3.1 La versification dans <i>Apollon musagète</i>	
1.2.3.2 La stichomythie dans <i>Agon</i>	p. 146
1.3 Conclusion de l'architecture temporelle	p. 148

2	Architecture corporelle et spatiale	p. 149
2.1	Géométrie de la scène : évolution des personnages sur la scène	p. 150
2.1.1	<i>Apollon musagète</i>	
2.1.2	<i>Orpheus</i>	p. 153
2.1.3	<i>Agon</i>	p. 158
2.2	Géométrie du corps	p. 161
2.3	Primauté du geste et du mouvement	p. 167
2.3.1	Une résonance dans l'iconographie grecque	
2.3.2.	Une musique visuelle	p. 176
2.4	Conclusion sur l'architecture corporelle et spatiale	p. 177
	Conclusion	p. 178

CHAPITRE VI : LA DRAMATISATION DES PERSONNAGES

	Introduction	p. 180
1	La représentation des archétypes	
1.1	<i>Apollon musagète</i>	p. 185
1.2	<i>Orpheus</i>	p. 191
1.3	<i>Agon, Sweeney Agonistes et Agon</i>	p. 199
1.4	Conclusion : Une architecture mentale	p. 201
2.	Un parcours initiatique	p. 202
2.1	<i>Apollon musagète</i>	p. 204
2.2	<i>Orpheus</i>	p. 207
2.3	<i>Agon</i>	p. 208
2.4	Conclusion	
3.	Le couple	p. 209
3.1	Le rapport homme/femme : <i>pas de deux</i> entre la musique et la danse	
3.1.1	<i>Apollon musagète</i>	p. 210
3.1.2	<i>Orpheus</i>	p. 211
3.1.3	<i>Agon</i>	
3.1.4	La femme : une source d'inspiration	p. 212
3.2	Conclusion	p. 213
	Conclusion	

CHAPITRE VII : L'ÉLÉMENT TRAGIQUE DANS LE BALLET

Introduction	p. 215
1 Trois drames lyriques	
1.1 Un Apollon « tragique »	p. 216
1.2 <i>Orpheus</i> : le mythe du héros tragique	p. 217
1.3 <i>Agon</i> : un Sweeney tragique	p. 220
1.4 Conclusion	p. 221
2. La régénération du drame par la danse classique, ascèse stravinskienne	p. 222

CHAPITRE VIII : LA TRILOGIE INTERPRÉTATION ET REPRÉSENTATION

1 La signification de la trilogie pour ses auteurs	p. 228
2 Les interprétations de la trilogie	p. 233
3. Notre dramaturgie	p. 238

CONCLUSION GÉNÉRALE

p. 240

ANNEXES :

- MAQUETTES DES DÉCORS D' <i>ORPHEUS</i> PAR ISAMU NOGUCHI	p. 246
- LE « PAS DE DEUX » D'ORPHÉE ET D'EURYDICE	p. 248
- ESQUISSE D' <i>AGON</i> – FONDATION PAUL SACHER	p. 252
- UNE REPRÉSENTATION DE L'AGÔN	p. 254
- INTERPRÉTATION D' <i>AGON</i> PAR L'OPÉRA DE VIENNE	p. 256
- LES ADAPTATIONS DE <i>SWEENEY AGONISTES</i>	p. 257
- FESTIVAL DE HAMBOURG	p. 259
- THE STRAVINSKY FESTIVAL OF THE NEW YORK CITY BALLET	p. 264
<i>APOLLON, ORPHEUS, AGON</i>	

BIBLIOGRAPHIE	p. 265
----------------------	--------

INDEX	p. 296
--------------	--------

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX ET CHOREGRAPHIQUES	p. 299
---	--------

TABLE DES ILLUSTRATIONS	p. 301
--------------------------------	--------

INTRODUCTION GÉNÉRALE

C'est dans le chapitre de *Dialogues* intitulé « *A Greek trilogy* » qu'Igor Stravinsky (1882, Oranierbaun, Russie – 1971, New York) évoque trois œuvres inspirées d'un sujet grec : le ballet *Apollon musagète* (1928), l'opéra *Oedipus Rex* (1935) et l'oratorio *Perséphone* (1934). Ces sujets issus de la tragédie grecque, dans la production stravinskienne des années vingt à quarante, sont, comme l'écrit Gianfranco Vinay, « à mettre en rapport avec l'esprit du temps, avec la veine hellénisante du néoclassicisme qui touche tous les domaines de l'art¹ ». *Orpheus* (1948) et *Agon* (1958) suivront, formant avec *Apollon musagète*, un nouvel ensemble grec, mais cette fois par le ballet. Il nous faudra donc comprendre comment et pourquoi les auteurs ont choisi de réactualiser trois mythes grecs par la danse classique à une époque où le néoclassicisme n'est plus le courant dominant en musique.

La création de trois ballets sur un sujet grec par Stravinsky et George Balanchine (1904, Saint-Pétersbourg – 1983, New York), chorégraphe des trois œuvres, n'est pas le fruit d'une intention de départ. Elle réinscrit alors *Apollon musagète* dans un contexte nouveau.

L'idée de créer une « trilogie grecque » par la danse provient du commanditaire, Lincoln Kirstein (1907, Rochester, New York – 1996, New York), directeur du New York City Ballet à l'époque. Dans une lettre adressée à Stravinsky, le 29 avril 1948, il explique qu'*Apollon musagète* a marqué sa première éducation musicale. Par l'image de la « porte », il décrit la sensation que lui a procurée l'œuvre : découverte de la musique du passé, du présent et du futur. *Apollon* lui a aussi donné confiance dans la danse académique, fondement de son école. Œuvre majeure dans la production stravinskienne, car elle marque la fin de la collaboration du compositeur avec les Ballets russes et un tournant vers un nouveau style, plus épuré, elle est toute aussi importante pour le jeune Balanchine qui y découvre son style chorégraphique et avec lequel le compositeur commence une collaboration qui durera plus de trente ans. En composant son *Apollon*, Stravinsky n'a pas émis le souhait de créer une trilogie grecque par le ballet. Pourtant, cette œuvre en est la source même car Kirstein souhaite lui

¹ Gianfranco Vinay, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996, p. 139.

apporter une suite. *Orpheus*, composé en 1948, est, selon lui, le « second acte » d'un « drame lyrique² ». Après la représentation, l'imprésario demande à Stravinsky, dans cette même lettre³, de composer un « troisième acte » faisant suite à *Orpheus*. Dix ans plus tard, Stravinsky propose *Agon*, qui veut dire en grec « combat ».

La longue gestation de ce dernier ballet et le nombre d'années qui séparent les ballets s'expliquent en partie par l'opposition entre l'engouement de Kirstein pour la création d'une trilogie et le silence de Stravinsky à ce sujet que nous révèle leur correspondance. Très vite, l'imprésario perçoit en effet un ensemble mettant en scène, par le ballet et la collaboration entre Stravinsky et Balanchine, *Apollon*, *Orpheus* et *Dionysos* ; à ce dernier le compositeur préférera *Agon*.

Ce « mystère » autour de la réunion des trois ballets en une trilogie – terme généralement utilisé pour désigner un ensemble de trois œuvres pensé comme tel au départ – a suscité une polémique, qui accroît notre curiosité. Les ouvrages qui traitent des trois ballets partagent en effet des points de vue différents ; les uns défendent l'idée d'une trilogie et ceux qui la rejettent, mettent en avant la thèse qu'*Agon* n'a pas de thématique grecque et a un style différent des ballets qui le précèdent.

Bien que Stravinsky montre peu d'enthousiasme à la création d'une « trilogie grecque », il ne s'y oppose pas et la dirige même à Hambourg à l'occasion d'un festival donné en son honneur en 1972. Soulignons cependant que la trilogie a été jusqu'ici représentée sur scène seulement trois fois, à deux reprises à New York et une fois à Hambourg.

Nés d'une commande de Kirstein à Stravinsky qui ne veut collaborer qu'avec Balanchine – lequel a chorégraphié de nombreux ballets sur la musique préexistante du compositeur –, les trois ballets grecs montrent clairement un lien de parenté autour de la notion de « combat » ou d'« agôn ». Notre intuition de départ, de voir les ballets liés en une trilogie grecque autour de cette notion, s'est précisée par le troisième ballet, *Agon*, qui marque par ailleurs la fin de la collaboration entre Stravinsky et Balanchine. Dans l'un de ses écrits consacré à l'œuvre, Kirstein se réfère à la notion d'« agonisme » que propose Renato Poggioli selon lequel elle est clairement liée à « l'agôn et à l'agonie grecque bien qu'elle transcende

² Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New-York, 1987, p. 271.

³ *Ibid*, p. 276.

son pur sens étymologique⁴ », nous le verrons dans notre premier chapitre. L'agonisme pourrait alors se définir comme une tentative de conciliation entre l'activisme (l'agôn) et le sentiment tragique de la vie (l'agonie) et être mis en parallèle avec la recherche d'un équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque, deux qualités auxquelles recourt le compositeur lorsqu'il se voit contraint d'expliquer le fondement de son style.

Notre objectif est ainsi de proposer une nouvelle interprétation des trois ballets grecs de Kirstein, Stravinsky et Balanchine en tant que trilogie, en démontrant progressivement comment l'« agonisme », trait d'union des ballets, se révèle à travers la thématique, la dramaturgie et la signification profonde de chaque ballet et de l'ensemble qu'ils forment, à travers une perspective interdisciplinaire. Les trois ballets sont en effet le fruit d'une collaboration entre un imprésario, un compositeur, un chorégraphe et deux décorateurs. C'est à André Bauchant (1873, Châteaurenault – 1958, Montoire) que sont confiés les décors et les costumes du « premier acte ». Isamu Noguchi (1904, Los Angeles – 1988, Los Angeles) réalise ceux d'*Orpheus*, et *Agon* est un ballet sans décors ni costumes. Il est donc primordial d'analyser ensemble tous les arts qui constituent le ballet. Ce parti pris confère à notre travail plusieurs axes d'approche : musicologique, chorégraphique, plastique, philosophique, esthétique et phénoménologique.

Travailler sur le genre ballet n'est pas une tâche facile pour trois raisons principales :

1. Le manque d'ouvrages ou d'études et de références en général qui analysent et traitent du ballet dans toutes ses dimensions.

Les composants de genres artistiques comme l'opéra et le ballet sont en effet trop systématiquement scindés dans l'analyse et la critique ; or ce sont « des arts de l'union gouvernés par la nécessité de coexistence⁵ ». Nous avons donc voulu considérer le ballet dans son ensemble afin d'en révéler des réalités profondes. Très souvent, seule la musique est analysée – nous pouvons par exemple citer l'analyse d'Henri Pousseur sur *Agon*. Chorégraphie, décors et costumes sont en effet plus rarement pris en compte, alors que la danse justifie l'existence de la musique, dite de ballet.

⁴ Renato Poggioli, *The theory of Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 65: « *The ideal meaning behind the word agonism is clearly joined to the Greek agone and agonia from which it derives, although it transcends the pure etymological meaning* ».

⁵ Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993, p. 5.

Dans le cas d'un travail comme le nôtre, il semble important, dans un premier temps, de laisser l'œuvre parler d'elle-même et de dégager et fonder la démonstration sur les éléments audiovisuels « essentiels », que capte le spectateur, pour une compréhension globale du spectacle. Dans un deuxième temps, l'analyse purement musicale pourra préciser certains points.

2. La variété des moyens pour analyser le ballet, moyens qui ne sont pas toujours bien exploités. Ils sont présentés dans un Mémoire joint à la thèse.

Il semble important, en effet, de comprendre, de manière globale, les médiums de transmission du ballet – Vidéo, DVD, CD, notations musicales et chorégraphiques, photographies, esquisses, croquis, etc. –, à travers des témoignages, des interviews de professionnels, un travail sur le terrain et par l'illustration d'exemples précis. Car le ballet, de nature événementielle, ne peut être analysé que par l'enregistrement. La variété des supports exige des approches intellectuelles ou perceptives différentes, ce qui nécessite de leur porter un regard critique, pour mieux les utiliser, en prenant notamment en compte leur contexte d'élaboration et leur mode de fonctionnement. Le Mémoire vient préciser notre démarche consistant à relier tous les éléments du ballet entre eux.

3. La disproportion entre les références musicologiques, plus riches, et celles en histoire de la danse, mais aussi entre l'écriture musicale et l'écriture chorégraphique.

Ce déséquilibre tient certainement à la place réduite attribuée à la danse dans le milieu académique et à la méconnaissance d'une transmission écrite de la danse qui permettrait une analyse également « scientifique » de celle-ci et de l'étudier à un même niveau que la musique. Nous verrons plus loin comment l'outil notationnel Benesh, que nous initions dans ce travail, a été d'un apport considérable pour l'analyse et la mise en relation danse/musique.

Plusieurs ouvrages traitent des trois ballets, mais sans envisager une étude sur leurs liens éventuels :

- Christian Goubault *Orpheus d'Igor Stravinsky : chant mimé ou deuxième acte d'un opéra grec dansé ?*
- Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine a Journey of invention*

- Sally Banes, *Dancing Women female bodies on stage*
- Paul Hodgin, *Relationships between Score and Choreography in twentieth Century Dance*
- Stephanie Jordan, *Moving music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet.*

Ce sont les correspondances entre Stravinsky, Balanchine et Kirstein, rassemblées par Robert Craft, qui nous renseignent le mieux sur la création de la trilogie. Elles constituent la source essentielle et l'origine de notre travail. En outre, elles décrivent toute la genèse du ballet *Agon* dont la gestation a duré environ une dizaine d'années.

Grâce aux écrits des auteurs – par exemple *Chroniques de ma vie, Poétique musicale, et Histoire de mes ballets* –, nous pouvons mieux comprendre le processus et le contexte de création de chacune des œuvres. Nous les mettons en dialogue avec les analyses et les études faites sur les trois ballets et sur le style des artistes.

Nous nous référons aussi aux ouvrages généraux qui traitent de danse, de chorégraphie, de théâtre et de scénographie, de mythologie, de philosophie, de sociologie et de phénoménologie. Nous les utilisons comme « plaques tournantes », afin de relier le sujet de notre thèse et l'analyse du genre ballet à la recherche en art et en sciences humaines.

Nous nous intéressons également aux critiques parues dans la presse. L'Opéra de Hambourg nous a généreusement fourni un dossier de presse concernant la représentation de la trilogie lors du festival stravinskien dans la ville allemande en 1962. La réception allemande des trois ballets ouvre un accès direct à l'époque de la première représentation scénique de la trilogie. Nous nous référons de la même manière à l'ouvrage de Nancy Goldner, *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*, festival donné en 1972 qui met en scène la trilogie.

Décors et costumes sont pour notre étude une source essentielle. Les maquettes des décors et des costumes d'Isamu Noguchi sont consultables à la New York City Library. En revanche, les maquettes des décors du *musagète* réalisées par le peintre André Bauchant restent introuvables. L'ouvrage d'Alexander Schouvaloff sur les Ballets russes et les photographies des décors et des costumes disponibles à la Bibliothèque Nationale de France, site Opéra, nous montrent le ballet à sa création.

Pour l'analyse et la communication, nous utilisons aussi les instruments variés d'étude du ballet, présentés dans notre Mémoire, et notamment la notation du mouvement Benesh (Voir p. 190) déjà évoquée. Précisons que nous nous sommes tournée vers la notation chorégraphique afin de proposer une méthode d'analyse des interactions musique/danse et de

montrer les deux arts de manière semblable. La découverte d'une écriture de la danse nous a amenée ensuite plus loin, vers les partitions chorégraphiques des ballets, autrement dit une nouvelle source potentielle pour l'analyse. Balanchine avait demandé à ce que tous ses ballets soient notés en notations Laban et Benesh. Pour des raisons de temps, de moyens, mais aussi techniques, nous nous sommes intéressés aux partitions chorégraphiques Benesh pour nos recherches, que nous avons consultées puis analysées. Celles d'*Apollon musagète* et d'*Agon* se trouvent au Royal Ballet à Londres et la partition d'*Orpheus* au Birmingham Royal Ballet.

Musique et danse, qui entretiennent déjà des liens très étroits au sein même de leur développement, peuvent être alors étudiées à un même degré, grâce à des systèmes de notations semblables ; chaque système reposant sur une codification précise. Les partitions chorégraphiques et musicales sont ainsi des supports d'étude qu'il nous appartient d'interroger pour montrer comment les créateurs se sont appropriés le mythe.

La notation Benesh enregistre les mouvements de danse sur une même matrice que la musique, ce qui est pratique lorsqu'on veut les lire ensemble. Cette représentation de l'image du corps sur une portée « musicale » justifie notre choix d'utiliser cette notation. Sa lecture se fait comme en musique, de gauche à droite.

La portée nous renseigne sur l'action du corps humain dans le temps et dans l'espace par des indications d'orientation dans l'espace et par des indications de tempo, de rythme et de dynamique. Est aussi en commun avec l'écriture musicale, l'organisation temporelle avec le choix d'une pulsation et un chiffrage de la mesure.

Pour des raisons économiques, Benesh ne garde sur la portée que les extrémités des mouvements, lesquelles sont figurées par :

- Trois signes de base, communs aux pieds et aux mains : | — •
(Devant) (Côté) (Derrière)
- Pour préciser les articulations, ils sont modifiés en croix : + + ×

On a ainsi six signes de base qui suffisent pour enregistrer toutes sortes de positions possibles, plus ou moins complexes. La figuration de ces signes sur la portée, selon un axe central qui partage le corps en deux à la verticale, forme des pictogrammes. Ils déterminent ce que Benesh appelle des *instants-clef*, c'est-à-dire des positions indispensables pour décrire le mouvement. Le passage d'un instant-clef à un autre est indiqué par des lignes de mouvements ou par des lignes de locomotion, pour les pas et les sauts. On a alors la restitution du tracé

dessiné par les extrémités dans l'espace et le résumé d'un nombre infini de positions intermédiaires.

Tout au long de notre travail, nous tâchons d'avoir une attitude globalisante. Nous cherchons à définir « l'unité fondatrice [des trois ballets, non connue au départ], en [se] retournant vers soi, vers le spectateur⁶ », afin de capter l'ensemble. Notre réception est active, celle du « spectateur/phénoménologue » dont la perception – citons Patrice Pavis lorsqu'il se réfère à la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty – « rassemble des tous organisés et délimités qui se détachent sur un fond⁷ ». Carlos Tindemans écrit à ce propos :

La perception est au fond un acte constructif plutôt qu'un acte réceptif ou simplement analytique [...]. Une théorie des processus mentaux vraiment satisfaisante ne peut pourtant exister que si nous introduisons à parts égales des théories de motivation, de personnalité et d'interaction sociale. Est-ce un risque de dire que, quand les gens regardent une représentation, ils cherchent aussi continuellement des ponts de reconnaissance, des connexions causales entre les événements⁸.

Notre attitude tente d'être la plus objective même s'il est impossible de ne pas avoir d'attentes. Nos sens actifs ne se contentent pas d'enregistrer, mais plutôt d'assimiler des phénomènes « hautement travaillés ». Cette attitude de va-et-vient entre le spectacle et la signification définit en partie notre méthodologie.

Étudier la dramaturgie – « le mot provient du grec *drao* : agir » – revient à analyser l'action qui se déroule sous nos yeux, mais aussi celle des auteurs sur la matière artistique qui s'offre à eux. Jean-Marc Adolphe écrit :

La dramaturgie interroge l'action qui se représente et, au-delà, l'action même de représenter. Quel est le sens de cet agir, comment l'action fait-elle sens ? La logique théâtrale appelle sans doute le sens des actions, mais tout aussi bien, l'action du sens⁹.

Et c'est en s'interrogeant sur cette « action du sens » sur nous-mêmes que l'on peut parvenir petit à petit à remonter au processus de création et à comprendre la construction des ballets, la cohérence de leur structure. Pour ce faire, nous sommes obligée de nous tourner

⁶ Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993, p. 7.

⁷ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 29.

⁸ *Ibid.*

⁹ Jean-Marc Adolphe, « La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde à l'écart », *Nouvelles de danse*, Dossier Danse et Dramaturgie, n°31, 1997, p. 32.

vers la représentation, vers la mise en scène¹⁰, auxquelles nous avons accès grâce aux DVD, vidéo, dessins, photographies, partitions musicales et chorégraphiques.

L'analyse du spectacle – qu'elle soit analyse dramaturgique ou simple description de fragments ou de détails – passe nécessairement par la reconnaissance de sa mise en scène, laquelle regroupe, organise et systématise les matériaux de l'objet empirique qu'est la représentation¹¹.

Notre expérience artistique globalisante implique de capter l'activité symbolique des ballets. Que l'on soit du côté de la création ou de la réception, les symboles ont trois niveaux d'existence¹² :

- Une existence *matérielle* aussi appelée *priméité* : un potentiel, une qualité, un état neutre « sans limites et sans parties » « sans cause et sans effet ».
- Une existence *poïétique* ou *secondéité* : organisation et construction des symboles, temps de l'événement, mise en contexte du symbole.
- Une existence *esthésique* ou *tiércéité* : réception de l'activité symbolique, interprétation, représentation, signification d'un ensemble, « manière de penser, d'agir et d'être ».

L'analyse de ce troisième niveau d'existence nous amène aux deux premiers, pour ainsi comprendre la vie de l'œuvre, tout son processus créateur : depuis sa gestation (source d'inspiration), sa construction, à sa représentation, d'où l'importance de bien connaître les médiums qui amènent au ballet, ce que vient préciser notre Mémoire. L'étude de la dramaturgie par la représentation nous conduit à retrouver les « forces », les qualités aux choses, structurées par les auteurs, matérialisées par les arts, car « l'œuvre d'art est un événement par lequel de la priméité s'infiltré dans la tiércéité¹³ ». Et c'est « l'intrusion de la

¹⁰ Le ballet, art de l'événement ne peut être analysé que par l'enregistrement fournissant alors une interprétation. Il est impossible pour des raisons pratiques de toutes les voir, c'est pourquoi il est important de bien les préciser. Mais il est recommandé de voir plusieurs productions pour comparer l'interprétation de passages ou de séquences importants, desquels parfois peuvent sortir des compréhensions très différentes selon la manière dont ils sont perçus. Visualiser plusieurs versions permet de voir les variantes ou ce qui demeure identique. Un passage d'*Orpheus* fournit un exemple. Nous en parlons dans notre Mémoire à la p. 9.

¹¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 10.

¹² Jean Molino «Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée : musique, poésie, peinture », *La Musique et Nous*, revue publiée sous l'égide de la société française d'*Analyse musicale*, revue trimestrielle, Alençon, juin 1986, p. 12-13. Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Liège, Mardaga, 1990, p. 33-37.

¹³ Nicole Everaert-Desmedt, *Le Processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Liège, Mardaga, 1990, p. 110.

priméité dans la tiercéité qui produit l'événement artistique, provoque l'émotion et déclenche le processus interprétatif aboutissant à une connaissance nouvelle¹⁴ ».

Nous mettons notre perception des ballets en dialogue avec les sources premières, correspondance, lettres, écrits des artistes, et les sources secondaires, articles, analyses des œuvres, ouvrages et articles sur les artistes, presse, afin de théoriser, préciser puis organiser nos découvertes en un tout cohérent pour proposer une interprétation nouvelle de l'ensemble. Partir tout d'abord de sa propre expérience de l'œuvre puis s'appuyer sur des études existantes est aussi la meilleure façon de proposer un travail neuf.

Dans notre travail, nous étudions l'interaction des arts¹⁵. Comme l'opéra, le ballet est « art du temps, art de l'espace, art de l'ouïe et de la vue, de la continuité et de l'espace¹⁶ ». Nous analysons donc les arts dans la dynamique qui les relie les uns aux autres, ce que Patrice Pavis¹⁷ appelle la *vectorisation*, qu'il définit comme étant un « moyen méthodologique ».

Notre approche globale de l'étude de l'ensemble des arts et de leurs interactions ainsi que de l'ensemble du processus de création peut être rapprochée du procédé d'analyse des relations peinture/musique que propose Jacques Parrat, objet d'un commentaire approfondi de Saima Samoud El Fidha.

En partant du précepte que « l'œuvre d'art est une organisation du sensible jaillie, dans une pleine liberté, de la nécessité intérieure de l'artiste », Jacques Parrat montre que c'est la comparaison des principes de la création qui fera voir clairement où se situent les relations internes entre ces deux arts¹⁸.

¹⁴ *Ibid.* p. 112.

¹⁵ Une première application de la méthodologie est présentée dans les annexes. Elle est le fruit d'un travail mené à l'université d'Urbana-Champaign dans l'Illinois aux États-Unis sous la direction du professeur John Toenjes. Il offre la possibilité de prendre un premier recul sur la recherche et d'en proposer une première application. Il s'agit de tester l'efficacité de notre méthodologie en l'appliquant à un ballet similaire aux trois ballets grecs : « Rubie », second acte de *Bijoux*. La musique est de Stravinsky (*Capriccio*) et la chorégraphie de Balanchine. Dans un travail futur, nous l'envisagerons dans un contexte plus large, en l'appliquant à une esthétique chorégraphique différente de celle de Balanchine. À la fin de ce travail, nous avons placé un tableau que nous avons réalisé afin d'étudier les interactions entre la musique et la danse, classées suivant leur nature.

¹⁶ Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993, p. 5.

¹⁷ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 18.

¹⁸ Saima Samoud El Fidha, *Propositions méthodologiques d'analyse comparée des arts d'une même culture : Introduction à l'analyse des relations entre les arts musicaux et visuels arabo-musulmans*, 2008, Université Paris IV Sorbonne, p. 185-190.

La méthode de Jacques Parrat distingue trois niveaux de création :

- | | |
|---------------------------------|--|
| L'organisation formelle : | 1) Les fondements rationnels de l'art : structure mathématique, d'ordre. |
| | 2) Les fondements sensoriels de l'art : intuition, plaisir, sensations. |
| L'expression de l'affectivité : | 3) les fondements irrationnels de l'art : le « moi » de l'artiste. |

Par ces trois niveaux, Jacques Parrat cherche à montrer où se situent les convergences entre l'art musical et l'art plastique. Dans notre cas, celui du ballet, art du temps et de l'espace, de trois commandes et d'une collaboration physique et profonde entre des artistes, les convergences entre les arts sont évidentes et ce que nous avons à comprendre sont leurs interactions, leurs dynamiques, elles-mêmes issues de fondements rationnels, sensoriels et affectifs. Telle est notre approche globalisante qui prend en compte ces différents niveaux définissant les principes de la création et sur lesquelles se fonde aussi notre réception.

Le corps de la thèse s'articule selon trois parties principales :

Dans notre première partie, nous décrivons et présentons le thème de l'agonisme qui réunit les ballets en une trilogie et montrons comment cette notion se retrouve dans les figures d'Apollon, Orphée et Agon.

Dans le premier chapitre, nous dégagons tout d'abord les caractéristiques communes qu'entretiennent les trois dieux et demi-dieu, Apollon, Orphée et Agon. Après avoir étudié l'agôn, combat et jeu chez les Grecs, nous montrons comment les figures se rattachent à cette notion et l'illustrent. Pour cela, nous analysons la sémantique du terme et sa signification pour le peuple grec. Puis, nous mettons en lumière ce trait d'union essentiel entre les trois ballets, l'agonisme, qui trouve son origine dans l'agôn, en partant de la définition que propose Renato Poggioli et en recourant à des études et à des concepts philosophiques et modernes. Ce travail nous conduit à définir ce qu'est la philosophie agoniste qui met en duel les qualités apollinienne et dionysiaque, idée que l'on retrouve tout au long de notre thèse.

Notre deuxième chapitre est consacré aux trois sujets mythologiques, c'est-à-dire aux arguments des ballets, à leur source littéraire. Nous cherchons ici à dégager les aspects du mythe auxquels les auteurs attachent une grande importance pour bien comprendre leur choix

dramaturgique. Pour ce faire, nous analysons les ballets indépendamment les uns des autres, puis nous présentons leurs caractéristiques communes par une synthèse.

Enfin, notre troisième chapitre fait l'étude de l'agôn dans le ballet. Dans un premier temps, nous analysons les capacités physiques que la lutte ou le jeu exigent dans les trois ballets. L'iconographie – tableau et dessin –, mais aussi des extraits de partitions musicale et chorégraphique nous sont pour cela d'une grande aide. Ils permettent de faire des liens entre les œuvres beaucoup plus facilement. Nous nous référons aussi aux critiques faites sur les ballets qui viennent éclairer nos propos. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à tous ces lieux et moments de passage et de transformation, issus de l'agôn. Ils se retrouvent dans tous les arts constitutifs du ballet : la chorégraphie, la musique, les décors et les accessoires.

Notre deuxième partie est consacrée à la cohérence dramaturgique avec pour objectif l'étude de la construction des trois ballets. Dans le quatrième chapitre, nous montrons comment les trois ballets partagent une même structure issue du ballet romantique dont la progression est similaire au schéma agoniste que nous introduisons. Après avoir étudié les caractéristiques communes de chaque *pas de deux* dans les ballets, nous étudions dans le chapitre suivant leur processus de création autour du tandem temps-espace. Nous montrons comment le temps et la géométrie du corps et de l'espace scénique participent de la dramaturgie. Puis, dans le sixième chapitre nous nous intéressons à la représentation scénique des archétypes, Apollon, Orphée et Agon, en étudiant le jeu des couleurs et de la matière dans les ballets.

Enfin, nous étudions en troisième partie la signification profonde, et nous émettons une interprétation nouvelle de la trilogie. Les trois ballets sont trois drames mis en scène par le ballet et la danse classique. Dans le septième chapitre, après les avoir présentés sous la forme de trois drames lyriques et avoir expliqué l'intérêt de les rendre par la danse classique, nous révélons, au dernier chapitre, la signification profonde de la trilogie pour leurs auteurs, c'est-à-dire dans son contexte de création. Puis, nous étudions les différentes possibilités de mise en scène de la trilogie, avant d'en proposer une qui réponde à notre thèse.

CHAPITRE I

TROIS FIGURES GRECQUES EMBLÉMATIQUES

Apollon, Orphée, Agon constituent trois archétypes, trois modèles de référence auxquels l'individu ne cesse de se référer et tente de s'identifier. Dans ce chapitre, nous allons cerner certaines de leurs caractéristiques pour notre travail ; un cadre déterminé qui nous permettra de comprendre pourquoi Stravinsky et Balanchine, voire Noguchi et Bauchant, ont été séduits par ces trois figures. Nous aborderons la notion grecque d'« agôn »— jusqu'ici peu étudiée dans le contexte de la trilogie – que nous définirons et qui nous permettra alors de mettre en lumière un trait d'union essentiel entre les personnages : l'agonisme, autrement dit, le dépassement de soi, qu'il soit physique ou mental. Nous envisagerons également l'agonisme à la lumière de l'histoire et de la philosophie, de manière à mieux comprendre, plus tard, certains choix des créateurs dans la mise en forme des ballets.

1. Portrait des trois figures

Apollon Musagète et Orpheus représentent deux personnages emblématiques, largement connus du public. Le nom d'Apollon, dieu de la beauté et des arts, désigne de nos jours un homme d'une grande beauté. Orphée, personnage mi-homme mi-dieu, auquel de nombreux artistes s'identifient, est connu pour ses dons musicaux, pour son courage et son combat face aux Enfers. Les sources anciennes qui s'y réfèrent sont innombrables et diverses, ce qui peut brouiller les pistes de leur identification précise. Quant à Agon, sa figure apparaît la moins connue et sûrement la plus complexe à clarifier. Nous essaierons ici néanmoins de dégager les aspects qui seront utiles pour la suite de notre travail.

1.1. Apollon

1.1.1 L'arc et la lyre

C'est sans doute dans l'hymne homérique¹⁹ à Apollon que les attributs et les fonctions du dieu se trouvent le mieux rassemblés. Fils de Zeus et de la mortelle Léo, Apollon apparaît muni de deux emblèmes : la lyre et l'arc. Il reçoit le premier de son demi-frère Hermès et en use pour charmer le cœur des dieux et des hommes grâce à ses sons mélodieux. Les hymnes d'Homère et de Callimaque à Apollon décrivent l'ivresse musicale qui s'empare de tous les dieux, lorsqu'Apollon entre dans l'Olympe. Leurs fils sont d'autant plus charmés qu'Apollon joue à l'unisson des Muses. Zeus baisse les armes et se dissout dans l'extase du chant. Par Apollon, la nature, aussi diverse soit-elle, se soumet à la musique :

La nature et l'effet de cette musique consistent en proportion et beauté. La musique dompte tout ce qui est sauvage. Même les animaux féroces en sont ensorcelés²⁰.

C'est par ses deux attributs qu'Apollon annonce aux humains le vouloir de Zeus. Apollon est donc partagé entre, d'une part, un aspect pacifique, que symboliserait la lyre, alors liée à la pratique des arts, à la musique, au chant, à la beauté de la jeunesse et d'autre part, un aspect plus violent que symboliserait l'arc, davantage lié à la colère et à la menace. Dans *Apollon le couteau à la main*²¹, Marcel Détiéne met en lumière cette figure double. Il parle d'Apollon comme le dieu des bouchers et des sacrificateurs. Il est un dieu de l'ordre divin et de la mesure, mais aussi un dieu de la violence et de la passion, amateur de sacrifices sanglants. D'ailleurs, s'il a aussi le goût de l'épreuve, il veut surtout gagner. Au cours d'une compétition musicale que Philippe Monbrun²² appelle Agôn musical et dont l'enjeu est de faire subir le traitement désiré au vaincu, il affronte le satyre Marsyas. Déclaré victorieux grâce à sa virtuosité à la lyre dont il peut jouer des deux mains, Apollon écorche Marsyas vivant. Il y a donc un aspect d'Apollon « mauvais garçon » qu'il ne faut pas négliger.

Dans la mythologie, Apollon intervient à bien d'autres occasions. Mais pour ce qui

¹⁹ Homère, *Des héros et des dieux*, Paris, Arléa, 1998, p. 31-55.

²⁰ Otto Walter, « Euripide, Alceste, v. 579 sqq », *Les dieux de la Grèce*, traduit de l'allemand par Claude-Nicolas Grimbart et Armel Morgant, Paris, Payot, 1993, p. 92.

²¹ Marcel Détiéne, « L'architecte du pur et de l'impur », *Apollon le couteau à la main : une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, Gallimard, 1998, p. 175-234.

²² Philippe Monbrun, *Les voies sonores d'Apollon : l'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 346 p.

nous concerne, nous retenons qu'Apollon se caractérise par son art musical, sa justesse, sa maîtrise de l'ivresse et son goût de l'épreuve et que sa lyre et son arc sont associés dans un rapport d'analogie. Pour Jane Harrison :

Apollon possède l'arc et la lyre, tous deux instruments recourbés, tous deux instruments que l'on bande en poussant d'un côté et tirant de l'autre : l'harmonie et l'efficacité se conquièrent par l'effort des poussées opposées²³.

C'est aussi par ses deux attributs qu'Apollon apparaît, entre autres, dieu de la justesse. Walter Otto, également, explique l'analogie entre les effets de l'arc et ceux de la lyre qui, tous deux, envoient ou tirent, avec une précision inouïe, un projectile vers un but : d'un côté, la flèche, de l'autre le chant.

1.1.2 Fonctions et pouvoirs

C'est de la façon suivante que Walter Otto résume les fonctions et les pouvoirs qui caractérisent Apollon :

Le chant du plus éveillé de tous les dieux ne s'élève pas comme un rêve d'une âme enivrée. Il vole tout droit à la cible clairement prise en vue : la vérité. Qu'il soit précis : tel est le signe de sa divinité. Dans la musique apollinienne, c'est une connaissance divine qui résonne. En tout, elle envisage et atteint la figure. Le chaotique doit prendre forme ; le déchaînement se couler dans la régularité de la mesure ; les contraires s'unir dans l'harmonie. Cette musique est ainsi la grande éducatrice, l'origine et le symbole de tout ordre dans le monde et dans la vie humaine. Apollon musicien est aussi l'ordonnateur des règles et celui qui connaît le juste, le nécessaire et l'ivresse²⁴.

De ce passage, outre le pouvoir de mise en forme et en ordre, de régulation, d'harmonisation, d'éducation, de législation de la musique apollinienne, on retiendra son caractère sacré, auquel Stravinsky a très certainement été sensible. C'est en effet dans les années vingt que le compositeur se tourne vers la musique religieuse (*Les Noces, Pater Noster* etc....), autrement dit quelques années avant la création de son *Apollon*. La musique d'Apollon est universelle, puisqu'elle atteint le monde tout entier et qu'elle révèle à chacun sa vraie nature humaine, une musique qui symbolise le rituel de la vie terrestre et qui maîtrise les

²³ Clémence Ramnoux, *Mythologie ou la famille olympienne*, Brionne, Collection Imago Mundi dirigée par Gérard Monfort, 1959, p. 102.

²⁴ Walter Otto, « Euripide, Alceste, v. 579 sqq », *Les dieux de la Grèce*, traduit de l'allemand par Claude-Nicolas Grimbert et Armel Morgant, Paris, Payot, 1993, p. 92.

rites orgiaques. Ce sont là des caractéristiques que l'on retrouve dans la *Poétique musicale* de Stravinsky – dans laquelle il justifie les fondements de son style – que nous aborderons dans notre deuxième partie.

Dieu grec par excellence, ses fonctions, nous l'avons vu, sont multiples. Dieu de l'ordre et de la raison, il a un rôle fondamental dans la structure du cosmos et peut être associé à la spiritualité ainsi qu'à la religion. Par sa jeunesse, sa beauté, sa force et sa santé, il est aussi dieu du physique auquel de nombreux humains ont cherché et cherchent encore à s'identifier.

C'est aussi par Apollon que les hommes accèdent à la connaissance, *via* l'oracle de Delphes. Apollon connaît ce qui est caché ou à venir. Il est dieu de la parole, par laquelle il prononce la volonté de Zeus. C'est par la voix qu'il transmet force et conseil, un trait qui le rapproche d'Hermès, que nous aborderons dans le deuxième chapitre.

1.1.3 Apollon musagète

Dieu de la beauté, de la musique et de la poésie, Apollon est Apollon musagète lorsqu'il dirige la danse des Muses vers le mont Parnasse et qu'il mène le char du Soleil, devenant alors dieu du Soleil.

1.2. Orphée

Dans la mythologie grecque, les premiers musiciens sont les dieux. Athéna invente la flûte bien qu'elle n'en joue jamais. Hermès crée la lyre dont il fait présent à Apollon et crée le fifre du berger, dont la musique est enchanteresse. Pan crée le pipeau de roseau, dont le chant est aussi doux que celui du rossignol au printemps. Les Muses n'ont pas d'instrument qui leur soit propre, mais leurs voix sont sans pareil.

Viennent ensuite quelques mortels qui excellent dans leur art au point d'égaliser ou presque les divins exécutants. Parmi ceux-là, Orphée, berger de Thrace, est de loin le plus grand. Lorsqu'il chante ou joue, son pouvoir ne connaît pas de limite et rien ni personne ne peut lui résister.

Jusqu'à sa rencontre avec Eurydice, dont on sait peu de choses, les textes anciens s'intéressent peu à Orphée. Certains en font le fils d'Apollon et de la muse Calliope. Nous ne prétendons pas ici raconter son histoire connue d'un très large public. Il nous paraît

néanmoins utile, pour notre étude, de souligner les traits du personnage qui intéressent notre étude, tel l'exploit dans lequel il s'engage pour sauver sa bien-aimée des Enfers, ainsi que les dons de musicien grâce auxquels il les envoûte.

L'épreuve, contrairement à Apollon qui se lance de lui-même dans les compétitions, Orphée ne la choisit pas vraiment. Elle est pour lui une nécessité pour échapper au chagrin que lui cause la mort d'Eurydice. En lutte contre l'affliction, puis victime de son envie irrépressible de se retourner vers Eurydice avant d'avoir quitté le monde des Enfers, il est un personnage emblématique du conflit intérieur, de l'épreuve intime. Si Orphée et Apollon se distinguent par le type d'épreuves qu'ils traversent, ils partagent totalement, en revanche, leur origine grecque – jusqu'à être perçus parfois comme père et fils –, leurs relations à l'art, à la poésie, à la musique et ses pouvoirs enchanteurs. Par ailleurs, si avec l'arc, Apollon cible la vérité et de même avec la lyre, Orphée sait aussi user de la sienne et au-delà de sons acoustiques qu'il émet il peut pénétrer le domaine de l'esprit.

1.3. Agon

Si Orphée et Apollon se définissent sans conteste comme des personnages de la mythologie gréco-romaine, la figure d'Agon²⁵ est plus délicate à déterminer. On ne trouve quasiment nulle part de référence à ce personnage, si ce n'est chez Pausanias qui, au II^e siècle après Jésus-Christ, a rédigé une sorte de guide, *Le tour de la Grèce*, en dix livres. Dans le livre V, où il décrit son parcours en Grande-Grèce, notamment en Sicile, il fait état d'une série de statues :

Après la statue d'Iphitus et celle d'Ecéchia, qui de sa main couronne ce héros, vous voyez de suite plusieurs statues données par ce même Smicythus [...]; et sur la gauche du grand temple, une Proserpine, une Vénus, un Ganymède, une Diane, Homère et Hésiode; l'élite des poètes, ensuite un Esculape et une Hygeia; **enfin le dieu Agon que vous reconnaissez à deux contre-poids d'athlètes qu'il porte entre ses mains. Ces contre-poids sont faits en manière de demi-cercle, non parfaitement rond, mais un peu ovale, et au défaut du cercle il a un endroit par où l'on passe les doigts comme entre les courroies d'un bouclier. Après le dieu Agon, est un Bacchus, un Orphée, et ce Jupiter dont j'ai déjà parlé. Toutes ces statues sont de Denys d'Argos.** ²⁶ [...] Au nombre des consécrationes de Mikythos, il y a Agôn (*Concours*) portant des haltères : ils ont la forme d'un demi-cercle

²⁵ Nous vous invitons à vous reporter aux Annexes p. 257, où se trouve une représentation de l'agôn, provenant du Musée d'Aphrodisias en Turquie.

²⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, Livre V, L'Elide (I), Paris, Les Belles Lettres, 1999, 279 p.

assez allongé et non pas exactement circulaire ; en outre, ils sont faits de telle sorte que les doigts de la main puissent passer à travers, comme à travers les courroies d'un bouclier. Voilà donc leur forme. Auprès de l'effigie d'Agon se trouvent Dionysos, le Thrace d'Orphée et une statue de Zeus que j'ai mentionnée un peu avant. Ce sont des œuvres de Denys d'Argos [...]²⁷.

Cette précision nous permet de concevoir que, si Agon est emblématique du combat ou de la lutte, c'est plus volontiers dans un cadre sportif que guerrier, le dieu qu'il décrit ayant pour attribut des accessoires d'athlètes, l'ovale des haltères faisant allusion à celui des stades.

1.4. Conclusion

La trilogie de Stravinsky et de Balanchine met en scène trois figures grecques : Apollon, Orphée, Agon. On attribue aux deux premiers des vertus musicales, poétiques et parfois un rapport de filiation. Par ailleurs, si Orphée, dans la légende, n'est pas un emblème de l'épreuve sportive comme Apollon, il subit celle du chagrin, du refus, sources de dépassement de soi. Il s'établit, par ailleurs, une relation entre Apollon et Agon par le fait qu'ils trouvent dans la confrontation, le combat, une même forme d'amusement voire de récréation et ne semblent, l'un comme l'autre, ne s'intéresser à l'exploit que pour lui-même.

Il existe ainsi un cheminement clair entre les trois figures. Outre l'origine grecque des trois protagonistes, un lien musical et poétique associe Orphée à Apollon lequel s'unit à Agon essentiellement par la performance du corps. Si par ailleurs on s'accorde à considérer que le jeu de la lyre et le tir à l'arc ont la même exigence de doigté – ce que suggère l'histoire d'Apollon –, on peut alors relier plus intimement les trois personnages : ils ont tous trois une parfaite maîtrise de leur corps et de leur esprit et sont capables d'accomplir des prouesses, poétiques et physiques.

²⁷ *Ibid.* p. 76.

2 Le concept de combat chez les Grecs

2.1 Définitions de l'agôn

En grec, le nom agôn signifie « combat » et en français, il est l'étymon des termes, *agonie*, *agoniser*, *antagoniste*, etc. Pour comprendre ce que la notion d'« agôn » peut évoquer dans l'esprit de la Grèce antique, il faut remonter à l'origine du mot. Agôn vient du verbe « agô » qui veut dire « mener » par opposition à « rester immobile ». C'est déjà un point important de la notion : elle évoque en effet l'idée de mouvement, d'action, de mobilité. À son origine, « agôn » désigne ainsi un lieu où l'on « allait » ensemble, un lieu de rassemblement, puis un lieu de compétitions sportives. Cet enrichissement sémantique du terme, au fil du temps, met l'accent sur l'idée de communauté : il s'agit de s'unir, de se conduire en société sans raison particulière d'abord, puis dans un but ludique et physique. Par la suite, le terme a désigné les compétitions elles-mêmes et par extension, l'effort déployé dans ces compétitions. Le terme désigne alors moins l'espace dans lequel se déroulent les activités que les activités elles-mêmes. Marc Durand explique à ce propos que :

Le contenu a pris la place du contenant. Ce fait représente une évolution importante dans la mesure où une entité concrète se trouve être déclassée au profit d'une notion qui désignerait un être immatériel de l'ordre du processus [...]²⁸.

C'est donc la dynamique interne des jeux que désigne alors l'agôn.

Avec cette évolution, la notion d'« agôn » touche à l'être lui-même : à sa relation avec l'Autre et à ce qui se produit dans son corps. Enfin, on lui a aussi prêté un sens métaphorique décrivant la tension émotionnelle intense causée par un combat intérieur. Ici, le terme d'agôn touche à l'être encore plus intimement : il ne s'agit plus de définir un aspect physique de l'homme, mais un processus mental.

Dans son ouvrage, Marc Durand²⁹ s'attache aussi à montrer l'évolution, dans l'Antiquité, du terme agôn à travers quelques auteurs grecs. Outre sa transformation, ce travail révèle ce qui est permanent à l'idée d'« agôn », à savoir un ensemble de comportements. Il montre également comment l'« agôn » se base sur des instances diverses, exigeant de l'individu des performances certes physiques et mentales, mais aussi spirituelles :

²⁸ Marc Durand, *La compétition en Grèce antique, Agon, Généalogie, évolution, interprétation*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 15.

²⁹ *Ibid.* p. 24.

- Une composante dynamique, une volonté
- Des médias pour réaliser cette force : corps, char, haltères
- Une signification qui serait d'ordre religieux, guerrier, éducatif, pécuniaire, juridique (jeux codifiés), initiatique ou politique.
- Un ordonnateur de règles
- Un public : les guerriers, le tribunal, les spectateurs du théâtre

Il est de l'essence de l'agôn d'être regardé. Il est même pratiqué, dirons-nous, en vue d'un jugement, origine de la gloire recherchée. Selon l'auteur, la signification de l'« agon » pouvait se définir par le triptyque axiologique religion-loi-sport³⁰.

Voilà un terme qui au cours de son évolution a connu un grand enrichissement sémantique, insoupçonné au départ, et a balayé des aspects nombreux et variés de la nature humaine et de ses comportements : sa tendance à avancer, à progresser ; son essence sociale ; sa disposition au jeu et à l'effort physique ; ses troubles émotionnels et le travail mental qu'ils génèrent. Ainsi, l'« agon », outre le fait qu'il a donné son nom à l'un des protagonistes des trois ballets, recouvre-t-il, dans son histoire sémantique, des idées qu'illustrent tantôt le personnage d'Orphée, tantôt celui d'Apollon, et tantôt celui d'Agon. Les trois protagonistes réunis peuvent ainsi illustrer l'ensemble de la notion.

2.2. Les Jeux de l'Antiquité³¹

Qu'il s'agisse du lieu de compétitions sportives, des compétitions elles-mêmes, de l'effort, valeur fondamentale de la Grèce antique et du rapport à l'épreuve d'Apollon, d'Orphée et d'Agon, autant de notions définies par l'« agon », tout converge vers les Jeux antiques grecs. Nous en aborderons tout d'abord l'omniprésence dans la société hellénique qui opère un rapprochement ténu entre arts et athlétisme. Nous verrons également la dimension sacrée des Jeux anciens et, pour finir, les valeurs physiques, mentales et religieuses reconnues aux athlètes : autant de points qui sauront souligner l'extrême importance accordée à

³⁰ *Ibid.* p. 168.

³¹ Nous avons bien conscience que l'histoire des Jeux olympiques couvre plusieurs courants. Pour ce qui concerne notre travail, nous ferons référence essentiellement au courant idéalisateur et pédagogique appelé *Kalocagatia* (*Kalos*, beau, et *Agathos*, bon), qui voit le jour à la fin du VI^e siècle av. J.-C. (période classique). L'idéal n'est plus le surpassement des autres, mais bien la recherche d'une perfection maximale obtenue par une harmonie entre le corps et l'esprit. Notre choix se justifie par le fait que le reste de notre travail s'inscrit dans une continuité de ce courant. Et la notion d'agôn ne se voit pas changée de sens pour autant.

l'événement, à l'époque, et qui, au début du XXe siècle, se retrouvent dans le ballet de courte durée, d'une esthétique plus ramassée, plus intense et servie par des danseurs à la technique athlétique.

2.2.1 Les Jeux dans la société grecque

Tous les domaines de la culture grecque sont pénétrés par la notion de concours, qu'il s'agisse du théâtre, de la musique et de la poésie : des défis entre peintres, entre sculpteurs sont proposés aux artistes. L'agôn serait donc un endroit où s'affronteraient des athlètes, mais aussi des musiciens et des danseurs. Jeux, littérature et art restent étroitement liés : les concours athlétiques s'accompagnent de concours de poésie, de concours musicaux et de lectures publiques d'œuvres littéraires, comme celle des œuvres d'Hérodote par lui-même, à Olympie qui est un lieu de rassemblement des Grecs, au-delà de leurs querelles et de leurs rivalités. Rivaux en dehors des Jeux, quand ils sont sur ce site, les Grecs ont le sentiment d'appartenir à un même peuple, à une même culture et de partager les mêmes valeurs. Les Jeux sont l'occasion de tisser des liens, de conclure des alliances : Olympie joue ainsi un rôle de centre diplomatique.

2.2.2 Le caractère sacré des Jeux

C'est aussi à Olympie, dans la première moitié du Vème siècle, qu'est érigée la statue d'Agon. Elle a une forte coloration sportive, car le dieu est représenté comme un athlète tenant des haltères. Comme l'indique Pausanias, elle se trouve à l'époque près du temple de Zeus et, par son essence, illustre l'intégration de l'épreuve sportive dans le sacré. Tout comme l'« agon » trouve sa place dans le domaine divin, les Jeux antiques revêtent très nettement un caractère sacré : ils sont une manifestation religieuse, une pratique rituelle en l'honneur d'une divinité. Ainsi les exploits sportifs ne sont-ils donc pas recherchés pour eux-mêmes, mais dans le but de célébrer un dieu. C'est une cérémonie en l'honneur de Zeus, établie sur un rythme quadriennal ; un événement solennel dont il n'existe aujourd'hui aucun équivalent.

Dans la même lignée que les Jeux olympiques, on trouve aussi dans l'Antiquité grecque les concours pythiques. C'est au service d'une célébration religieuse que ces manifestations artistiques et sportives sont organisées. Il s'agit davantage de concours (agôn) que de jeu où il faut faire preuve d'esprit agonistique, c'est-à-dire accepter les grandes difficultés et vouloir concourir à un haut niveau. Concernant la musique, par exemple, le but

de ces concours était de pousser les musiciens à déployer toute leur virtuosité, autrement dit, à se dépasser.

2.2.3 Portrait de l'athlète

L'athlète n'est pas seulement un sportif. Ses efforts sont couronnés de succès par la volonté des dieux. Tout comme l'artiste ou le poète, il est habité par une grâce enthousiaste au sens religieux du terme, c'est-à-dire qu'il porte le dieu en son cœur. Ainsi, grâce à des efforts permanents et à une force d'âme hors du commun, l'athlète peut-il se rapprocher du héros Héraclès. De ce fait, les Jeux sont, d'une part, le reflet du culte des Grecs pour la santé, l'endurance et la beauté physique, et d'autre part, celui de la perfection morale et de l'équilibre entre le corps et l'esprit. Loin d'être de simples épreuves sportives, les Jeux olympiques ont ainsi une dimension spirituelle et philosophique : la culture de l'esprit passe par l'exercice physique. Résultant de l'influence libérale et démocratique, la *Kalokagathia*³², qui définit le bien et le bon, est un courant idéalisateur et pédagogique qui s'impose à la fin du VI^e siècle. L'homme y est étudié comme la mesure de toutes choses et devient une fin en soi, laquelle devient à son tour un moyen nécessaire pour rechercher d'autres fins. Sur la base de ce jeu rationnel, c'est la perfection maximale qui est recherchée. La bonté se centre sur la culture de l'esprit apportée par une excellente éducation et la beauté corporelle s'acquiert par l'exercice physique et l'agonisme. Un cadre est fixé pour atteindre une perfection physique, morale et mentale. L'idéologie éducatrice de la *Kalokagathia* repose ainsi sur une discipline double et indissociable d'esthétique et d'éthique. On assiste donc à un changement de mentalité à l'époque classique et l'agôn, avec les différents sens qu'il revêt, semble participer de ce processus. « L'athlète était [...] considéré comme une sorte de manifestation humaine du dieu, un officiant, un prêtre, et la joute elle-même comme un office religieux³³ ». Les cérémonies des Jeux olympiques prenaient une valeur œcuménique en rassemblant le peuple autour de valeurs religieuses et culturelles.

³² Conrado Durantez, (Président de l'Académie Olympique espagnole), « Les jeux de l'antiquité à l'épreuve de l'histoire », *Revue Olympique*, janvier-février 1989, n° 255-256, p. 52. Disponible sur Internet, dernière consultation le 14/10/2007.

³³ Marc Durand, *La Compétition en Grèce antique, Agon, Généalogie, évolution, interprétation*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 171.

2.3. Conclusion

Lorsque Michel Philippot évoque le ballet intitulé *Agon*, il qualifie Stravinsky de « preux vétéran des combats musicaux [qui] nous fait peut-être confiance de l'essentiel de ses préoccupations³⁴ ». On peut alors envisager que Stravinsky a pu voir, dans la notion d'« agôn », l'image du contexte de la composition ou de la création en général : une confrontation, une action compétitive qui pousse à « aller toujours plus loin », à se dépasser, à jouer avec soi-même. Quoi qu'il en soit, c'est sûrement un idéal qui a pu le séduire dans les trois personnages de l'Antiquité. À eux trois, comme nous le disions plus haut, Orphée, Apollon et Agon illustrent différents paliers sémantiques du terme antique « agôn » qui montrent la multiplicité des compétences que l'on peut trouver chez l'être humain et qui revêt le caractère religieux qui entoure l'athlète : la sociabilité, la mobilité, la mise à l'épreuve du corps, l'effort physique et mental, la recherche d'harmonie. Autant de traits humains regroupés sous la même dénomination et qui relèvent des qualités requises aux Jeux olympiques, à la pratique des arts, mais aussi à l'exercice du ballet. On peut alors voir en Orphée, Apollon et Agon, un trio de musiciens, maîtres de leur corps, jeteurs de charmes et qui par là même pratiquent l'alchimie des arts.

3. L'Agonisme : une conciliation entre l'activisme³⁵ et le sentiment tragique.

Nous envisageons maintenant de mettre en lumière ce trait d'union essentiel entre les trois ballets : l'agonisme. C'est-à-dire un dépassement de soi, qu'il soit physique ou mental.

Les ouvrages consacrés à l'agonisme sont lacunaires, ce qui ne facilite pas la tâche, et les significations multiples que revêt son étymon « agôn » rendent difficile une définition claire. Il apparaît également que le terme (et ses dérivés) peut être employé dans différents domaines : art, sociologie, anthropologie, psychologie, religion et philosophie.

Il ne s'agira pas ici d'œuvrer à de grands développements pour chacun des domaines, mais plutôt de définir assez nettement les différents fondements philosophiques que recouvre l'agonisme. On peut y voir, en effet, une philosophie, dans le sens où il invite à « un savoir totalisant visant une interprétation globale du monde et de l'existence humaine³⁶ ». Chercher à préciser les principes de l'agonisme nous permettra de mieux cerner ce qui unit les

³⁴ Michel Philippot, *Igor Stravinsky, Musicien de tous les temps*, Paris, Seghers, 1965, p. 120.

³⁵ Par activisme, on peut entendre : « une attitude morale consistant à rechercher l'efficacité, les réalisations », *Le Grand Robert*.

³⁶ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1996, p. 774.

personnages des trois ballets et ce qui a pu conditionner la mise en forme des ballets. L'« agôn », qui serait à l'origine de l'*agonisme*, se caractérise, en effet, par de multiples parcours, tantôt vers soi-même, tantôt vers l'autre, tantôt vers une idée suprême que symbolisent horizontalité et verticalité dans les ballets, ce que nous examinerons plus en détail dans le troisième chapitre.

C'est peut-être chez Poggioli³⁷ que l'on trouve une définition assez précise de l'*agonisme*. Il utilise le terme en tant que fonction de l'art avant-gardiste, où il apparaît être une des formes les plus typiques de cet art. Selon lui, l'*agonisme* est clairement lié à l'agôn, exprimant le culte moderne du combat et de la lutte et à l'agonie grecque, au sentiment tragique de la vie auquel il associe, entre autres, Nietzsche. Selon Poggioli, l'*agonisme* « transcenderait son pur sens étymologique » dans le sens où l'attitude agonistique, « par l'action et à travers son propre échec, tend vers un résultat qui la justifie et la transcende », « transforme la catastrophe en miracle ». L'*agonisme* serait alors ici une tentative de conciliation entre l'agôn, synonyme d'activisme et le sentiment tragique de la vie.

C'est en recourant à des études et à des concepts philosophiques et modernes (Boilleau, Eliade, Arendt, Nietzsche, Blondel et Ricoeur) que l'on peut accéder à une vision assez exacte de l'*agonisme*. On n'hésitera pas à établir des allers-retours, d'une part entre ce terme et son étymon (il est le plus souvent employé) et, d'autre part entre la culture helléniste (lieu d'origine du terme) et l'époque moderne (contexte de création des trois ballets).

Le premier sens que l'on confère à l'agôn c'est la lutte. Il n'existe pas d'*agonisme* sans une résistance ou une tension. Il serait une constante chez l'Homme agônal ou l'agoniste de chercher à se soustraire d'un « mal », aussi varié qu'il puisse être, et à la fois commun ou individuel : le déterminisme, une faiblesse, une catastrophe, une faute, une angoisse, un désir de liberté et de changement...etc. Tout l'effort de l'homme consisterait à donner une finalité humaine à l'homme : une finalité surhumaine. Cet état agonistique, qui concerne autant le corps que l'esprit, était déjà connu de la Grèce Antique et des temps primitifs.

³⁷ Renato Poggioli, *The theory of Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 65: « *The ideal meaning behind the word agonism is clearly joined to the Greek agone and agonia from which it derives, although it transcends the pure etymological meaning [...] The agonistic attitude [...] transforms the catastrophe into a miracle. By acting, and though its very failure, it tends toward a result justifying and transcending itself* ».

3.1 Approche historique et philosophique

31.1 Une finalité humaine : le sacré en tant que tendance humaine

L'agôn semble tendre inévitablement vers une augmentation des forces ou du potentiel humain, ce qui permet l'ouverture d'un passage vers le sacré. Par sacré nous ne prétendons pas faire référence à une religion précise, mais à ce qui est surhumain, invisible.

C'est sans doute, tout d'abord, à l'histoire qu'il faut faire appel pour envisager comment le sacré s'impose à l'homme et comment ce dernier peut y prétendre alors que, dans la pensée commune, n'est sacré que ce qui relève du culte et des dieux. C'est ainsi que l'explique Mircea Eliade :

L'homme des sociétés archaïques a tendance à vivre le plus possible dans le sacré. La nature tout entière est susceptible de se révéler en tant que sacralité cosmique. Pour l'homme, le sacré équivaut à la puissance, puissance sacrée, c'est-à-dire réalité, efficacité, pérennité dont il sera pénétré à travers le rituel auquel il participe. Sa condition humaine devient surnaturelle. La simple contemplation de la voûte céleste révèle l'infini, le transcendant, la hauteur inaccessible à l'homme ; là est la démesure des dieux et des forces surhumaines³⁸.

Il souligne là que, pour l'être humain, le sacré est affaire de puissance qu'il définit comme un triptyque composé de la réalité, de l'efficacité et de la pérennité. Il évoque aussi l'idée de rituel, de cérémonie répétitive, qui permet à l'individu d'accéder aux trois composantes du sacré. Enfin, pour ce qui nous concerne, il analyse l'homme face à la « voûte céleste » qui symbolise l'infini et, du même coup, « la démesure des dieux et des forces surhumaines ». Sa contemplation inspire l'homme puisqu'elle lui permet de transcender, de dépasser le céleste ; elle lui montre l'idée d'un être supérieur, d'une puissance outrancière, puisque nanti de « forces surhumaines », qui s'apparente aux dieux. Selon Mircea Eliade, cette attitude fusionnelle avec le sacré est commune dans les sociétés primitives.

Aborder le sacré, c'est aussi se pencher sur l'idée de sacrifice, terme issu du latin *sacrificus* qui signifie littéralement faire un acte sacré, rendre sacré. Étymologiquement, faire un sacrifice veut ainsi dire se rendre sacré ou donner un caractère sacré à l'acte que l'on fait. Le glissement sémantique du mot atteste, à lui seul, que la consécration de soi passe par la résignation – acception plus moderne du terme. Si l'on s'en tient à l'histoire du mot, l'homme peut donc accéder au sacré par le renoncement, le don de soi et pas seulement par le rituel. Or,

³⁸ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1994, p.18.

nous verrons que, pour atteindre une certaine consécration, un statut qu'il envisage comme divin, l'agoniste s'emploie à fournir tout de lui-même.

Qu'il s'agisse de l'amalgame entre sacré et puissance, défini comme réalité, efficacité et pérennité, de l'idée que rituel et sacrifice mènent à cette puissance, de la notion de surhomme, tout converge vers les préceptes de l'agonisme que nous aborderons plus loin. Il nous reste dans l'immédiat à circonscrire l'idée de puissance que Mircea Eliade explicite par réalité, efficacité et pérennité réunies.

3.1.2 La récupération de l'Antiquité

Devenir un surhomme, accéder à la science, au rendement, à un statut quasi divin par l'éternité constituent donc autant d'ambitions qui ont touché la culture hellénique et qui semblent se retrouver chez l'homme moderne. Pour l'homme agonal (grec et moderne), en effet il s'agit, d'une part de s'extraire d'un destin prédéterminé et de parvenir à une connaissance suprême et, d'autre part, d'atteindre un certain prestige, non pas celui de la séduction ou du charme, mais celui de la force d'action, autrement dit du rendement personnel. Il s'agit enfin de se concevoir à l'image des dieux.

Accéder à la liberté

L'ennoblissement de l'être humain constitue un point fondamental dans l'oeuvre de Nietzsche. Et c'est en se tournant vers l'Antiquité grecque qu'il parvient à montrer comment il est possible à l'homme d'accéder à cette forme définie qu'est le surhumain. Pour lui, « il faut porter l'homme à un niveau qui [le] dépasse, comme le faisaient les Grecs. Le but [étant] le perfectionnement du corps entier et non du cerveau seulement³⁹ ». Et c'est justement par le combat que l'homme grec a réussi à se soustraire à un certain déterminisme et ainsi parvenir à une forme de vie éternelle :

[Le combat] est une idée admirable, puisée à la source la plus pure de l'hellénisme, qui envisage la lutte contre l'action continuelle d'une justice cohérente et sévère, liée à des fins éternelles. Seul un Grec était capable de donner cette idée pour fondement à une cosmodicée ; c'est la bonne Eris d'Hésiode, érigée en principe universel, **c'est la pensée agonale** des Grecs et de la cité grecque, celle des gymnases et des palestres, de la lutte des partis

³⁹ Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome 2 (XIV, §10), Paris, Gallimard, 1995, p. 392.

politiques et des cités entre elles, mais généralisée à l'infini, au point que les rouages du Cosmos se meuvent à présent entre elle⁴⁰.

Loin de réduire la notion à la lutte, il montre le besoin d'un peuple de recourir à celle-ci pour se soustraire à une logique de vie voire même à un commandement (politique, religieux). Par cette action, l'homme agônal devient libre et parvient alors à l'éternité. On est proche de la définition de l'agonisme que donne Renato Poggioli. Il y a bien là une résistance que l'homme veut vaincre et c'est par l'action, la lutte, qu'il y parvient.

Voir l'invisible

Pour Jean-Luc Boilleau, « l'Agôn c'est le lieu du combat, la terre, le Cosmos, la Manifestation qui joue avec le Rien⁴¹ ». (Il définit le Rien comme l'universel absolu). Il apparaît donc que l'« agôn » est à même d'établir un rapport entre le visible (la Manifestation) et l'invisible (le Rien). L'« agôn » offre ainsi un *passage* entre ce qui est patent et ce qui ne l'est pas et qui nécessite une exploration pour le devenir. Il serait donc un *passage* vers une totalité, un tout harmonieux que l'Homme agonal ou agoniste se doit de découvrir. Ouvrant un *passage* entre le visible et l'invisible, l'« agôn » est un processus qui permet à l'homme d'atteindre une connaissance suprême, une réalité.

Rechercher le prestige

Se dépasser, briller sont des préceptes essentiels de l'agonisme que partagent les Grecs anciens. À l'époque, les exercices physiques qui se pratiquent à l'occasion des rituels que sont les Jeux olympiques, par exemple, sont une expression d'un instinct de pérennité, voire d'une obsession de gloire, née d'une soif de vie éternelle et du désir omniprésent de s'immortaliser. Pour Jean-Luc Boilleau :

L'Agon est sur ce quoi se fonde une société dans laquelle il a été décidé que chacun doit rechercher sans cesse le prestige pour prouver qu'il est humain⁴².

⁴⁰ Nietzsche *Vie et vérités*, textes choisis par Jean Granier, Paris, PUF, 1971, p. 87.

⁴¹ Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social ; précédé de Agôn et sport moderne : la rivalité contre la domination*, Paris, La découverte, 1995, p. 61.

⁴² *Ibid.* p. 55.

Si l'« agôn » ouvre un *passage* intime entre l'individu et la totalité, il a encore pour principe la mise à l'épreuve de la nature humaine, par l'acquisition du « prestige ». Pour l'obtenir, il faut montrer ses pouvoirs. Il ne s'agit pas ici de dominer, ni d'exercer ses dons sur quelque chose ou sur quelqu'un, mais plutôt de posséder de grands moyens d'action et de paroles.

Nous l'avons vu plus haut : Marc Durand⁴³, dans ce qui est constant dans les sens anciens de l'« agôn », signale une composante dynamique, une volonté. Par ses pouvoirs enchanteurs de « musicien-sorcier », Orphée obéit parfaitement à cette règle agoniste, de même qu'Agon qui manifeste en permanence son aptitude de compétiteur.

Tendre vers les dieux

La philocalie⁴⁴ est, entre autres⁴⁵, un culte hellénique de la beauté qui, pour les Grecs anciens, se trouve implicitement au cœur de la relation des hommes avec le monde et les dieux, l'amour relevant de l'humain et la beauté, du cosmos ou de la morale. Ce culte voué aux dieux – il s'agit de vénérer une beauté tant physique que mentale ou morale – conduit l'individu à travailler sa personne de manière à ce qu'elle accède à une perfection quasi divine⁴⁶. Les Grecs de l'Antiquité s'assimilent en effet aux dieux grecs cosmiques qui sont conçus à l'image de l'homme. Selon Walter Otto⁴⁷, « [...] l'homme grec a scruté dans les lignes fermées de sa nature la silhouette du divin ». Sur ce point, il cite Goethe :

Le sentiment et l'aspiration des Grecs est de diviniser l'homme, non d'humaniser la divinité. C'est un théomorphisme, et non un anthropomorphisme⁴⁸!

L'idéal agoniste est de tendre vers le divin, de se métamorphoser en dieu. C'est notamment par des rituels que sont les Jeux olympiques, les concours pythiques et par les arts, comme nous l'avons vu plus haut, que les Grecs cherchent à se rapprocher des dieux du

⁴³ Marc Durand, *La compétition en Grèce antique, Agon, Généalogie, évolution, interprétation*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 24.

⁴⁴ Les correspondances entre Stravinsky et Catherine, sa première femme, révèlent que le compositeur a lu la *Dobrotolyubiye*, qui est une version russe de la Philocalie. Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 17.

⁴⁵ Nous aborderons un autre aspect de la philocalie dans notre deuxième partie.

⁴⁶ Jacques Touraille, *Le Christ dans la Philocalie*, Paris, Desclée, 1995, p. 11.

⁴⁷ Walter Otto, *Les Dieux de la Grèce*, traduit de l'allemand par Claude-Nicolas Grimbert et Armel Morgant, Paris, Payot, 1993, p. 264.

⁴⁸ *Ibid.* p. 264.

Panthéon, par la reconnaissance d'une même dignité au corps et à l'esprit. Autrement dit, ce serait par l'« agôn » que l'accès au divin est rendu possible.

Les Jeux olympiques, la danse et la musique sont autant d'occasions où l'on dialogue avec soi-même, où l'on joue avec l'autre ou avec « le Rien », et peuvent être considérés comme des types d'« agôn ». Les lieux qu'investissent ces activités deviennent sacrés par l'ascension vers le divin qui s'y opère. C'est là que l'« agôn » ouvre une brèche, un *passage* par lequel se joignent le ciel et la terre, face à face entre spirituel et monde tangible. Leur point de rencontre se trouve au Centre du monde autrement dit dans le *réel*⁴⁹.

Conclusion

Acquérir un savoir totalisant, c'est bien comme nous venons de le voir l'un des préceptes de l'agonisme qui se propose de rendre visible ce qui ne l'est pas. Réfléchir à une interprétation globale du monde et de l'existence humaine en est un autre, puisque l'agonisme offre à l'homme un rapport au monde. Devenu libre et ainsi responsable, l'individu sait vers quel but mener son existence : la connaissance, l'efficacité et la grandeur de soi.

L'agonisme peut ainsi, effectivement, être considéré comme une philosophie dans le sens où elle a l'homme, ses vertus et son épanouissement harmonieux comme fondement et finalité.

3.1.3 La volonté de puissance

La « volonté de puissance » est une notion chère à Nietzsche qu'il oppose à la volonté de vérité qu'il considère plutôt insensée, voire un symptôme de dégénérescence⁵⁰, puisque, selon lui, tout n'est qu'apparence ou illusion. Il faut donc se détacher du monde faux, du monde des apparences et devenir soi-même. Par « volonté de puissance », il faut entendre non pas chercher à dominer le monde de quelque manière que ce soit, mais vouloir l'excitation de la puissance, moteur essentiel de l'action. Nietzsche écrit que :

La vie tend à la sensation d'un maximum de puissance ; elle est essentiellement l'effort vers plus de puissance ; sa réalité la plus profonde, la plus intime, c'est le vouloir⁵¹.

⁴⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2007, p. 52.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome 2 (XIV, §239), Paris, Gallimard, 1995, p. 208.

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome I, livre II, Paris, Gallimard, 1995, p. 212-213.

Rappelons à ce titre qu'Agôn vient du verbe « agô » qui veut dire « mener » par opposition à « rester immobile » et nous pouvons d'ores et déjà saisir une parenté entre la philosophie nietzschéenne et l'agonisme.

On peut aussi concevoir cette volonté de puissance comme excitation maximale dans l'action ou comme une sorte de parcours de santé, et plus spécifiquement de santé physique, fondement de la santé mentale et de toute production quel qu'en soit le domaine :

[Nietzsche] a regardé l'histoire humaine sous l'œil de la santé, la grande santé pour l'homme. Il a vu et compris le présent avec le même œil. Il a annoncé et préparé l'avenir. Il a rejeté tout ce qui n'était pas sain et dans toute oeuvre humaine tout ce qui n'exaltait pas l'homme et ne le rendait pas plus fort, plus grand. Le rendement maximum de l'homme, en équilibre physique et mental, c'est la seule clé de toute l'œuvre de Nietzsche⁵².

Le surhomme chez Nietzsche, à l'instar de l'agoniste, fait de sa vie un combat, une lutte pour la conquête d'une nature parfaite, d'un « rendement maximum », d'un « équilibre physique et mental ». Dans l'idée de « rendement maximum », on saisit immédiatement un lien avec l'efficacité chère aux sociétés archaïques.

Par ailleurs, Vladimir Biaggi explique que, pour Nietzsche, seul « l'audacieux qui affronte les questions essentielles que ne se posent plus les hommes pris dans la logique de la vie⁵³ » peut se métamorphoser. Autrement dit, selon le philosophe, pour atteindre les problématiques fondamentales de la vie, il faut que l'homme s'extrait du parcours existentiel logique qu'on lui propose, où l'apparence est prise pour vérité. Dans cet effort pour y parvenir, douleurs et plaisirs se succèdent. Douleurs et entraves sont les conditions d'une volonté de puissance car pour prétendre à une victoire il faut une résistance. Peut-être peut-on voir ici l'idée de « réalité » à laquelle Mircea Eliade fait allusion quand il définit la puissance à laquelle l'Homme prétend depuis toujours. Il est bien évident que pour Nietzsche, il ne s'agit en aucun cas de vérité : accéder à la réalité, c'est déjà avoir en conscience que la vie s'entoure d'apparences, d'illusions, voire de faux. C'est aussi accepter le monde avec ses erreurs, ses faiblesses et ses fautes.

⁵² Dr Winter, « Le corps nouveau », *Esprit Nouveau*, 1922, p. 1758.

⁵³ Vladimir Biaggi, *Nietzsche*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 70.

Selon Nietzsche :

L'apparence, telle que je la comprends, est la véritable et l'unique réalité des choses, celle à qui conviennent tous les prédicats existants, et qui dans une certaine mesure ne saurait être mieux désignée que par l'ensemble de ces prédicats, y compris les prédicats contraires. Mais ce mot signifie simplement une réalité inaccessible aux procédés et aux distinctions logiques, donc une « apparence » par rapport à la « vérité logique », laquelle n'est d'ailleurs possible que dans un monde imaginaire. Je ne pose pas l'apparence comme le contraire de la réalité ; j'affirme au contraire que l'apparence est la réalité, celle qui s'oppose à ce qu'on transforme en réel, en un « monde vrai » imaginaire. Si l'on veut un nom précis pour cette réalité, ce pourrait être la « volonté de puissance », ainsi désignée d'après sa réalité interne et non d'après sa nature protéiforme, insaisissable et fluide⁵⁴.

Dans les préceptes de la philosophie nietzschéenne on retrouve bon nombre des caractéristiques des sociétés primitives face au sacré : l'accès à la réalité que nous venons de souligner et la notion d'efficacité ou de rendement. Il en va de même pour l'idée de sacrifice, dans son sens de renoncement, puisque, pour le philosophe, l'Homme doit rejeter « tout ce qui n'[est] pas sain et dans toute œuvre humaine tout ce qui n'[exalte] pas l'homme et ne le [rend] pas plus fort, plus grand ».

La volonté de puissance de Nietzsche serait donc à rapprocher de l'agonisme qui est tout sauf un état d'esprit passif. Boilleau dit même que « l'agôn est du côté de l'action⁵⁵ », qu'il est une « vivacité inépuisable⁵⁶ ». Pour Renato Poggioli, il s'agit d'une « attitude qui s'efforce, jusqu'à transformer la catastrophe en miracle⁵⁷ ». L'individu doit utiliser sa faiblesse comme moyen d'action et tendre ainsi vers un résultat qui la justifie et la transcende. Il s'agit alors de se donner une dimension qui dépasse largement celle de la nature humaine commune, par la résignation à la souffrance, par le sacrifice. Là encore se dessine l'idée de surhomme, d'homme supérieur, d'être quasi divin.

Des sociétés archaïques au XXe siècle, la relation de l'homme au sacré reste sensiblement la même. Il s'agit pour lui de parvenir à une certaine réalité, à une efficacité de soi, à une certaine pérennité ou peut-être éternité, et ceci dans la plus grande abnégation de soi et dans le même but de se rendre « plus fort, plus grand », de devenir un surhomme, en quelque sorte. Accéder à la liberté, à un savoir totalisant – par l'agôn qui semble être ici un

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome 2 (XIII, §121), Paris, Gallimard, 1995, p. 219.

⁵⁵ Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social*, Paris, Éditions La Découverte, 1995, p. 109.

⁵⁶ *Ibid.* p. 21.

⁵⁷ Renato Poggioli, « Theory of the Avant-Garde », *Movement and Metaphor*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 242.

outil, un processus qui permet l'ouverture d'un passage vers un autre monde –, se dépasser, s'égaliser, sont les préceptes de la philosophie agoniste qui semble très proche de la volonté de puissance de Nietzsche. On a vu aussi que les Grecs ont forgé leur corps à l'image des dieux. De la même manière l'agoniste tend vers le sacré, vers un idéal de représentation, un bien-être. L'agoniste est du côté de l'action. Il s'agit pour lui de se soustraire à l'histoire, à un déterminisme, il se questionne sur sa propre condition humaine et tente de se donner une finalité surhumaine pour s'immortaliser.

Il semble ici préférable de se référer à l'immortalité plutôt qu'à l'éternité. Paul Ricoeur s'en explique dans la préface de *Conditions de l'homme moderne* d'Hannah Arendt :

La distinction entre éternité et immortalité est fondamentale. L'éternité est ce qui manque aux mortels. Mais dans la mesure où nous pensons et nous pensons l'éternité. L'immortalité, en revanche, est ce que nous tentons de nous conférer à nous-mêmes afin d'endurer notre condition mortelle⁵⁸.

3.2 Vers une anthropologie philosophique : Blondel et Ricoeur

On peut peut-être trouver dans la *philosophie de l'action* de Maurice Blondel (1861-1949) et dans la *philosophie de la volonté* de Paul Ricoeur (1913-2005) des similitudes avec la philosophie agoniste. Il ne s'agit pas ici d'établir une comparaison entre ces philosophies mais, par une brève description des philosophies de Blondel et de Ricoeur, d'essayer de pousser plus loin notre tentative d'identification de l'agonisme en tâchant de comprendre quelle proximité elle peut avoir avec d'autres philosophies. Il s'agira aussi de montrer que la philosophie agoniste revêt une dimension anthropologique. Selon Boilleau, « l'agôn est propre à l'homme. Il recèle une dimension anthropologique qui le rend « transversal » aux « classes » ou aux milieux sociaux⁵⁹ ». L'agôn serait donc constitutif de l'homme et, loin de constituer une invention récente, il atteste de la persistance d'un universel anthropologique.

3.2.1 La philosophie de l'action

Nous avons vu plus haut qu'Agon vient du verbe « ago » qui veut dire « mener » par opposition à « rester immobile » et évoque ainsi l'idée de mouvement, d'action et de mobilité.

⁵⁸ Hannah Arendt, *Conditions de l'homme moderne*, préface de Paul Ricoeur, Paris, Presses Pocket, 1988, p. 18.

⁵⁹ Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social*, Paris, Éditions de la Découverte, 1995, p. 103.

Pour Blondel⁶⁰, l'action signifie l'existence humaine. Dans sa thèse éponyme, il montre que l'homme a une fin surnaturelle et qu'elle peut être analysée par un moyen : l'action, qu'elle soit métaphysique, morale, esthétique, scientifique ou pratique. L'action est une expérience totale, une activité de l'esprit dans sa source et dans l'intégralité de son déploiement. À l'intérieur de tout vouloir, conscient ou non, il y a un besoin surnaturel. Il s'agirait de découvrir à l'intérieur même de nos actes, une éternité qui met alors en place une « fissure ouverte ». La finalité de cette « sortie de soi » serait de s'égaliser.

Ici, de manière claire, on retrouve le besoin surnaturel de l'homme. L'action est l'outil, le moyen, en tant qu'expérience totale, pour y parvenir. On est très proche de la philosophie agoniste, où l'agôn serait aussi l'outil, le processus, qui permet une expérience totale, comme on l'a dit plus haut, de *voir l'invisible* et d'ouvrir à l'homme *un passage* ou encore une *fissure*.

3.2.2 La philosophie de la volonté

C'est peut-être chez Ricœur⁶¹ que l'on retrouve le caractère tensionnel qui est la base même de l'agonisme. Pour lui, la tension est au cœur de la volonté – une composante dynamique de l'agôn – mais elle s'achève dans la conciliation par un consentement. Il s'agit de trouver un « juste milieu » entre le volontaire et l'involontaire. Boilleau dit d'ailleurs que « pour que l'Agôn perdure, il faut aussi de l'harmonie⁶² ». Ce consentement est perçu chez Ricœur davantage comme une liberté que comme une résignation. Cette liberté lui permet de résister face aux nécessités de l'inconscient et de la vie. Un autre temps fort de sa philosophie et qui nous intéresse est l'analyse d'une faiblesse, d'une fragilité de l'homme qui lui est inhérente et qui révélerait un mal moral. Cette fragilité permettrait de définir une anthropologie philosophique, qui veut que l'homme en sa réalité soit le résultat de l'opposition de l'affirmation originare et la tristesse du fini.

La fragilité, dont il est question ici, constitutive de l'homme serait involontaire. Elle implique une volonté, une conciliation entre l'involontaire et le volontaire pour pouvoir se soustraire aux nécessités de la vie. De la même manière, l'agonisme suppose une conciliation entre l'activisme et le sentiment nostalgique.

⁶⁰ Denis Huisman, *Dictionnaire des philosophes*, 1er Vol, Paris, PUF, 1984, p. 366-367.

⁶¹ *Ibid.*, 2e Vol, p. 2454-2455.

⁶² Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social*, Paris, Éditions La Découverte, 1995, p. 88.

La philosophie de Blondel définit un moyen de parvenir au surnaturel. Chez Ricœur, l'homme s'interroge sur sa propre condition et sur sa finalité mais il n'est pas question ici de surnaturel, ou du moins pas directement. L'homme, ou son existence, semble être un lieu de tension qu'exerce la prise de conscience de son origine et de sa finitude. Le mal-être dont il est question dans sa philosophie est constitutif de l'homme et semblerait donc être du côté de l'involontaire (naturel) ou être la raison d'un acte involontaire. Et c'est par le volontaire (acte) que ce mal être peut être combattu. Il s'agirait ici d'accepter sa condition d'humain et d'accepter sa faiblesse, pour ainsi accéder à une certaine réalité. On est ici très proche de la philosophie de Nietzsche.

Par ailleurs, il s'agirait bien au final d'accéder à une certaine liberté, de ne plus se soumettre aux nécessités de l'inconscient et de la vie. On serait davantage dans une anthropologie philosophique dans le sens où il est un besoin de l'homme de s'interroger sur sa condition et de rechercher une plénitude, un bien-être.

De cette brève présentation de la philosophie de la volonté de Paul Ricœur on retient aussi la conciliation entre un processus de l'ordre du naturel et un acte plus contrôlé, qui semble accepter le processus d'ordre naturel puisqu'il y a conciliation. On aurait ici comme une sorte d'harmonie trouvée entre l'acte involontaire, besoin vital, et l'acte maîtrisé. De la même manière, l'agôn, qui est un dépassement de soi, un besoin naturel des hommes à « sortir de soi », semblerait être maîtrisé afin qu'une harmonie soit possible. Boilleau explique en effet que l'agôn, en tant que sortie de soi, « doit être combattu, enfermé ⁶³ ». On a vu plus haut que l'agôn représente, dans la Grèce antique, les « activités elles-mêmes ». C'est un potentiel, une énergie débordante, mais qui doit être contrôlé. Et c'est justement ce que permettent les Jeux Olympiques, d'enfermer l'agôn grâce à des règles et à des lois humaines.

3.2.3 Conclusion

Les philosophies de Blondel et Ricoeur nous ont servi de « plaques tournantes » pour, d'une part mieux définir et circonscrire la totalité et les fondements de la philosophie agoniste et, d'autre part, la relier à des courants philosophiques déjà connus. La philosophie agoniste implique une action – une lutte – pour combattre la mélancolie, le mal-être qui s'empare de l'Homme dès lors qu'il prend conscience de sa finitude.

⁶³ Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social*, Paris, Editions de la découverte, 1995, p. 61.

3.3 De l'agoniste à l'artiste

Selon Nietzsche, nous l'avons vu, la volonté de vérité est insensée et doit laisser place à celle de puissance. Pour lui, c'est surtout chez le créateur qu'elle se manifeste : par essence, il est un homme d'action, d'efficacité qui affirme l'apparence, l'illusion, le faux, c'est-à-dire la vie. Selon Sarah Kofman :

L'art est culte de la surface, et il éduque l'homme à vouloir le jeu, l'illusion, non la « réalité » ou la vérité⁶⁴.

En affirmant apparence, illusion et faux, l'artiste pourrait sembler aux antipodes de l'agoniste en quête de réalité. Mais c'est bien l'inverse : pour le philosophe, c'est de la réalité que relève le fait que ce qui constitue la vie n'est qu'apparence. Puisqu'il ne recherche pas la confortable vérité illusoire, l'artiste se trouve également aux antipodes de l'être conventionnel qui suit sans s'en détourner un destin tout tracé.

Par ailleurs, « l'artiste est un démiurge qui enrichit la trame des représentations⁶⁵ », selon Nietzsche. Il est donc, pour le philosophe, un être qui s'apparente au dieu architecte de l'univers ou au créateur du monde, si l'on s'en remet aux sens du terme « démiurge ».

L'artiste, selon Nietzsche, a donc tout d'un agoniste : il sait voir l'invisible par l'apparence qu'il sait lui donner, il atteint le prestige par l'excitation de sa volonté à montrer le beau et enfin il agit à l'image des dieux. C'est peut-être cette parenté entre l'artiste et l'agoniste qui a suscité chez les créateurs des ballets un intérêt tout particulier, retrouvant leur propre philosophie/pensée dans celle des trois personnages éponymes de leurs ballets.

Conclusion du premier chapitre

Apollon, Orphée et Agon sont trois personnages emblématiques de la mythologie grecque. Ils sont trois dieux (Orphée est un semi-homme/semi-dieu) qui ont un certain goût pour l'épreuve et les compétitions. C'est en partant des trois figures que l'on a pu définir l'agôn, une notion fondamentale chez les Grecs et autour de laquelle elles s'unissent. Les fondements de l'agonisme se retrouvent dans les trois figures emblématiques : l'épreuve, la

⁶⁴ Sarah Kofman, « L'idéal ascétique de Wagner selon Nietzsche », in *L'art moderne et la question du sacré* : actes du colloque, Strasbourg 18 et 19 mai 1990 de Jean-Jacques Nillès, Paris : Les éd. du Cerf : CERIT, 1993, p. 42-65.

⁶⁵ Giorgio Colli, *Après Nietzsche*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1987, p. 109.

compétition, le contrôle, la maîtrise et la connaissance avec Apollon, la lutte et le dépassement de soi avec Agon, et l'harmonie entre les deux avec le personnage d'Orphée. La philosophie agoniste est une philosophie du corps et de l'esprit qui met en avant chez l'homme le désir de reconnaissance et le souci de l'apparence. Par l'art, le sport, des sujets vivent réellement l'agôn, c'est-à-dire l'illusion.

Il apparaît très clairement ici que l'agôn est une qualité dionysiaque, une « sortie de soi » pour combattre, consciemment, grâce au contrôle de l'apollinien, un sentiment tragique. Il s'agirait de parvenir à une certaine connaissance et réalité par l'illusion.

C'est ce que l'on retrouve chez les artistes : ils expriment l'inaccessible vérité par l'apparence, l'illusion, le faux, voire le jeu.

Étudier l'agôn, l'agonisme, c'est finalement se pencher sur l'exploit réalisé par le peuple grec et son impact dans l'histoire. Depuis l'Antiquité, l'homme n'a en effet cessé d'essayer de surpasser la Grèce antique, érigée en modèle, avec ses propres possibilités. Très souvent, la délicate harmonie entre le corps et l'esprit, souvent sujette à la théorisation, a rendu difficile de recréer cet accomplissement total. L'impact de la Grèce antique sur les générations en a été affaibli, cela pourrait expliquer pourquoi la notion d'agôn (agonisme, agoniste etc.) a été peu usitée à travers les siècles.

C'est par le mythe que l'homme peut s'interroger sur sa condition humaine. Il est une représentation de la condition humaine. Il s'agit maintenant de voir en quoi le choix des trois sujets mythologiques révèle le *passage*, la *fissure ouverte*, dont il a été question ici, qui permet de s'introduire dans le sacré, dans l'invisible.

CHAPITRE II

TROIS SUJETS MYTHOLOGIQUES

Stravinsky et Balanchine partageaient un réel enthousiasme à se tourner vers la mythologie grecque. Stravinsky choisit de s'arrêter sur un épisode du mythe d'*Apollon*. *Orpheus* est une idée de Balanchine ; il avait auparavant chorégraphié *Orphée et Eurydice* sur une musique de Gluck et mis en scène l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach en 1931. Neuf années s'écoulaient sans que Stravinsky ne compose le moindre ballet. *Agon* marque une nouvelle collaboration avec Balanchine qui s'enthousiasmait du scénario que lui proposait le compositeur⁶⁶.

1. *Apollon musagète*

1.1 L'argument

Apollon Musagète est un ballet classique en deux tableaux, commandé par l'américaine Elizabeth Sprague Coolidge en 1927 pour un festival de musique contemporaine à Washington. Le choix du sujet et de l'effectif orchestral revint à Stravinsky. C'est dans *Chroniques de ma vie* que le compositeur exprime le mieux son désir de se tourner vers le mythe de l'*Apollon musagète*⁶⁷ :

[...] Je pouvais réaliser une idée qui me tentait depuis longtemps, celle de composer un ballet sur quelques moments ou épisodes de la mythologie grecque dont la plasticité serait rendue sous une forme transfigurée par la danse dite classique.

⁶⁶ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 217.

⁶⁷ Le 3 janvier 1923, Akim Volynsky publiait « la Naissance d'Apollon », un article paru dans *Zhizn' Iskusstva*. Il y décrit avec détails une naissance d'Apollon exotique en vue d'un ballet. Il commençait alors à étudier la danse classique. Stravinsky s'en est peut-être inspiré. Le critique d'art met aussi l'accent sur l'accouchement de Leto et sur la danse classique lorsqu'il écrit qu'Apollon à autant à voir avec la naissance d'un homme qu'avec la naissance de la danse classique : Volynsky Akim, «The birth of Apollon », *Ballet's Magic Kingdom*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p. 83.

Je m'arrêtai au thème d'Apollon musagète, c'est-à-dire du chef des Muses inspirant à chacune d'elles leur art. Je réduisis à trois leur nombre en choisissant, parmi elles, Calliope, Polymnie et Terpsichore, comme les plus représentatives de l'art chorégraphique. Calliope, recevant d'Apollon le style et les tablettes, personnifie la poésie et les rythmes. Polymnie, un doigt sur la bouche figure la mimique [...]. Enfin, Terpsichore, réunissant en elle les rythmes de la poésie et l'éloquence du geste, révèle au monde la danse et trouve ainsi parmi ces Muses la place d'honneur à côté du musagète.

Après une chaîne de danses allégoriques destinées à être réglées dans le style traditionnel du ballet classique (Pas d'action, Pas de deux, Variations, Coda), Apollon, dans une apothéose, conduit les Muses, Terpsichore en tête, au Parnasse qui sera désormais leur demeure. Toute cette allégorie, je l'ai fait précéder d'un prologue⁶⁸ représentant la naissance d'Apollon. L'enfantement saisit Leto, nous dit la fable, et elle se sentit prête [*sic*] d'accoucher, et elle jeta les deux bras autour d'un palmier, et elle appuya ses genoux sur le tendre gazon, et la terre au-dessous d'elle sourit, et l'enfant bondit à la lumière... Les déesses le lavèrent d'eau limpide, purement et chastement et elles lui donnèrent pour langes un voile blanc, frais tissu, et elles l'assujettirent avec une ceinture d'or⁶⁹.

Le ballet ne présente pas une histoire à proprement parler mais davantage l'exploration d'un savoir-faire, un apprentissage sous le contrôle d'un dieu. Le compositeur parle d'une « attitude », d'un « style » ou d'une « manière ⁷⁰ », l'intrigue restant pour lui secondaire. On verra dans notre deuxième partie quelle(s) signification(s) revêtent les termes d'attitude et de manière chez Stravinsky. En revanche, si l'intrigue revêt peu d'importance aux yeux de Stravinsky, les personnages et leur signification occupent le premier plan du ballet. Ce n'est en effet pas par hasard qu'il fait le choix des personnages du mythe pour sa création : c'est plutôt pour leurs portées symboliques originelles qu'il envisage d'exacerber. Les Muses attirent son intérêt pour ce qu'elles personnifient et il paraît évident que leur importance aux yeux du compositeur vient de ce qu'elles représentent à la fois plusieurs aspects artistiques du ballet : « poésie », « rythme », « mimique », « éloquence du geste ». Dans les propos de Stravinsky, on saisit alors une nouvelle fois son goût pour la synthèse des arts : si les Muses Polymnie et Calliope retiennent son attention pour leurs figurations respectives, c'est à Terpsichore qu'il accorde une place d'honneur ; elle symbolise de manière concomitante « les rythmes de la poésie et l'éloquence du geste ». Voilà des traits qui participent directement à la musique et à la chorégraphie et qui confèrent au ballet un phénomène de mise en abyme qui rend hommage à l'art du ballet ou bien qui donne à *Apollon musagète* une portée

⁶⁸ Le prologue dont parle Stravinsky est tiré de l'« Hymne homérique à Apollon ». Le compositeur en avait une copie en français qu'il avait collée à la première page de son carnet de croquis.

⁶⁹ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël et Steele, 2000, p. 164.

⁷⁰ Igor Stravinsky, Robert Craft, *Dialogue and a Diary*, London, Faber and Faber, 1968, p. 32-33.

métalinguistique.

Il semble que, dans ses choix thématiques, Stravinsky soit perpétuellement en quête de correspondances artistiques, qu'il recherche en permanence des figures ou des personnages évocateurs d'arts pluriels. On peut observer ici à quel point l'art du ballet, loin de se réduire à un seul art prépondérant, est fondé sur la communion de plusieurs arts. Pour la variation de Polymnie par exemple, il cite un vers de Boileau.

1.2 Un « autre » Apollon

Dans *Dialogue and a Diary*, Stravinsky développe la création d'*Apollon musagète*, le choix du ballet, les circonstances de la commande, et explique l'incompréhension générale que celui-ci a suscitée.

Bon nombre de personnes avaient en effet imaginé retrouver l'Apollon du Belvédère. Mais Apollon musagète n'a pas l'extrême beauté de l'Apollon du Belvédère, et ce qui intéresse davantage Stravinsky c'est l'évolution du jeune dieu. Il s'attache en effet à représenter tout d'abord sa naissance et met en avant son double aspect de demi-homme et de demi-dieu – Apollon est né de la mortelle Létéo et de Zeus. Doté d'une qualité divine qui se définit par une connaissance sans égal, le musagète apparaît comme le maître des Muses et les conduit au mont Parnasse :

Les Muses n'instruisent pas Apollon – en tant que dieu il est déjà un maître au dessus de l'instruction – mais lui montrent leurs arts pour son approbation⁷¹.

Dès le début du ballet, Apollon est salué par les Muses qui suivent ses instructions en exécutant des mouvements similaires aux siens, les unes après les autres. Puis, de nouveau, avant de gravir les marches qui les mèneront à l'Apothéose, elles rendent hommage au dieu dont le rôle peut se définir comme celui d'un « médiateur » entre les Muses et l'artiste :

L'inspiration ou mieux l'invention [...] passe par les Muses, ces représentations de la mythologie antique qui figurent le désir de savoir et de faire et qui incarnent ces « *mouvements de l'esprit* » irrépressibles suscités par la médiation d'autrui⁷².

⁷¹ Stravinsky Igor, Craft Robert, *Dialogue and a Diary*, London, Faber and Faber, 1968, p. 32-33: « *The Muses do not instruct Apollo – as a god he is already a master beyond instruction- but show him their arts for his approval* ».

⁷² Lucien Giraudo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 15.

Les Muses sont liées non seulement à la musique mais à toutes les activités intellectuelles en général. Walter Otto⁷³ explique que les Muses ont également une grande et honnête influence sur la vie humaine. Elles anoblissent la nature humaine en lui donnant des règles et elles cherchent à la libérer de toute démesure. Ainsi partagent-elles avec Apollon une fonction éducatrice et législatrice.

Apollon prend, selon Michel Butor, le statut de l'« Autrui » qui relaie l'inspiration figurée par les Muses après en avoir pesé la pertinence et « l'esprit » en « mouvement » de l'artiste. Il n'était ainsi pas question pour Stravinsky de mettre en scène un personnage victorieux d'avoir vaincu un serpent, armé – comme on le suppose – d'un arc et d'une flèche ou d'une branche de laurier. Comme nous le disons plus haut, Stravinsky exacerbe les portées symboliques des personnages qu'il choisit et en Apollon, il voulait retenir non pas l'extrême beauté guerrière, mais la force artistique. Apollon est le modèle à suivre, celui qui mène vers un idéal. Il est le dieu de la maîtrise sur lequel on peut se baser pour créer. Et « tout le ballet traite de cet enseignement et d'Apollon lui-même, chef des Muses, dieu en pleine jeunesse qui ne possède pas encore tous les pouvoirs qui feront sa gloire parmi les hommes⁷⁴ » nous dit Balanchine.

1.3 Conclusion

Qu'il s'agisse d'Apollon ou des Muses, on peut observer que le choix des personnages du mythe est régi par leur figuration artistique. Calliope et Polymnie ne symbolisent chacune qu'un seul art – respectivement la poésie et la chorégraphie –, et Stravinsky leur accorde une place relativement secondaire dans le ballet. En revanche, « Terpsichore, réunissant en elle les rythmes de la poésie et l'éloquence du geste » tient un rôle prépondérant, comme Apollon qui lui aussi symbolise de multiples aspects, artistiques d'une part du fait du pouvoir enchanteur de son chant et de sa lyre, héroïques d'autre part par son goût de l'exploit et du dépassement de soi. Par ces choix, on peut saisir chez Stravinsky un attachement à tout ce qui exprime la totalité : les personnages principaux du ballet apparaissent comme des figures synthétiques de différentes facettes de l'humain.

⁷³ Otto Walter, « Euripide, *Alceste*, v. 579 sqq », *Les dieux de la Grèce*, traduit de l'allemand par Claude-Nicolas Grimbert et Arnel Morgant, Paris, Payot, 1993, p. 92.

⁷⁴ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, 95 p.

2. Une adaptation du mythe d'Ovide

Si on peut observer un lien étroit entre Stravinsky et sa source pour ce qui concerne la création d'*Apollon Musagète*, pour celle d'*Orpheus* Stravinsky et Balanchine ont également choisi de s'appuyer sur les *Métamorphoses* d'Ovide et sur un dictionnaire classique, certainement le *Dictionnary of Classical Antiquities*.

Dans *Histoire de mes ballets*, Balanchine explique qu'*Orpheus* est une transposition contemporaine du mythe ancien d'Orphée, le musicien grec qui descendit aux Enfers à la recherche de sa femme Eurydice. Toutefois, si le chorégraphe conçoit l'œuvre comme une lecture nouvelle du mythe, *Orpheus* reste très respectueux du texte d'Ovide. Les didascalies de la partition précisent en effet qu'au premier tableau Orphée pleure Eurydice.

Pour ce passage notamment, les créateurs ont emprunté au livre dixième des *Métamorphoses* :

[Orphée] vient, il est vrai, mais il n'apporte ni paroles solennelles, ni visage riant, ni heureux présage. La torche même qu'il tient ne cesse de siffler en répandant une fumée qui provoque des larmes⁷⁵.

Fidèle encore à l'œuvre fondatrice d'Ovide, l'œuvre du couple Stravinsky – Balanchine montre les bienfaits du chant d'Orphée sur les personnages des Enfers. Dans le premier interlude du second tableau, ils précisent :

Les tourmentés du Tartare tendent leur bras enchaînés vers Orphée, le suppliant de continuer son chant consolant⁷⁶.

Et dans l'« Air de danse » qui suit il est précisé qu'« Orphée continue son air⁷⁷ », puis, dans le « Pas d'action », que « L'enfer, touché par le chant d'Orphée, se calme. Les furies l'entourent, lui couvrent les yeux d'un bandeau et lui rendent Eurydice⁷⁸ ».

Or, chez Ovide, dans le livre dixième des *Métamorphoses*, on assiste au même envoûtement de l'environnement :

Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient ; Tantale cessa de poursuivre l'eau

⁷⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 320.

⁷⁶ Igor Stravinsky, *Orpheus*, London, Boosey and Hawkes, 1948, p.34.

⁷⁷ *Ibid.* p. 35.

⁷⁸ *Ibid.* p. 36.

fugitive; la roue d'Ixion s'arrêta; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime [...]. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ses accents ; ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière; ils appellent Eurydice [...]⁷⁹.

On reconnaît là un pouvoir sur la nature tout à fait semblable à celui d'Apollon, dont nous avons parlé dans le premier chapitre.

Par ailleurs, Isamu Noguchi⁸⁰ reconnaît lui-même n'avoir jamais été aussi intéressé dans la création que par cette pièce qui est l'histoire d'un artiste.

2.1 L'argument

C'est bien d'un artiste dont il s'agit dans l'histoire d'Orphée. C'est l'un des points qui explique l'intérêt des nombreux créateurs qui ont fait revivre le mythe. Le protagoniste, lui-même un créateur, symbolise à la fois musique et poésie, et il détient des pouvoirs exceptionnels qui lui permettent de pénétrer des domaines interdits à l'homme. C'est ainsi pour l'artiste une figure de soi et sans doute pour Stravinsky, comme il l'a trouvé dans Apollon et Terpsichore, un symbole de synthèse des arts.

Si le ballet *Apollon musagète* présente une intrigue secondaire, *Orpheus* repose sur une structure dramatique de première importance. Dans un entretien avec un membre des éditions de RCA Victor, dont le rapport se trouve dans *Stravinsky in Pictures and Documents*, Stravinsky explique son œuvre. Il raconte avoir été fasciné par les éléments de mélancolie, d'amour et de mystère de la tragédie d'Orphée, fils d'Apollon et de la Muse Calliope. C'est pendant l'été 1946 à Hollywood que le compositeur et le chorégraphe décident d'établir les grandes lignes de la légende qui les intéresse. Le chorégraphe formule l'argument du ballet :

Orphée charme le Roi des Enfers avec sa musique, il peut ainsi reprendre Eurydice en promettant de ne pas la regarder jusqu'à ce qu'ils soient revenus sur terre. **Eurydice, qui ne le sait pas**, agit de telle façon qu'Orphée trahit sa promesse, entraînant ainsi sa mort irrémédiable. Le ballet raconte simplement cette histoire⁸¹.

L'histoire du ballet s'apparente au genre de la tragédie, avec le conflit intérieur chez

⁷⁹ Ovide, *les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 321-322.

⁸⁰ Isamu Noguchi, *a Sculptor's world*, Thames and Hudson, 1967, p. 131.

⁸¹ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 169.

Orphée. D'ailleurs, le thème de la mort⁸², drame irréversible, y trouve une place considérable : avec celle d'Orphée bien sûr, mais aussi avec sa descente d'Orphée aux Enfers. L'action d'*Orpheus* est structurée en trois tableaux, constituant treize épisodes. Sept concernent la descente d'Orphée aux Enfers et sa présence en ce lieu et le troisième tableau est entièrement consacré, en un seul épisode, à son apothéose, autrement dit à sa mort. Seul le premier tableau présente une action qui se déroule dans le monde des mortels, voilà qui rend compte de l'intérêt porté par les créateurs à l'aspect tragique et sombre du thème.

2.2 L'Ovide moralisé

1.2.1. L'Ange noir

Selon Lincoln Kirstein, Balanchine voyait dans l'Ange noir le dieu Hermès⁸³. Dieu chtonien, être surnaturel vivant sous la terre, il se définit par une personnalité complexe à laquelle on attribue différentes fonctions. Il est notamment dieu « des bornes⁸⁴ » et par un mouvement de va-et-vient, de l'intérieur à l'extérieur et *vice-versa*, Hermès agit dans l'obscurité et la lumière. Ce même mouvement lui vaut le statut de messager et de médiateur entre les hommes et les dieux et parmi les dieux il est le plus proche de l'homme et l'aide à franchir le pas des initiations.

Représenté très souvent de manière archaïque comme un homme barbu, Hermès montre des formes viriles et sa chevelure est ceinte d'une bandelette. Il est aussi parfois coiffé d'un chapeau plat à bords courts et porte un caducée en main et des ailettes aux pieds⁸⁵. Ce caducée ou ce sceptre en or lui a été remis par son frère Apollon. Il s'agit d'une baguette magique, autour de laquelle s'enroulent en sens inverse deux serpents et qui traduit l'antagonisme et l'équilibre. Hermès se définit comme le messager des dieux et les courants ascendant et descendant des deux serpents figurent ses allers-retours entre ciel et terre.

Hermès unit les contraires : il joint ce qui est séparé. Et cette houlette ajoute le geste, l'exécution, à la parole d'Apollon, laquelle prononce la volonté de Zeus. Hermès entretient avec Apollon un rapport particulier. Clémence Ramnoux parle d'Hermès comme « une forme

⁸² Le genre tragique n'impose pas systématiquement le thème de la mort. À titre d'exemple, on peut citer la fin heureuse chez Glück.

⁸³ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 238.

⁸⁴ Clémence Ramnoux, *Mythologie ou la famille olympienne*, Brionne, Collection Imago Mundi dirigée par Gérard Monfort, 1959, p. 184.

⁸⁵ Oskar Seyffert, *A dictionary of classical antiquities, mythology, religion, literature and art*, London, William Glazier, Ltd, 1891, p. 288: « Wings on his feet ».

affaiblie⁸⁶ » d'Apollon avec lequel il partage certains titres : berger, musicien, devin, entre autres. Une forme affaiblie, car son penchant roublard, malin, n'échappe pas à Apollon.

Musicien comme Apollon, il est l'inventeur de la lyre arcadienne à sept cordes. Il est dieu de la sagesse et du discours sensé. La puissante voix et l'excellente mémoire dérivent d'Hermès dans sa capacité à haranguer⁸⁷. On y apprend aussi qu'en raison de sa vigueur, de sa dextérité et de son charme, il représente le gymnase⁸⁸. Il protège les sportifs et il est le patron de la lutte. Ici il y a un lien évident avec l'agôn autant par la capacité d'Hermès à haranguer que par sa vigueur. Considéré par les Grecs comme le dieu qui franchit le plus facilement les Enfers, Hermès a été identifié au dieu germanique Odin, champion des guerriers, dieu des Vikings et père des morts⁸⁹.

Selon Balanchine⁹⁰, Hermès passe du statut de messager à celui de messager démoniaque sous les traits d'un ange noir, dans les *Métamorphoses d'Ovide Moralisé*. On peut expliquer cette analogie entre Hermès et l'idée de l'ange par le fait qu'en grec, *angelos* signifie messager. Les *Métamorphoses d'Ovide Moralisé*⁹¹ sont une réécriture des

⁸⁶ Clémence Ramnoux, *Mythologie ou la famille olympienne*, Brionne, Collection Imago Mundi dirigée par Gérard Monfort, 1959, p. 190.

⁸⁷ Oskar Seyffert, *A dictionary of classical antiquities, mythology, religion, literature and art*, London, William Glaisner, Ltd, 1891, p. 288: « *Strength of voice and excellence of memory were supposed to be derived from him in his capacity of herald. Owing to his vigor, dexterity, and personal charm, he was deemed the god of gymnastic skill, which makes men strong and handsome, and the especial patron of boxing, running, and throwing the discus : in this capacity the palestre and gymnasia were sacred to him...* ».

⁸⁸ Voir les Annexes. La figure d'Hermès est représentée dans l'allégorie de l'agôn. .

⁸⁹ Arthur Cotterell, *Encyclopédie de la mythologie*, Paris, Celiv, 1996, p. 49.

⁹⁰ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 238.

⁹¹ Catherine Croizy-Naquet, « L'Ovide moralisé ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 9 (2002), disponible sur <http://crm.revues.org/document49.html>, dernière date de consultation le 14/10/07. Les *Métamorphoses d'Ovide Moralisé* est une œuvre composée par un auteur anonyme bourguignon ou du Centre-Ouest de la France qui a vu le jour au tournant des XIIIe et XIVe siècles.

Métamorphoses auxquelles s'ajoutent d'autres sources, ovidiennes ou non, latines ou françaises. Les mythes de l'Antiquité sont relus au profit d'une morale chrétienne et chaque personnage mythologique se voit assorti d'une allégorie.

Or, les créateurs du ballet *Orpheus* y mettent en scène cet ange noir, un personnage spirituel et démoniaque à la fois, représentant Hermès –, qui a pour fonction de guider Orphée dans son voyage aux Enfers. C'est Balanchine qui a repris cet aspect du mythe revisité qui n'existe pas dans le mythe originel et le ballet repose alors autant sur les relations d'Orphée avec l'Ange noir (ou Hermès), que celles d'Orphée avec son Eurydice perdue. L'Ange noir le guide vers le monde des morts, car Orphée ne peut agir seul et implorer les dieux pour revoir son Eurydice ne suffit pas.

Les cheveux de l'ange noir dans *Orpheus* sont recouverts d'un tissu noir, tout comme la chevelure d'Hermès est souvent représentée ceinte d'une bandelette, et une bande noire coupe son visage en deux à la verticale. Il s'agit vraisemblablement ici, de la part d'Isamu Noguchi, de figurer l'union des contraires, dont Hermès a la charge.

Si selon Balanchine, l'Ange noir de l'*Ovide Moralisé* est une représentation médiévale d'Hermès, il présente une moralité toute différente. Il peut au gré de sa volonté se changer d'homme en femme ou de femme en homme, et de blanc en noir et de noir en blanc. On retrouve là exacerbées la malice et les mauvaises intentions d'Hermès qui joue de ses masques. Flûte en bouche, il leurre les gens et les amène à leur propre perte en les confortant dans leurs actes négatifs. Mais le penchant maléfique de l'Ange noir est beaucoup plus prégnant et c'est celui-là que les trois créateurs du ballet ont choisi de mettre en scène. Il va sans dire que si le ballet s'inspire de façon conséquente de l'œuvre d'Ovide il emprunte tout autant son exégèse médiévale.

L'Orphée médiéval

Les exégèses médiévales des œuvres antiques, si elles ajoutent au mythe des références d'horizons divers comme nous le disons plus haut, le désacralisent aussi au profit d'une morale chrétienne.

Une analyse de l'*Ovide moralisé* propose un schéma qui montre la nature des passages du mythe originel à la lecture allégorique médiévale du mythe⁹² :

⁹² Marylène Possamaï-Pérez, *L'Ovide moralisé*, essai d'interprétation, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 337.

FABLE	ALLÉGORIE
Orphée	Christ
Eurydice	Âme humaine
Descente aux Enfers	Mort sur la Croix
Chanson	Doctrine chrétienne
Harpe	Foi chrétienne

Si l'on se réfère à ce parallèle auquel Stravinsky et Balanchine ont dû être sensibles, on comprend mieux les attitudes christiques qu'ils prêtent à Orphée dans leur ballet. La souffrance d'Orphée évoque ainsi la Passion du Christ : alors qu'il implore les dieux de lui rendre son Eurydice, Orphée mime le Christ sur la croix et, avant sa descente aux Enfers, Orphée est en proie à une profonde tristesse – la danse le montre en train de se replier sur lui-même – que seul un sacrifice peut apaiser.

Avec le personnage de l'Ange noir et d'un Orphée christique, on peut facilement envisager que Stravinsky et Balanchine se soient référés non seulement au mythe fondateur d'Orphée, mais aussi au texte médiéval qui les a inspirés. Et ainsi faut-il prendre en compte les portées allégoriques religieuses des personnages pour circonscrire les arguments du ballet : Orphée recouvre alors à la fois le statut d'un Christ portant une extrême souffrance née du sort de l'humanité et celui d'un artiste en proie à la douleur d'avoir perdu sa bien-aimée.

2.2.3 Une Eurydice innocente

Aux vers 47-74 du livre dixième, Ovide raconte qu'Orphée, craignant que sa bien-aimée ne lui échappe et impatient de la voir, se retourne vers elle et provoque ainsi sa mort.

En 1969, Balanchine dans *Histoire de mes ballets* reste proche du texte d'Ovide et laisse à Eurydice sa passivité :

Ils sortent, Orphée conduisant Eurydice qui répète tous ses mouvements, mais plus près de lui qu'auparavant. Orphée essaie de la saisir, elle glisse sur le sol et ses bras se tendent désespérément pour essayer de la relever. [...] Orphée perd toute patience et met sa tête entre ses mains. Eurydice est à côté de lui, son visage près de celui de son époux. Il arrache le masque de ses yeux. Eurydice tombe contre Orphée ; elle est morte⁹³.

Cependant dans une version antérieure de Balanchine que cite Cyril de Beaumont dans *Ballets of Today*, Eurydice semble davantage actrice de sa propre mort :

Avec courage, Orpheus tente d'ignorer sa femme pendant qu'elle, prise de peur d'avoir perdu son amour et impatiente, colle son corps contre lui jusqu'à ce que lui, incapable de supporter les tourments de désespoir de sa femme, retire le masque de ses yeux [...] ⁹⁴.

Dans la version qui sera retenue pour le ballet, Eurydice est aussi innocente face à son fatal devenir que dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Il est difficile d'expliquer la nuance qui sépare les deux projets de Balanchine. Cependant, une Eurydice qui trouve la mort en toute innocence donne à l'œuvre une dimension tragique que n'aurait su lui accorder un personnage qui met sa vie en péril par une prétendue maladresse ou une soif charnelle. Par ailleurs, si l'on se réfère au tableau analogique de l'analyse d'*Ovide Moralisé* que nous citons plus haut, il apparaît qu'Eurydice figure l'âme humaine dans l'œuvre médiévale. Ainsi, avec la deuxième mouture de Balanchine, sous l'effigie d'Eurydice, l'âme humaine se voit relevée de la responsabilité de son destin ou de certains de ses travers ; autrement dit pardonnée.

2.2.4 Orphée : mi-homme/mi-dieu

Quant à la mort d'Orphée dans le ballet, elle est inspirée des vers 27 à 43 du livre XI, des *Métamorphoses*. Chez Ovide, les femmes des Ciconiens, rendues folles par le culte de Bacchus, mettent Orphée à mort. Ses membres sont éparpillés et sa tête emportée vers l'île de Lesbos. À ce moment, un serpent attaque cette tête mais Apollon le pétrifie tandis qu'Orphée va rejoindre Eurydice aux enfers.

Dans *Movement and Metaphor*, Lincoln Kirstein précise qu'Orphée exaspérait les Bacchantes à cause de son amour exclusif pour Eurydice et que c'est son dédain envers les

⁹³ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 173.

⁹⁴ Cyril de Beaumont, *Ballet of today*, London, Wyman & Son, 1954, p. 48: « *Bravely Orpheus tries to ignore his wife, while she, fearing, to have lost his love, and desperate with longing, wraps her body about his until, unable to bear the torment of her despair, he tears the mask from his eyes [...]* ».

Bacchantes qui cause sa mort, aussi bien dans le ballet que dans les *Métamorphoses* d'Ovide :

Une de ces femmes secouant sa chevelure dans l'air léger⁹⁵ : « Le voilà, s'écrie-t-elle, le voilà celui qui nous méprise ! ». Et elle frappe de son thyrsé la bouche harmonieuse du chantre qui eut pour père Apollon ; mais la pointe du feuillage y laisse seulement une empreinte sans la blesser⁹⁶.

À l'*Apothéose*, dans le ballet, Orphée est disloqué, comme dans *Les Métamorphoses*. Et son corps est laissé à l'abandon derrière un petit monticule de couleur vert pour représenter le retour à la terre. À l'arrivée d'Apollon, « la lyre d'Orphée, enroulée dans une longue guirlande de fleurs, s'élève vers les cieux, emportant avec elle le secret de sa musique⁹⁷ ». On trouve ainsi dans le ballet une instance humaine du personnage d'Orphée qui vit sa mort comme le commun des mortels, et une autre qui se métamorphose en nature divine par l'intervention d'Apollon : Orphée est converti et obtient le salut. Comme dans *Apollon*, un homme, après avoir franchi une épreuve, rejoint le monde des dieux. Ils sont mi-homme/mi-dieu durant tout le drame : une double identité définie par leur origine et par leurs pouvoirs partagés.

2.2.5 Un combat tragique

L'oeuvre est marquée par deux types d'agônes : le conflit intérieur et le conflit physique. Orphée est confronté à l'un comme à l'autre à quatre reprises. Il est d'abord en proie à une lutte intérieure lorsqu'il est amené à prendre la décision d'aller chercher Eurydice aux Enfers. Il doit dialoguer avec lui-même, trouver pour quelle raison, pour quelle motivation il doit entreprendre le fameux voyage aux Enfers. Il connaît un deuxième conflit, toujours intérieur, lorsqu'il doit lutter contre la tentation de se retourner. Cette fois, il cherche à se contenir. Puis dans ce même épisode, avec Eurydice cette fois, il rencontre la difficile traversée du Styx. Enfin, Orphée rencontre un dernier conflit physique lorsqu'il est attaqué, puis tué par les Bacchantes.

⁹⁵ Peut-être s'agit-il d'Aglaonice, méchante prêtresse et chef des ménades.

⁹⁶ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 320.

⁹⁷ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 175.

2.2.6 Conclusion

Les personnages du ballet *Apollon musagète* se caractérisent par le fait qu'ils figurent symboliquement des domaines artistiques isolément ou non. Le personnage d'Orphée n'échappe pas à cette règle : le protagoniste d'*Orpheus* est musicien. De la même manière que l'argument d'*Apollon musagète* est très fidèle à la mythologie grecque, *Orpheus* se nourrit énormément du texte fondateur d'Ovide. On a cependant pu observer qu'il ne s'agit pas de la seule référence de Stravinsky et de Balanchine. Leur connaissance des *Métamorphoses d'Ovide Moralisé* leur a ouvert le champ : ils ont alors utilisé à la fois le mythe fondateur et son exégèse médiévale qui a pu élargir la portée symbolique initiale des personnages : Orphée n'est ainsi plus seulement un musicien, mais est aussi doté d'une dimension christique et d'un statut mi-homme/mi-dieu ; Eurydice n'est plus seulement la bien-aimée d'Orphée, mais représente aussi l'âme humaine. On retrouve là le goût des créateurs pour la synthèse que nous soulignons plus haut. À ce propos, on peut rappeler aussi que le personnage de l'Ange noir symbolise, comme son origine grecque Hermès, l'harmonie des contraires.

3. Stravinsky et Thomas Stearn Eliot

Si pour *Apollon musagète* et *Orpheus* les créateurs se sont directement tournés vers des sources antiques ou médiévales, pour ce qui concerne *Agon*, Stravinsky semblerait s'être inspiré d'un concept grec par l'intermédiaire du mélodrame très controversé de Thomas Stearn Eliot intitulé *Sweeney Agonistes : Fragments of an Aristophanic melodrama*.

Jusqu'à présent, le mélodrame d'Eliot n'a jamais été relié à l'œuvre de Stravinsky/Balanchine. Pourtant, son influence sur le compositeur n'est pas à négliger, car le mélodrame montre déjà une implication de la notion d'agôn dans un art, celui du théâtre et de la poésie. Nous verrons donc comment la notion de combat, d'agôn, se révèle dans l'œuvre et dans quelles mesures elle a séduit Stravinsky.

3.1 *Sweeney Agonistes*

3.1.1 L'argument

*Sweeney Agonistes : Fragments of an Aristophanic melodrama*⁹⁸ est un drame poétique, très court, en deux scènes « Fragment of a Prologue » (1926) et « Fragment of an Agon » (1927). L'œuvre reste inachevée. Interprété dans un music-hall avec des scènes entrecoupées de chansons, le drame se base, d'une part, sur le caractère inexpressif de la vie contemporaine, et, d'autre part, sur la petitesse et les fautes de l'humanité. L'action se déroule dans un appartement londonien, lors d'une fête organisée par deux femmes de classes populaires, Doris et Dusty. Sweeney, personnage éponyme du drame et emblématique de la notion d'« agôn » grec – que nous définirions plus haut comme en relation avec l'Autre et pourvu de dons, de qualités immanentes qui le poussent à agir – est plus réfléchi, moins superficiel que les autres. Il est convaincu que « la vie est la mort », mais il se trouve incapable de communiquer ce fatalisme aux autres qui échangent des conversations plus futiles.

La première scène est en quelque sorte le prologue de la pièce. Elle donne les repères spatiaux de l'histoire et présente les personnages. Sweeney est absent de la scène et les personnages échangent des propos sans intérêts. C'est dans la deuxième scène, « Fragment of an Agon », qu'a lieu l'agôn, autrement dit la joute oratoire, entre Doris et Sweeney. L'action devient plus vive, plus profonde et montre une progression significative.

On retrouve bien ici les éléments qui définissent un mélodrame⁹⁹, à savoir des personnages stéréotypés ainsi de la musique qui vient ponctuer le texte et les moments forts.

Il est intéressant d'étudier la relation qu'entretient le texte d'Eliot avec ses paratextes que sont le titre et le sous-titre. Pour Gérard Genette, le paratexte constitue un type de relation transtextuelle qu'il définit comme étant « la relation qu'entretient un texte, manifeste ou secrète avec un autre texte¹⁰⁰ ». Dans le cas présent, la relation semblerait plutôt manifeste. Le titre, *Sweeney Agonistes*, invite à se reporter à la notion d'agonisme et le sous-titre, *Fragments of an Aristophanic Melodrama*, renvoie, d'une part, à l'Antiquité grecque et aux comédies et satires sociales d'Aristophane et, d'autre part, au genre littéraire qu'est le mélodrame. Le

⁹⁸ Il y a peu d'informations concernant les éventuelles interprétations de la pièce. Il semble que des fragments aient été joués au Vassar College aux États-Unis en 1933. On peut donc établir une durée approximative de l'œuvre uniquement par sa lecture. Elle serait environ d'une quinzaine de minutes.

⁹⁹ Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2003, p. 334.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

choix d'Eliot repose sur la combinaison antithétique du mélodrame et d'un auteur d'un autre genre qui aboutit à un mélodrame traité à *la manière* d'Aristophane, c'est-à-dire de façon comique.

L'histoire sombre de *Sweeney*, relatant la triste condition de l'homme moderne, doit alors être conçue, reçue dans un mode comique. D'ailleurs, l'œuvre associe bel et bien le comique (signifiant) par le traitement rythmique et l'emploi d'expressions idiomatiques, et le tragique (signifié). À ce titre, il faut sans doute revenir au fait que comédie et tragédie sont toutes deux liées à la pratique religieuse et au culte de Dionysos, essentiellement. (Les comédies d'Aristophane étaient interprétées lors des fêtes données en l'honneur du dieu, dans son temple et devant sa statue. Dionysos est un dieu à plusieurs masques et c'est des dithyrambes que naît la tragédie¹⁰¹).

Il semblerait que ce mélodrame aristophanesque d'Eliot présente un aperçu satirique de la vie contemporaine. Nous sommes au lendemain de la Première Guerre mondiale, en Angleterre, et le pays est dévasté par les dommages de guerre. Le monde entier tombe dans la Dépression et l'Angleterre est l'un des pays les plus touchés. Pour Roland Marx¹⁰², l'évolution de la société anglaise entre 1914 et 1945, est à considérer sous l'angle du déclin. L'hédonisme et la crainte de nouveaux conflits ont conduit les hommes à se soumettre à une situation inadmissible.

À ce propos, Philippe Chassigne¹⁰³ parle des changements superficiels qu'a connus la société anglaise après la Première Guerre mondiale, comme la fréquentation assidue des music-halls. Et c'est bien de cela dont il est question dans l'œuvre d'Eliot. Il aurait été d'ailleurs étonnant de ne pas rendre compte de l'état de la société sans une pointe de satire étant donné les circonstances. De la même manière que les comédies satiriques d'Aristophane nous renseignent sur les mœurs à Athènes, l'œuvre d'Eliot raconte, voire dénonce, le caractère oisif de la vie dans les grandes villes des sociétés modernes, où, très souvent, l'homme est réduit au statut d'individu commun.

¹⁰¹ Victor-Henry Debidou, *Aristophane par lui-même*, Paris, Seuil, 1962, p. 15.

¹⁰² Roland Marx, *L'Angleterre de 1914 à 1945*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 5-6.

¹⁰³ Philippe Chassigne, *Histoire de l'Angleterre*, Paris, Flammarion, 1996, p. 327.

3.1.2 Naissance d'*Agon*

Dans *Themes and conclusions*, Stravinsky raconte sa rencontre avec Thomas Stearn Eliot, un an avant la composition du ballet, en 1956. Charles Joseph¹⁰⁴ souligne qu'*Agon* doit incontestablement son titre à la poésie d'Eliot, ce que confirme Robert Craft, lequel explique dans *Moment of existence* que Stravinsky a commencé à s'intéresser au concept de « combat » après la lecture du poème. Dans les correspondances de Stravinsky, Kirstein¹⁰⁵, toujours à l'affût d'un troisième acte à rattacher à *Apollon* et *Orpheus*, demande à Eliot de lui suggérer un titre pour ce dernier volet. Désireux de créer un ballet, le poète – qui avait montré un réel enthousiasme à l'égard d'*Orpheus* – se disait intéressé à rencontrer Stravinsky pour évoquer le projet d'une collaboration pour son *Sweeney Agonistes*.

Par ailleurs, dans une lettre adressée à Stravinsky le 31 août 1953, Kirstein explique à Stravinsky que Balanchine voyait le troisième volet de la trilogie comme l'immense finale d'un ballet pour donner une fin à tous les ballets que le monde n'a jamais connus¹⁰⁶. Le chorégraphe suggère une compétition devant les dieux¹⁰⁷.

Dans une lettre écrite en août 1953, Kirstein conseille vivement à Stravinsky de lire *Sweeney Agonistes* et lui suggère de rencontrer Eliot pour le projet¹⁰⁸. Il s'avère difficile de savoir s'ils se sont vus. Quoi qu'il en soit, le titre *Agon* donné au ballet provient très certainement de l'œuvre d'Eliot. Stravinsky a peut-être trouvé dans l'idée de Balanchine de mettre en scène une compétition, une résonance avec *Sweeney Agonistes*. *Agon* pourrait être à la fois le troisième volet de la trilogie grecque de Stravinsky et de Balanchine commanditée par Kirstein et aussi une interprétation de l'œuvre d'Eliot ou plutôt de son essence, l'agôn. Le mélodrame et le ballet constitueraient des variantes d'un même élan créateur fondamental, présentant des différences en raison des techniques employées, mais aussi une parenté très profonde, car elles définissent les manifestations d'une même pulsion.

¹⁰⁴ Charles Joseph, *Stravinsky and Balanchine, A journey of invention*, Yale University Press, New haven and London, 2002, p. 225.

¹⁰⁵ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 276.

¹⁰⁶ Il est utile de rappeler ici qu'*Agon* marque la fin de la collaboration entre Stravinsky et Balanchine.

¹⁰⁷ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 287.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 277.

3.2 Agônes

La notion semble se révéler à travers trois aspects : un problème de communication entre les personnages, une relation particulière de Sweeney avec la mort et le combat lui-même.

3.2.1 Un problème de communication

Un problème de communication entre les personnages est perceptible dans le poème. Dans l'exemple qui suit, Doris et Sweeney partagent une conversation soudainement dérangée par l'intervention de Dusty qui jusqu'alors parlait peu dans l'épisode et qui répète les propos de Doris. La réponse de Sweeney ne montre pas clairement s'il s'adresse aux deux femmes ou, comme on peut le supposer, uniquement à Doris.

Doris : *Cheer him up?*

Dusty : ***Cheer him up?***

Sweeney : *Well here again that don't apply*

But I've gotta use words when I talk to

you.¹⁰⁹

Doris : On lui remonte le moral ?

Dusty : On lui remonte le moral ?

Sweeney : Euh là non plus ça ne s'applique pas

Il faut bien que j'utilise des mots quand je te

parle.

Le *you* ici peut définir Dusty, Doris et les deux à la fois et on retient de ce passage une relation tripartite confuse.

Le prochain exemple montre une nouvelle fois un problème de communication, mais aussi une certaine indifférence de Sweeney à être compris qui manifeste une certaine lassitude dans son discours.

Sweeney : *I gotta use words when I talk to you*

But if you understand or if you don't

*That's nothing to me and nothing to you*¹¹⁰.

Il faut bien que j'emploie des mots quand je te parle

Mais que tu les comprennes ou non

Ça n'a pas d'importance ni pour moi ni pour toi.

L'indifférence de Sweeney révèle la prise de conscience d'une situation irréversible qui l'empêcherait de goûter à tous plaisirs simples et de s'épanouir, avec lui-même comme

¹⁰⁹ Thomas Stearn Eliot, *Sweeney Agonistes – Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, Faber and Faber, 1932, p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 30.

avec les autres. Dans son analyse de l'œuvre, Zsuzsa Rawlinson¹¹¹, de l'université de Veszprem en Hongrie, rapproche Sweeney et les héros des œuvres de Beckett, qui eux aussi prétendent à l'indifférence. Seulement, le personnage de Sweeney n'apparaît pas pour autant passif. Une chance lui est donnée de communiquer ses idées et de partager ses opinions avec les autres. Il est donc un participant actif.

De ce problème de communication, on peut dégager, d'un côté une lutte entre un personnage en dialogue avec lui-même et avec le monde, et de l'autre, des personnages plus futiles, voire inintéressants. Cette situation pourrait illustrer, d'une part, la difficulté de Sweeney à exprimer aux autres sa pensée et, d'autre part, le réveil spirituel tardif de l'homme moderne. Le mélodrame aurait alors une portée moralisante : la pièce dresserait un portrait de l'homme moderne, soumis et réduit au rang d'individu, qui ne porte aucune interrogation sur sa propre condition humaine.

3.2.2 La mort

Le présage de la mort apparaît sous des formes variées tels les jeux de cartes (associés à la bonne aventure) et les histoires racontées autour de la table. Il est également question d'un meurtre et du dessin d'un cercueil¹¹².

La mort apparaît pour Sweeney comme une sorte d'alternative pour échapper au monde futile auquel il est confronté :

Birth, and copulation, and death.

I've been born, and once is enough.

You don't remember, but I remember,

*Once is enough*¹¹³.

Naissance, et copulation, et mort.

Je suis né, et une fois est assez

Tu ne te rappelles pas, mais moi je me rappelle,

Une fois est assez.

Ce refrain répète de manière obsessionnelle les moments de la vie. Pour Sweeney, il n'est pas question de revivre une nouvelle fois ce cycle. Se refusant à vivre dans une société réduite à un état de débauche, Sweeney rechercherait une échappatoire.

L'unique solution qui semble s'imposer à lui est la mort. Une mort libératrice vers laquelle il souhaite emmener Doris, pour qui il montre un certain intérêt. Le seul remède qu'il trouve et qu'il tente de partager avec les autres est le refuge dans l'imaginaire. C'est alors

¹¹¹ Zsuzsa Rawlinson, 'A Dawn Miraculous': T.S. Eliot's *Sweeney Agonistes*, disponible sur <http://www.c3.hu/~prophil/profi004/SWEENEY2.html>, dernière consultation le 16/10/07.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Thomas Stearns Eliot, *Sweeney Agonistes – Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, Faber and Faber, 1932, p. 25.

qu'il se réfère à une île cannibale qu'il décrit. – Il s'agit très certainement de la Mélanésie, aujourd'hui la Nouvelle-Guinée. Robert Crawford¹¹⁴ explique qu'Eliot avait été sensible à l'ouvrage du psychologue W.H. Rivers, *Depopulation of Menalesia*. Eliot associe l'anthropologie à une œuvre artistique qui a trait à une vie primitive. Il y a là une intrusion manifeste de l'imaginaire dans le réel :

Sweeney : *I'll carry you off
To a cannibal isle.*

Doris : *You'll be the cannibal!*

Sweeney : *You'll be the missionary!*

You'll be my little seven

*stone missionary*¹¹⁵!

I'll gobble you up. I'll be the cannibal.

Doris : *You'll carry me off?*

To a cannibal isle?

Sweeney : *I'll be the cannibal.*

Sweeney : *Je serai le cannibale*

Doris : *I'll be the missionary*

I'll convert you!

Sweeney : *I'll convert you!*

Into a stew

A nice little, white little, missionary stew.

Doris : *You wouldn't eat me!*¹¹⁶

Sweeney : *Je vais t'enlever*

Vers une île cannibale.

Doris : *Tu seras le cannibale !*

Sweeney : *Tu seras la missionnaire !*

Tu seras ma toute petite missionnaire !

Je te dévorerai. Je serai le cannibale.

Doris : *Tu vas m'enlever ? Vers une île cannibale ?*

Doris : *Je serai la missionnaire*

Je vais te convertir !

Sweeney : *Je vais te convertir !*

En ragoût

Un bon petit ragoût missionnaire tout blanc.

Doris : *Tu ne me mangerais*

Sur l'île cannibale dont il est question dans ce passage, Sweeney serait le cannibale et Doris la missionnaire religieuse chargée de convertir Sweeney à sa religion. Il y a là une dimension religieuse et même christique. De la même manière qu'Orphée est associé au Christ à l'époque médiévale, ici c'est Doris qui serait reliée au Christ. Zsuzsa Rawlinson¹¹⁷ montre que la mort de Doris anticipe celle d'une autre missionnaire, la crucifixion de Celia dans *The Cocktail Party*, une œuvre plus tardive. Le rôle de missionnaire est ici attribué à une femme¹¹⁸ et c'est par elle, que l'humanité pourrait être sauvée.

La référence au cannibalisme dans ce passage ne présage rien de bon et l'île cannibale pourrait être associée aux Enfers dont Sweeney serait le patron. Dans *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade définit le cannibalisme comme un comportement culturel et non naturel fondé sur une vision religieuse de la vie. Il aurait en effet été institué par les dieux pour que « les

¹¹⁴ Robert Crawford, *The savage and the City in the work of T.S. Eliot*, Clarendon Press. Oxford, 1987, p. 168.

¹¹⁵ Selon l'*American Heritage Dictionary*, « stone » signifie une unité de poids en Angleterre qui équivaut à 14 livres (pounds). « Seven stones » correspond donc à environ 44 kilogrammes.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 23.

¹¹⁷ Rawlinson, Zsuzsa, 'A Dawn Miraculous': *T.S. Eliot's Sweeney Agonistes*, disponible sur <http://www.c3.hu/~prophil/profi004/SWEENEY2.html>, dernière consultation le 16/10/07.

¹¹⁸ On ne peut s'empêcher de penser qu'Eliot était en avance sur son temps et qu'il envisageait tout à fait que le monde religieux puisse laisser une place aux femmes.

humains assument une responsabilité dans le Cosmos, pour les mettre en état de veiller à la continuité végétale¹¹⁹ ». L'homme devait assumer d'avoir à tuer les siens et d'être à son tour une proie potentielle. Sweeney se voit ainsi condamné à assumer son destin.

À son tour, Sweeney parle de convertir Doris en un « ragoût missionnaire » (*missionary stew*). La première définition que l'on trouve au terme « ragoût¹²⁰ » est celle d'action de « réveiller », de « raviver l'intérêt ». Doris aurait alors à sa charge de réveiller l'humanité. L'agôn entre Sweeney et Doris montre une réelle progression : Sweeney tente peu à peu d'éveiller Doris, de la sortir de son quotidien oisif.

On aurait ici une harmonie des contraires. L'Enfer serait le Paradis, la mort serait la vie. Il n'y aurait qu'un monde nouveau, un monde pluriel, riche et harmonieux.

Plus loin, l'île magique de Swenney, toute silencieuse et où rien n'est matériel, est décrite par la chanson « Under the Bamboo¹²¹ ». Il y est seulement question de fruits, de nature, de mer et il y est fait référence aux servantes de Gauguin, ce qui montre un certain raffinement et niveau de culture et qui donne une idée d'exotisme, un goût pour ce qui vient de loin. On comprend l'envie de Sweeney de s'élever à un autre rang social. La chanson « Under the Bamboo » renseigne sur l'imaginaire de Sweeney. La description de l'île, endroit calme, beau, où le bien-être est possible, définit un caractère paradisiaque. Pour Zsuazsa Rawlinson, « La chanson a pour fonction, d'une part, d'attirer l'attention sur le fait que les œuvres lyriques populaires offrent une possibilité d'évasion et d'autre part, de reconduire la morale de façon discrète. C'est ainsi que, par l'art d'Eliot, la chanson devient une version moderne du choral grec¹²² ».

Enfin, le chœur final rassemble tous les personnages. Il représente la conscience, l'esprit de Sweeney, hanté par la résurrection de sa victime. Dans le mélodrame, il fait part de son envie de tuer une femme (*N'importe quel homme pourrait tuer une fille*¹²³). Un acte qui semble ici presque incontournable. Eliot montre que l'homme n'échappe pas à sa faiblesse et à ses bas instincts. Il nous fait prendre conscience de la condition humaine et de la fatalité qui

¹¹⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 91.

¹²⁰ *Le Petit Robert* : « Ce qui donne du piquant réveille l'intérêt ».

¹²¹ Thomas Stearn Eliot, *Sweeney Agonistes – Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, Faber and Faber, 1932, p. 26.

¹²² Zsuazsa Rawlinson, 'A Dawn Miraculous': T.S. Eliot's *Sweeney Agonistes*, disponible sur <http://www.c3.hu/~prophil/profi004/SWEENEY2.html>, dernière consultation le 16/10/07. « Its function is to draw attention to trite escapism and evasiveness that popular lyrics offer and to drive home the moral verdict in an unobtrusive manner. Thus, the song in Eliot's hands becomes the modern version of the Greek chorus. »

¹²³ Eliot, T.S., *Sweeney Agonistes – Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, Faber and Faber, 1932, p. 28: « Any man might do a girl in ».

nous touche tous : la mort. Et c'est pendant la nuit, par le sommeil, le rêve ou le cauchemar, qu'une ouverture entre notre monde et l'« autre monde », semble être possible.

3.2.3 Un combat : les conditions d'une réception

D'après Charles M. Joseph¹²⁴, ce qui touche Stravinsky et qui l'amène à baptiser son ballet *Agon* est la manière dont T.S. Eliot utilise le concept grec sous tous ses angles – lutte entre des protagonistes, effort déployé, combat contre un ennemi, un monde sans intérêt, tension émotionnelle, lutte intérieure – pour explorer la psychologie complexe de l'esprit duel du personnage de Sweeney. L'oeuvre repose en effet sur des oppositions – homme/femme ; Paradis/ Enfers; vie/mort; matériel/spirituel – et joue simultanément sur une tension et une distension des contrastes et des rapports sensuels entre les personnages et plus particulièrement entre ceux de Doris et de Sweeney. Derrière l'activité intense et le combat olympique que révèle le ballet *Agon* (Nous le verrons dans le chapitre suivant), il se décèlerait, selon Lincoln Kirstein¹²⁵, une philosophie intrinsèque : *Agon* serait une métaphore de l'existence dans ses tensions et ses inquiétudes. Il pourrait s'agir ici d'une philosophie agoniste, que nous avons abordée dans le premier chapitre. Sweeney doit combattre ses éternels démons et cherche à se soustraire à la vie de débauche que lui et ses amis mènent à Londres. On a vu plus haut que le contenu du mélodrame était intimement lié au contexte social dans le pays à cette époque. Et c'est ce que l'on retrouve dans le ballet : des duos, des relations tripartites confuses, des danseurs qui s'efforcent jusqu'au dernier souffle à atteindre des capacités surhumaines et ainsi oublier la fatalité qui les guette. Le ballet en tant que métaphore de l'existence dans ses tensions et ses doutes a une portée universelle que renforce l'absence d'intrigue. Glenn Watkins suggère même que l'absence de costumes dans le ballet, outre le fait de souligner qu'il n'y a pas de narration, sert un rituel corporel qui annonce la présence de multiples identités¹²⁶.

¹²⁴ Charles Joseph, « The making of *Agon* », *Dance for a city : fifty years of the New York City Ballet*, de Garafola, Lynn, Foner, Eric New York, Columbia University Press, 1999 p. 102.

¹²⁵ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor : four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 242.

¹²⁶ Charles Joseph, « The making of *Agon* », *Dance for a city : fifty years of the New York City Ballet*, de Garafola, Lynn, Foner, Eric New York, Columbia University Press, 1999 p. 103.

3.3 Conclusion

Agon est le fruit d'une collaboration entre un poète et un compositeur avant d'être celle entre un chorégraphe et un compositeur. Cette relation entre Stravinsky et Eliot a été peu soulignée jusqu'ici. Cependant, Stravinsky et Eliot partagent des préoccupations semblables. Stravinsky a très certainement retrouvé dans le poème d'Eliot une même sensibilité, une même psychologie et un sentiment actuel. Il apparaît clairement que la notion a un impact non négligeable sur l'œuvre de Stravinsky/Balanchine. Nous verrons dans une deuxième partie que Stravinsky emprunte certes à Eliot l'idée de combat, mais aussi certains traits stylistiques.

Le poète met en scène la psychologie des personnages par la poésie et par le mythe du combat. Et c'est ainsi qu'il fait ressortir une épreuve qui nous touche tous et qui rythme notre vie et la justifie : la mort.

Nous avons vu que le mélodrame revêt une dimension religieuse, et l'idée de résurrection en ressort (Sweeney serait un cannibale et Doris une missionnaire). Sweeney incarnerait aussi l'artiste qui cherche à fuir la réalité par son art. Il recherche l'illusion, en toute conscience. Fuite, subterfuge ou prise de conscience de la réalité du monde et de la possibilité de l'embellir par l'art, la poésie, la culture en général, c'est peut-être à cette fin que le tragique de la pièce est rendu de manière comique. Même si Stravinsky n'a été en contact avec la notion d'agôn qu'après la lecture de l'œuvre d'Eliot, c'est-à-dire dans les années 50, les deux autres ballets, *Apollon* et *Orpheus*, présentent eux aussi des agônes et une même progression vers un autre monde. *L'agonisme* réunirait la trilogie par sa signification profonde et sa philosophie.

Conclusion du deuxième chapitre

La trilogie de Stravinsky et de Balanchine met en scène trois sujets mythologiques. Ils reposent tous trois sur la notion de combat, autrement dit d'« agôn », pris en son sens large (conflit, compétition, jeu), une notion fondamentale chez les Grecs puisque, nous l'avons vu, elle est divinisée sous les traits du dieu Agon. La trilogie met également en scène la relation terre/ciel par les arguments retenus : la naissance d'Apollon et la descente aux Enfers d'Orphée suivies de leur apothéose, l'idée que « la vie est la mort » dans *Sweeney*, source d'inspiration d'*Agon*.

Pour Mircea Eliade, cette hiérophanie est un des leitmotifs de la mythologie universelle¹²⁷. Au-delà de la relation terre/ciel, c'est sur le passage de la terre au ciel qu'est mis l'accent. La trilogie résume ainsi l'existence : l'évolution d'un enfant en dieu ; l'accent porté sur la descente aux Enfers d'Orphée et donc sur son sacrifice; l'introduction de Sweeney dans le monde de l'imaginaire.

Sally Banes¹²⁸ montre que la notion d'agôn, en tant qu'idée particulièrement moderne de la création artistique, relie *Agon* aux premières parties du triptyque de Stravinsky/Balanchine à un niveau thématique. En effet, *Apollon* et *Orpheus* traitent aussi de naissance et de création artistique. De la trilogie, on retient d'ailleurs la transmission d'un savoir, d'une règle de conduite, notamment avec le personnage d'Apollon, d'une part, et d'autre part, de dons, mis en scène dans *Apollon* et *Orpheus*. On trouve à la fois une ascension vers un autre monde, mais aussi une descente depuis le ciel, depuis Zeus, depuis les dieux.

La trilogie grecque révèle un passage entre espace réel et espace imaginaire par le thème, l'agôn, sur lequel elle est fondée et du fait des arguments choisis. L'« autre monde » auquel nous convie la trilogie grecque nous relie à l'univers des morts et des souvenirs. Elle fait donc des artistes des médiateurs.

De ce parcours des arguments on retient le goût pour les synthèses d'éléments et de références qui créent une distance par rapport à la Grèce antique. Dans *Apollon*, ce n'est pas l'intrigue qui importe le plus, mais davantage la structure du ballet, sa progression et finalement le passage d'un état à un autre. Ce qui compte également est bien la référence à l'apprentissage des arts constitutifs du ballet plutôt qu'un quelconque renvoi à la Grèce. *Orpheus* y emprunte certes à l'œuvre d'Ovide, mais aussi à son exégèse médiévale. Par ailleurs, le ballet affiche une dimension christique. Là encore, l'œuvre naît d'une fusion d'emprunts et non d'une source unique.

Le fait que les ballets soient unis davantage par l'idée du combat que par leurs origines grecques confère à la trilogie une portée universelle. À ce propos, Isamu Noguchi avait accepté l'idée de Stravinsky et de Balanchine de traiter *Orpheus* comme un thème général plutôt que comme un mythe qui ne se référerait qu'à la Grèce antique¹²⁹.

¹²⁷ Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1986, p. 209.

¹²⁸ Sally Banes, *Dancing women, Female bodies on stage*, London, New York, Routledge, 1998, p. 210.

¹²⁹ Anatole Chujoy, *The New York City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1953, p. 197.

L'agôn définit un acte transitoire entre un état et un autre, entre un monde et un autre qui implique une transformation. L'attitude agoniste conduit à une ascension vers le ciel, produisant alors une possibilité d'ouverture et de passage d'ordre ontologique entre un monde et l'autre, entre la terre et le ciel. Il y a coexistence entre le monde horizontal et le monde vertical. C'est en tout cas ce que l'unité des arts dans les trois ballets nous révèle.

CHAPITRE III

L'AGÔN DANS LE BALLET

Nous avons d'ores et déjà cerné les caractéristiques fondamentales des trois figures grecques et montré qu'elles étaient liées par la notion de l'agôn. Nous avons aussi développé les arguments des ballets, desquels nous avons dégagé les thèmes du combat, du jeu, de la mort et du passage d'un monde à l'autre, autrement dit des formes de l'agôn, physiques et immatérielles, de l'ordre du processus. Nous nous proposons maintenant d'examiner comment ce thème de l'agôn est révélé sous toutes ses formes par les arts pour bien percevoir l'unité du ballet. Par ailleurs, les trois ballets semblent être aussi une expression agonistique, dans le sens où ils ne sont pas « une forme imposée à une chose, mais l'arrangement de plusieurs acteurs dans l'alliance ou le conflit¹³⁰ ». Ils sont en effet le fruit d'une collaboration étroite entre les créateurs, faite d'échanges, d'accords et de désaccords, d'autant plus que les deux décorateurs, André Bauchant et Isamu Noguchi, portaient beaucoup d'intérêt à la mythologie et notamment aux thèmes choisis et qu'ils avaient déjà abordé un épisode de la mythologie grecque à travers leur art respectif.

1. Agôn : jeu et lutte

Les multiples significations de l'agôn nous ont amenée à évoquer les Jeux olympiques avec lesquels les arts avaient un rapport étroit dans l'Antiquité. Dans ce premier point, nous verrons comment les ballets s'engagent à révéler des aspects qui renvoient aux compétitions sportives et artistiques. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la jeunesse d'Apollon, aspect sur lequel se base tout le ballet et qui figure l'idéal recherché par les athlètes. Puis nous verrons comment se matérialise la force surhumaine qui semble se retrouver dans les trois figures de la trilogie. Enfin, nous verrons comment les « Pas de deux » d'*Orpheus* et d'*Agon* établissent un dialogue musical.

¹³⁰ Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social ; précédé de Agôn et sport moderne : la rivalité contre la domination*, Paris, La découverte, 1995, p. 145.

1.1 La jeunesse d'Apollon

Le ballet s'ouvre sur l'accouchement de Leto, une mortelle. Puis, deux déesses prennent soin du nouveau-né langé et lui apprennent à jouer de la lyre. Ce premier tableau se caractérise par une atmosphère de fraîcheur et de dynamisme : les déesses s'affairent autour d'Apollon vêtu d'un « voile blanc », « frais tissu », sur un *allegro* musical ; légèreté et pureté dominant ici. Apollon n'est pas encore doté de ses pouvoirs. Mi-homme/mi-dieu, il les acquiert petit à petit, notamment en jouant de la lyre. En quête d'une place et d'un statut dans son monde nouveau, il repousse l'air de ses bras, titube, cherche son équilibre :

Ex. 1 : « Naissance d'Apollon », dans *Apollon musagète*, mes. 77

Allegro $\text{♩} = 100$

The musical score consists of five staves. Violin I and Violin II play a melodic line of descending eighth notes with accents and decrescendos. Viola and Cello 1 play a similar line, with Cello 1 marked *f*. Cello 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 100 beats per minute.

Les decrescendos et les accents traduisent les tentatives auxquelles se livre l'enfant, et les risques qu'il prend. Les croches piquées descendantes soulignent le caractère périlleux de la situation. Balanchine souligne dans *Histoire de mes ballets* que le jeune dieu est « effrayé » et qu'« il a peur ¹³¹ ».

Au solo d'Apollon, les mouvements manquent de finesse et de raffinement, à l'opposé d'une variation classique. Les phrases, en effet, commencent et s'achèvent brusquement. Le personnage d'Apollon traverse la scène de droite à gauche, d'avant en arrière. Ses trajectoires sont linéaires et contrastent avec les diagonales et courbes d'une variation classique. On a ici

¹³¹ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 96.

un jeune dieu en pleine découverte de lui-même qui observe sa propre souplesse, sa capacité à sauter, ses flexions et sa mobilité.

Une annotation de Patricia Neary, danseuse et épouse de Balanchine, sur la partition chorégraphique du ballet accuse aussi le caractère juvénile du ballet. Bien entendu la chorégraphie elle-même témoigne de la jeunesse d'Apollon. Mais la citation renseigne sur la psychologie des personnages. Dans le « Pas de deux » d'Apollon et de Terpsichore, au dessus d'une mesure, il est écrit :

Surprise – comme des enfants qui jouent. Ne regarde pas la main trop tôt. Oh !
Quelle bonne idée – faisons ça.¹³²

Il est ainsi conseillé à la danseuse qui interprète Terpsichore de ne pas regarder trop vite la main d'Apollon qui apparaît à gauche de sa taille, mais au contraire de se laisser surprendre. Comme des enfants, Apollon et de Terpsichore se laissent guider par leur imagination et l'un par l'autre.

C'est l'amusement, le jeu qui caractérise le ballet, du moins jusqu'à l'« Apothéose ». Il y aurait aussi ici une dimension comique, voire même théâtrale. C'est en tout cas ce que montre clairement la compétition ludique entre les Muses. Calliope et Polymnie ne convainquent pas le jeune Apollon et quittent la scène. Par une gestuelle bien précise – il se lève et par un geste de la main leur fait comprendre son désaccord –, le jeune dieu convie les Muses à se retirer.

1.2 Une force « surhumaine »

Dans le premier chapitre, nous avons abordé les thèmes de surhomme, de volonté de puissance et d'action. Chacun des ballets montre, à sa manière, une disposition physique et mentale sans égale des personnages. On verra comment elle se révèle dans un contexte sportif, sans enjeu particulier, puis dans un univers guerrier et enfin dans une sphère plus artistique.

¹³² Monica Parker, avec des indications de Gary Harris, *Apollon musagète*, Royal Ballet of London, 1990: « *Surprise – like kids playing. Don't anticipate seeing hand. « Oh ! What a good idea – let's do this ».*

1.2.1 Une force athlétique olympique¹³³1.2.1.1 *Apollon musagète*

Les trois Muses se livrent à une réelle compétition, à un « jeu dansé », en présentant chacune leur tour à Apollon, une variation symbolique de leur art. Celles de Calliope et de Polymnie sont très techniques. Le personnage de Polymnie danse avec un doigt sur la bouche, position contraignante pour l'exécution de certains mouvements. Quant à Calliope, dans *Histoire de mes ballets*, Balanchine explique qu'Apollon ne lui a pas donné son approbation et qu'il critique l'erreur commise par Polymnie¹³⁴ : alors que par le mime elle symbolise le silence et le pouvoir du geste, elle lâche soudainement un son et commet la faute. Les deux Muses quittent la scène, gênées, conscientes de leur échec. On est davantage ici dans le comique que dans le sérieux, du fait des sorties confuses. Il s'agit d'une compétition sans enjeu particulier, outre celui de recevoir l'approbation d'Apollon. D'ailleurs, Glenway Wescott, un romancier irlandais, explique qu'au lieu d'*Apollon musagète* le ballet aurait pu s'intituler *Le Jeu d'Apollon avec les Muses*, dont le « jeu dansé » se retrouverait dans celui d'*Agon*¹³⁵.

La variation de Terpsichore est, quant à elle, beaucoup plus fluide et contraste avec celles des deux autres. Des trois Muses, elle est la seule qui danse parfaitement et Apollon l'en flatte. Unissant à la fois poésie et mimique, elle se retrouve à la place d'honneur et Apollon lui enseigne la nage, une scène à laquelle on pourrait attribuer un caractère ironique. Elle est en effet loin du thème du musagète et se rapporte directement à l'époque du ballet, auquel on a conservé les mouvements de jambes actuels. Dans *Histoire de mes ballets*, le chorégraphe explique que Terpsichore : « [...] tombe sur le dos d'Apollon qui se penche pour donner à la Muse une courte leçon de natation en guise de récompense pour la beauté de sa danse. Ses bras repoussent l'air sur le côté comme s'ils se déplaçaient dans l'eau¹³⁶ ».

En composant et chorégraphiant le ballet, Stravinsky et Balanchine ont pensé à Serge Lifar en tant que principal danseur : « Stravinsky a composé le ballet avec Lifar dans l'esprit

¹³³ L'énergie musuclaire d'Apollon est aussi un aspect que l'on retrouve dans la description d'Akim Volynsky, dans « The birth of Apollon », *Ballet's Magic Kingdom*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p. 82.

¹³⁴ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 99.

¹³⁵ Anatole Chujoy, *The New York City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1953, p. 200.

¹³⁶ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 100.

en tant que principal danseur¹³⁷ ». Il n'avait à l'époque que 19 ans et sa beauté juvénile séduit les créateurs. Et Lincoln Kirstein de souligner :

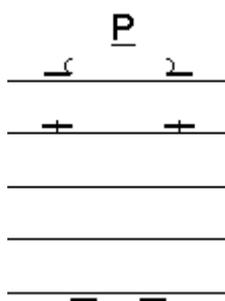
Balanchine a tiré profit de l'athlétisme folâtre et soudain de Lifar avec une telle perspicacité, que parfois on pouvait supposer que Lifar était le chorégraphe d'Apollon autant qu'un héros¹³⁸.

On a ici une idée commune qui pourtant résulte de pensées indépendantes dans la mesure où Balanchine et Stravinsky n'ont pas créé l'œuvre ensemble. C'est la preuve que Balanchine portait lui aussi un vif intérêt au thème d'Apollon et notamment à la beauté et à la puissance de son corps. La pratique de la danse classique, par sa rigueur et les capacités physiques qu'elle exige, permet d'accéder à une harmonie du corps chère aux Grecs, à de belles lignes, à une belle musculature.

Les portés acrobatiques traduisent une danse athlétique. Le « Pas de deux » se caractérise par une exploitation des possibilités techniques et de souplesse qu'offre le corps. On trouve, par exemple, un porté où la danseuse en grand écart est renversée en arrière, ainsi qu'une séance de natation. Terpsichore y mime des mouvements de nage sur le dos d'Apollon.

La « Coda » est beaucoup plus ludique et rythmée que le « Pas d'action » du début, sensuel et romantique. Apollon a acquis ses pouvoirs, il est un dieu et l'apothéose est proche.

Ex. 2 : « Coda » dans *Apollon musagète*, mes. 636 :



Benesh Notation Editor
© The Benesh Institute

¹³⁷ Maureen Carr *Multiple Masks, Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek subjects*, University of Nebraska Press Lincoln and London, 2002, p. 99.

¹³⁸ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 226 : « Balanchine took advantage of Lifar's brusque coltish athletics with such insight that sometimes it was assumed Lifar was Apollon's choreographer as well as hero ».

Il se récréé avec les Muses en les faisant tourner sur place, comme dans un manège. Elles exécutent des petits pas courus, puis un saut et Apollon les retient alors qu'il contracte ses biceps. Il ne plie pas sous le poids des Muses, ses jambes restent tendues ; ce que met en évidence l'interprétation de Baychnikov.

+	Les coudes
-	Les mains et les pieds
P	L'idée du « poing »

La notation Benesh [Ex.2] fait apparaître une position très « virile » avec l'angle droit que forment l'axe central, les coudes et les poings. On a là le désir de montrer la prééminence masculine comme on le fait au XXe siècle. Lors de son intervention au IIe congrès international d'esthétique Raymond Bayer parle d'une résurrection de la danse de l'homme¹³⁹.

Lincoln Kirstein évoque une attitude athlétique, d'une atmosphère de violent effort dans le ballet. Il va même jusqu'à le comparer aux Jeux olympiques. Dans le « Pas d'action », la domination d'Apollon sur les Muses se fait déjà sentir par la musique :

Ex. 3 : « Pas d'action », dans *Apollon musagète*, mes. 228

Moderato, ♩ = 80

¹³⁹ Raymond Bayer, « IIe congrès international d'esthétique », *Lifar, Serge, Au service de la danse, à la recherche d'une science : la chorélogie*, Paris, Université de la danse, 1958, p. 52.

Les mouvements d'Apollon prennent le caractère de la ligne de basse jouant *forte*, c'est-à-dire précis, musculaire et dynamique. Les trois Muses, représentées par les violons I et II et l'alto, dansent à l'unisson. Elles trois ne font plus qu'une. Le contrepoint chorégraphique est ici évident.

Le « Pas d'action », les variations, la « Coda », tous ces épisodes semblent former une course vers le mont Parnasse. Dans l'article « Balanchine musagète » paru dans *Theatre Arts*, Lincoln Kirstein explique en effet que :

Les attitudes athlétiques, l'atmosphère de violent effort physique réclament la même tension des coureurs avant une course. Chaque variation semble être un pas vers la translation finale qui mène à l'Olympe. Dans la course de chars finale nous pensons aux profils des monnaies romaines, à ceux des camées, et nous pensons au décathlon, visualisés dans le langage étendu du Ballet russe. Car une adaptation des Jeux olympiques prend place dans notre danse contemporaine¹⁴⁰.

Humphrey Searne dans *Ballet Music*¹⁴¹ parle d'un thème olympique dans la première scène et dans l'« Apothéose » finale. Dans la « Coda », les Muses et Apollon évoquent les chars grecs, ou la troïka russe. Les Muses représentent les chevaux et sont placées en ligne. Leurs bras droits, tendus vers l'arrière, se réunissent en un point central que tient Apollon ; il dirige le char.

De nombreux témoignages de danseurs valident cette dimension athlétique et donc très physique de l'oeuvre. Les étoiles de la compagnie new-yorkaise se sont en effet mesurées à travers ce ballet¹⁴². Les variations y sont très physiques, en témoignent celles de Calliope et Polymnie. À l'occasion du festival « Stravinsky » qui s'est tenu à Hambourg en juin 1962, on raconte dans le quotidien allemand *Die Welt* que les danseurs du New York City Ballet faisaient figure d'athlètes. Le danseur Jacques d'Amboise, qui interprétait Apollon, apparaissait aux yeux du public comme un dieu fort. L'interprète allemand pour le même rôle montrait davantage de fragilité¹⁴³.

¹⁴⁰ Lincoln Kirstein, « Balanchine Musagète », *Theatre Arts*, dossier de presse, fondation Paul Sacher: « *The mimed athletics, the strenuous atmosphere of violent physically recall the nervousness of runners before a race. Each variation seems a training for the final translation to Olympus. In the chariot-race finale which evokes memories of the profiles on Roman coins and cameos and the decathlon, visualized in the newly extended idiom of Russian ballet, a transformation of the Olympic games into contemporary dancing takes place* ».

¹⁴¹ Humphrey Searle, *Ballet Music an introduction*, London, Cassel land Company, 1958, p.132.

¹⁴² Ballet de l'Opéra National du Rhin, *Voluntaries de Glen Tetle, Apollon Musagète de George Balanchine, Chamber Symphony de Luncida Childs*, Strasbourg, Opéra National du Rhin, 1999, p.19.

¹⁴³ Klaus Geitel, « Ballett in zweiter Besetzung », *Die Welt*, 19 Novembre 1962, voir Annexes p. 265 : « *Heinz Clauss ist ein weit zarterer Gott als der athletische Jacques d'Amboise, aber er ist ein nobler, vornehmer Tänzer, der mit Geschmack jede Bewegung zu kontrollieren weiß* ».

Le ballet est une démonstration des évolutions des danseurs dans l'acquisition de leurs compétences, d'une part, et d'autre part dans leur course vers l'Olympe. Ils vivent l'agôn. Musique et chorégraphie s'attachent à exprimer une attitude athlétique.

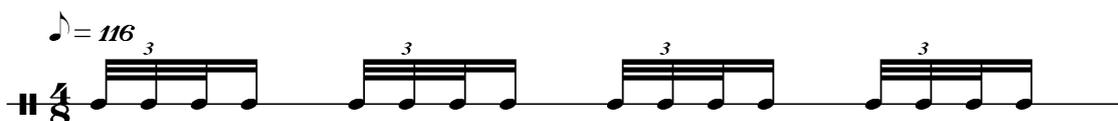
1.2.1.2 *Agon*

Le ballet n'a pas d'argument précis, il montre un « jeu dansé », un combat, une lutte. Robert Craft explique dans un article consacré aux éditions CBS que pour Stravinsky le titre signifie « jeu dansé » ou « concours de danse ».

C'est dans les *Jeux et les hommes* que Roger Caillois explique qu'il y a quatre sortes de jeu : l'agôn (la compétition), l'aléa (le hasard), la mimicry (la simulation), l'ilinx (le vertige). On peut considérer que l'*Agon* de Stravinsky et la compétition entre les Muses dans *Apollon musagète* expriment un challenge qui a pour fin l'amusement, le jeu, le dépassement de soi-même, au même titre qu'une rencontre sportive ou un concours d'échecs. Il s'agit d'un « jeu dansé » qui semble faire écho à celui d'*Apollon musagète*.

Comme dans *Apollon*, on a, dans *Agon*, l'expression de courses de chars, notamment dans le « Double pas de quatre », du fait de la rythmique. La musique est mécanique, sans repos.

Ex. 4 : « Double Pas-de-Quatre », dans *Agon*, mes. 61 :



Au « Prélude » et aux deux « Interludes », quasi identiques musicalement, les danseurs entrent par les coulisses du fond de scène à l'appel des cuivres qui jouent du grave à l'aigu et par un procédé d'amplification instrumentale : les danseurs entrent sur scène comme les athlètes arrivent dans le stade. La première partie de l'épisode est bâtie sur un groupement de six doubles-croches ascendantes, en contrepoint avec un *ostinato* en doubles croches, également. Le tempo est rapide (noire = 126). Les figures rythmiques se resserrent et les notes grimpent à l'aigu, jusqu'à un *si* deuxième octave pour le premier trombone. Les athlètes sont sur la scène et commencent une marche, c'est la deuxième partie de l'épisode. Les danseurs se présentent, tirent la révérence et se préparent pour leur performance. Sur la partition

chorégraphique, il est indiqué que la partie doit être interprétée *Meno Mosso*. Les danseurs exécutent de nombreux pas coupés, à la cheville, caractéristiques d'une marche noble.

Edwin Denby¹⁴⁴ (1903-1983), poète et critique américain de danse, souligne que dans *Agon* les gestes sont à la fois très francs et brusques – il les compare à ceux des athlètes olympiques – et également libertins, relâchés, comme le sont souvent ceux des adolescents. Balanchine mêle *physicalité* et souplesse, deux qualités explorées jusqu'à leur extrême limite ; deux aptitudes indispensables à la danse classique, avec un corps à la fois solide, tonique et souple. Remarquons ici à quel point le « sujet » du ballet se lie parfaitement au positionnement classique, structuré systématiquement sur des oppositions. Il s'agit d'une relation entre un thème et une discipline, largement accentuée par la tenue académique que portent les danseurs.

Le critique voit d'abord dans *Agon* une assemblée de combattants, puis un combat sans enjeu et enfin une dispersion :

La première partie du ballet montre les champions en train de s'échauffer. Le long mouvement du milieu les montre en train de rivaliser avec intelligence et courage. Il n'y a pas de rapport avec le fait de gagner ou de perdre. Cette modeste rencontre athlétique est festive – vous voyez des jeunes gens en compétition pour s'amuser jusqu'au bout de leur capacité et de leur forme¹⁴⁵.

Edwin Denby décrit ici une rencontre olympique chère aux Grecs en précisant bien toutes les étapes qui la caractérisent et insiste sur l'aspect gratuit de la compétition. Nous retrouvons l'idée de jeu, un amusement à la fois partagé, mais également individuel. Les trois premiers mouvements pourraient en effet évoquer un échauffement notamment du fait de la présence de tous les danseurs sur scène. La partie centrale est plus sélective, chaque groupe de danseurs y présentant son épreuve. Mais l'athlétisme et la *physicalité* de la danse restent identiques dans l'ensemble du ballet. C'est une *agonie* : les danseurs vont jusqu'au bout de leurs forces, ils cherchent à se dépasser. À ce propos, il est signalé, dans un article de presse concernant la reprise du festival « Stravinsky » en novembre 1962, que le chef d'orchestre et organisateur de l'événement, Rolf Liebermann, ne voulait pas produire *Agon*, car les solistes

¹⁴⁴ Edwin Denby, « Three side of Agon », *Dance writings and Poetry*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998, p. 265 : «*The subject is show in terms of a series of dances, not in terms of a mimed drama...The basic gesture of Agon has a frank, fast thrust like the action of Olympic athletes and it also has a loose – fingered goofy reach like the grace of our local teenagers* ».

¹⁴⁵ Sally Banes, *Dancing women, Female bodies on stage*, London, New York, Routledge, 1998, p. 207 : «*The first part of the ballet shows the young champions warming up. The long middle part- a series of virtuoso numbers – shows them rivalizing in feats of wit and courage. There' is nothing about winning or losing. The little athletic meet is festive – you watch young people competing for fun at the brief height of their power and form* ».

allemands ne pouvaient pas atteindre la performance américaine. Le ballet aurait donc été remplacé par *Scènes de ballet*¹⁴⁶.

Edwin Denby raconte aussi :

Une remarque dans le programme explique que le seul sujet du ballet est une interprétation de danses traditionnelles françaises du 17^e siècle. Il est conseillé d'ignorer le titre classique grec (*Agon*) en faveur des sous-titres français. C'est très dommage. **Le titre et les sous-titres ont des significations qui réfèrent à des rituels de civilisation, les anciens à l'athlétisme, les nouveaux à la danse. L'athlétisme dansé définit *Agon*.** D'un côté, on ne peut pas percevoir qui serait susceptible d'être français ou grec. Ou entendre musicalement quelques raisons qui feraient qu'il pourrait l'être. Les attitudes et les sentiments baroques français ne sont pas interprétés ; sont présents éléments et énergies des formes¹⁴⁷.

Nous avons bien là la preuve que Stravinsky s'est inspiré du manuel de danse de François de Lauze pour structurer son œuvre, ce que nous verrons dans une deuxième partie. Pour reprendre les termes d'Edwin Denby, *Agon* définit un « athlétisme dansé » – de la danse pure – qui trouve sa raison dans le plaisir de chaque danseur à se confronter avec les autres et à se dépasser soi-même. Ce qui compte ici c'est la performance. Cet aspect fait d'*Agon* une œuvre inclassable dans le temps dont la seule préoccupation est la beauté des corps, agissant sur la scène et se mouvant entre eux.

1.2.1.3 *Orpheus*

Même s'il n'y a pas de thématique olympique dans le ballet, les péripéties que connaissent Orphée et Eurydice sur le chemin du retour sont accompagnées de quelques acrobaties comme celles que l'on trouve dans *Apollon*. Ces délicates figures virtuoses nous renvoient à l'athlétisme dansé évident dans les deux autres ballets. Les changements de tempo brutaux dans le « Pas de deux » ainsi que le thème joué aux clarinettes, assez mécanique,

¹⁴⁶ Dr. Ludwig Roselius, « Abstrakte Ballettszenen von Igor Strawinskij », voir Annexes, p. 262 : « *Deshalb erschien es begreiflich, daß der Hamburger Intendant Rolf Liebermann von einer Umbesetzung des „Agon“ absah und statt dessen ein anderes ebenfalls handlungsloses Tanzwerk von Strawinskij auswählte* ».

¹⁴⁷ Edwin Denby, *Dance writings and poetry*, « Three sides of *Agon* », p. 264-270, *Evergreen Review*, winter, 1959, p. 269 : « *A program note says that 'the only subject' of the ballet is an interpretation of some French seventeenth-century society dances. The note tells you to disregard the classic Greek title (*Agon*) in favor of the French subtitles. It is a pity to. The title and the subtitles are words that refer to civilized rituals, the former to athletics, the latter to dancing. Athletic dancing is what *Agon* does. On the other hand, you won't catch anyone onstage looking either French or Greek. Or hear musically any reason they should. French baroque manners and sentiments are not being interpreted; elements or energies of forms are* ».

traduisent la traversée ardue. À plusieurs reprises Orphée doit retenir Eurydice qui manque de glisser.

Les ballets *Apollon musagète* et *Agon* présentent donc des mouvements athlétiques directement empruntés des compétitions sportives de l'Antiquité grecque et romaine : la séance de natation, les courses de chars, etc. Même s'il nous est possible de relier les figures acrobatiques dans *Orpheus* à l'athlétisme dansé, caractéristique des deux autres ballets, ses délicats enchaînements traduiraient, outre les événements que raconte la fable, davantage l'esthétique d'une époque, ce que nous verrons dans notre deuxième partie.

1.2.2 Une danse guerrière

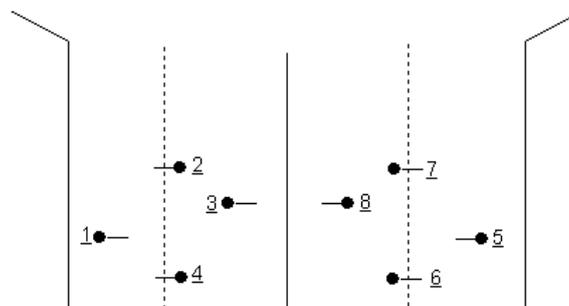
Orpheus et *Agon* présentent des épisodes de danses guerrières qui témoignent d'une lutte, cette fois, plus primaire. Elles nous convient, et en particulier celles d'*Agon*, à évoquer la danse pyrrhique, une danse grecque guerrière.

1.2.2.1 *Orpheus*

C'est à l'arrivée d'Orphée aux Enfers que les furies s'engagent dans une danse guerrière et primitive. Elles répètent des gestes de manière obstinée et sautent sur place. Elles effectuent toutes ces exécutions face à face ou dos à dos :

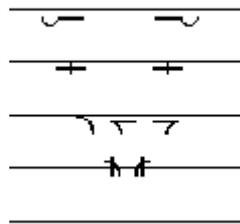
Ex. 5 : « Pas des Furies », dans *Orpheus*, mes. 229 :

↑ : Furie



La notation Benesh montre l'emplacement des huit furies sur la scène et les unes par rapport aux autres. Elles sont placées selon quatre niveaux et en duo. Elles menacent Orphée par des gestes guerriers, cherchant ainsi à le repousser et à montrer leur puissance. On retrouve la même position que dans *Apollon musagète* [Ex. 2], avec l'angle droit entre les lignes épaule/coude et coude/main. Il s'agit d'un même geste mais qui, ici, porte une tout autre signification. Avec Apollon, il était question d'une portée ludique, ici elle est menaçante.

Ex. 6 : « Pas des Furies », dans *Orpheus*, mes. 202 :



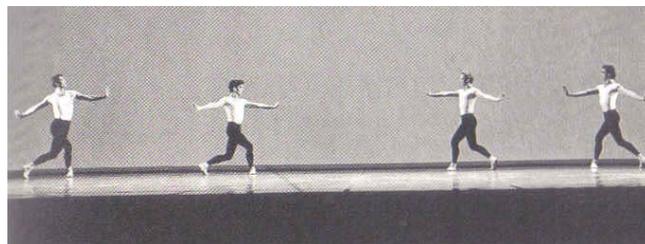
Benesh Notation Editor
© The Benesh Institute

On rencontre cette position angulaire, à plusieurs reprises, dans le « Pas de deux » entre Orphée et Eurydice lorsque Orphée doit rattraper sa bien-aimée. Un même geste au service de plusieurs significations, mais qui a pour permanence d'évoquer une certaine force.

1.2.2.2 *Agon*

Le premier mouvement, le « Pas de quatre », montre une confrontation entre les danseurs. En duo face à face, ils semblent, par le positionnement de leur bras et de leurs mains, chercher à se repousser et ils exécutent des pas sur place qui évoquent une démarche guerrière.

Fig. 1



Le caractère guerrier, les nombreux face à face, les duos, les symétries et asymétries suggèrent une référence à la danse pyrrhique qui se caractérise justement par cet « athlétisme dansé ».

À Sparte et à Athènes, la pyrrhique, une danse guerrière, est à la base de la formation physique et militaire. Elle doit développer physiquement la jeunesse et l'entraîner au combat. Louis Séchan cite M. Emmanuel pour sa définition de la pyrrhique :

Exercice mimétique très actif, fait de pas courus, de pas sauts, de pas rétrogrades, de pas tourbillonnants, de mouvements de bras infiniment variés en un mot de tous les artifices de la lutte et de la danse¹⁴⁸.

Elle est exécutée soit par un danseur isolé contre un adversaire fictif, soit par un couple de danseurs opposés l'un à l'autre. Selon Louis Séchan, « elle [peut] prêter matière, aussi, à de véritables ensembles orchestraux¹⁴⁹ ».

D'après Raftis Alkis¹⁵⁰, la stylisation des mouvements offensifs et défensifs pour s'entraîner caractérise la pyrrhique qui, selon Félicien de Ménil¹⁵¹, est dansée lors de grands événements, mais aussi chez les particuliers. On a alors coutume de faire venir des ballerines de profession qui exécutent cette danse aux rythmes aussi vifs que variés, devant les convives.

Les quatre danseurs, présents à l'ouverture du ballet, se retrouvent à la Coda finale en duo face à face. Chacun d'eux a un bras tendu devant lui et l'autre sur le côté, les mains en flexion, comme s'ils voulaient se repousser. Ces poignets cassés sont d'ailleurs de fréquents appuis des bras dans le langage balanchinien [Fig.1].

On a relié plus haut les trois ballets autour de l'idée d'athlétisme dansé. On peut ici réunir *Orpheus* et *Agon* autour de la pyrrhique. Pour *Orpheus*, cela ne concerne qu'un épisode, Orphée face Furies. En revanche, il semblerait que l'ensemble du ballet *Agon* réfère à la pyrrhique. On pourrait même parler d'une esthétique pyrrhique pour ce ballet.

¹⁴⁸ Louis Séchan, *La danse Grecque antique*, Boccard, Paris, 1930, p. 96.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 96.

¹⁵⁰ Raftis Alkis, *Le monde de la danse grecque*, Nîmes, La recherche en danse, 1996, p. 31.

¹⁵¹ Félicien de Ménil, *Histoire de la danse, À travers les âges*, Genève, Editions Slatkine, 1980, p. 220.

1.2.3 Des pouvoirs surhumains : le jeu entre Orphée et sa lyre

Les capacités surhumaines des protagonistes se révèlent dans *Apollon musagète* et *Agon* par les mouvements très physiques. Dans *Orpheus*, musique et chorégraphie révèlent les pouvoirs de la lyre d'Orphée sur son entourage par une personnification de l'instrument particulièrement intéressante.

C'est grâce à ses dons musicaux qu'Orphée parvient à calmer le monde des Enfers et à y pénétrer. Dans le ballet, on a accordé à la lyre une importance toute particulière. Dans le premier « Pas de deux » entre Orphée et l'ange noir, la lyre est personnifiée par l'utilisation qui en est faite, notamment lorsque l'instrument est placé sur les mains jointes des deux personnages. La lyre a incontestablement une place stratégique dans l'action, elle devient actrice, danseuse, ce qui fait qu'on a davantage un « Pas de trois » qu'un « Pas de deux ». C'est ici le pouvoir de l'instrument qui est exposé, sa capacité à charmer, à calmer quelques esprits et à faire agir. En outre, la lyre d'Orphée est rendue par la harpe, traitée comme un instrument concertant, de même que le mouvement lent dans la *Symphonie en trois mouvements*, composée par Stravinsky en 1945. La harpe est mise en avant dans le deuxième « Air de danse », Orphée parvient à émouvoir Hadès par son chant.

Les créateurs ont clairement souhaité mettre en relief les capacités surhumaines que montrent les trois ballets. Elles sont révélées d'une part, par les arguments et d'autre part, par un traitement chorégraphique et musical qui atteste de l'intention des artistes de mettre au premier plan un trait commun aux hommes, celui du dépassement de soi, physique ou spirituel.

1.3 « Pas de deux » : un dialogue musical

Orpheus est structuré autour de deux « Pas de deux » qui semblent revêtir autant d'importance l'un que l'autre¹⁵². Tous deux présentent un dialogue instrumental qui caractérise les personnages ; et il en va de même dans le « Pas de deux » d'*Agon*. Chaque instrument ou chaque ensemble d'instruments joue de manière alternée.

¹⁵² Maria Tallchief, « The beginning of New York City Ballet », *Ballet Review*, Spring 1997, Vol. 25, n°1, p. 46.

1.3.1 Orphée et l'Ange noir

Dans l'épisode de « L'Ange de la Mort et sa danse », l'ange de la mort est représenté par les cuivres et notamment le trombone, alors qu'Orphée l'est par les cordes. La partition montre avec évidence l'alternance entre les deux ensembles. On peut tout à fait imaginer que l'ange noir initie Orphée à la descente aux Enfers et on aurait donc un jeu de questions/réponses, par exemple.

1.3.2 Orphée et Eurydice

Le « Pas de deux » est un mouvement lent de structure A-B-A. Alors que la partie A est lyrique, la partie B, beaucoup plus mécanique avec les doubles-croches piquées aux cordes, traduit les péripéties des deux individus lors de leur traversée des Enfers. Cette partie B est marquée par des intrusions des flûtes qui représentent Eurydice. Cette section exprime l'antagonisme entre Orphée, symbolisé par les clarinettes et Eurydice, figurée par les flûtes.

Ex. 7 : « Pas de deux », dans *Orpheus*, mes 484 – 487 :

Cl. I
in sib

Fag. I

Timp.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

109

p

un poco sf

109

à la pointe

p à la pointe

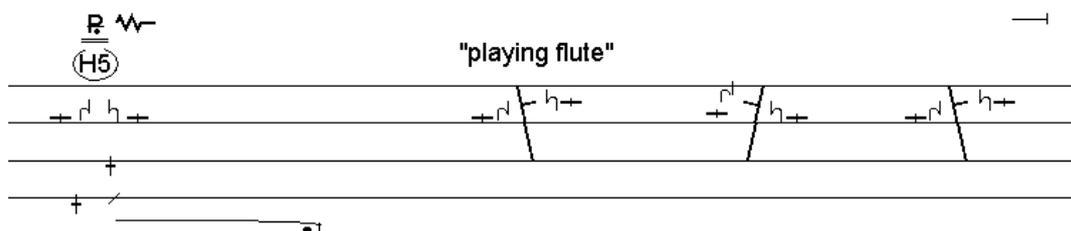
arco

p pizz.

p pizz.

Eurydice tournoie autour de son bien-aimé, en jouant de sa flûte magique, pour célébrer ses retrouvailles avec Orphée et sans connaître le risque auquel elle est exposée. Elle le distrait, le poussant peu à peu ainsi à retirer son masque.

Ex. 8 : « Pas de deux », dans *Orpheus*, mes. 488¹⁵³



Benesh Notation Editor
© The Benesh Institute

Le premier *instant-clé* sur la partition montre que les coudes sont levés et les mains placées au niveau de la bouche, les poignets tournés vers le bas.

Voici ce que révèlent les informations inscrites au-dessus de cet instant :

(H5)	Head = tête 5 = devant de la bouche
<u>P</u> H5	Les mains frôlent la bouche
P	Les mains sont à moitié fermées
P	Les doigts sont écartés
W	Les doigts s'agitent

¹⁵³ Nous prenons ici la liberté de montrer uniquement la gestuelle d'Eurydice. Dans la partition chorégraphique, ce passage est écrit à la mesure 435, au solo d'Eurydice devant Pluton, autrement dit avant ce « Pas-de-deux ». Cependant, la vidéo ne montre pas la même chose. Eurydice ne joue pas de la flûte à cet épisode mais juste après lorsqu'elle se trouve au côté d'Orphée. Il s'agirait probablement d'une erreur faite par le notateur.

C'est sur la mélodie des flûtes traversières, d'une métrique discontinue, qu'Eurydice agite sa flûte magique, en alternance avec la clarinette. En voici un extrait¹⁵⁴ :

Ex. 9 : « Pas de deux », dans *Orpheus*, mes. 488-493

1.3.3 Un homme et une femme

Le « Pas de deux » d'*Agon* présente une section tripartite où l'on voit évoluer alternativement le danseur représenté par les cors puis la danseuse représentée par les flûtes. Il y a très certainement dans la conscience musicale de Stravinsky une image de la compétition où deux univers, l'un masculin et l'autre féminin, sont parfois difficiles à concilier. Dans la troisième section interprétée par l'homme on entend des intrusions de la flûte dès le premier accord puis à la fin. Comme dans *Orpheus*, la femme incarnée par la flûte « dérange » l'homme, même si dans ce cas la danseuse n'agit pas physiquement.

Le « Pas de deux » pourrait illustrer le problème de communication que l'on avait dans *Sweeney Agonistes* d'Eliot. Les danseurs dansent très proches l'un de l'autre, mais se regardent très peu.

¹⁵⁴ Voir aussi aux mesures 495-500 et 505-509.

1.4 Conclusion

Tous les arts s'engagent à représenter l'agôn en tant que jeu et lutte. Un certain nombre d'éléments comme le char, la séance de natation et d'autres acrobaties renvoient aux Jeux olympiques ou à des compétitions athlétiques. Nous avons observé aussi que la danse pouvait avoir une connotation guerrière et nous avons rapproché *Agon* de la danse pyrrhique par les gestes agressifs et souples. La lyre d'Orphée est personnifiée pour accentuer le pouvoir magique de sa musique. Enfin nous avons vu que les « Pas de deux » d'*Orpheus* et d'*Agon* présentaient un dialogue musical, un jeu entre deux ensembles instrumentaux. Fraîcheur, force, face à face ressortent de différentes façons des trois ballets. Le dépassement de soi et les capacités surhumaines, qu'elles soient recherchées ou reçues, sont bien présents dans les ballets.

2. Agôn : le passage d'un monde à l'autre

Dans le premier chapitre, nous avons souligné que l'agôn permet de s'introduire dans l'invisible ou, du moins, est un passage dans le non manifesté. La hiérophanie qu'il établit, le rapport entre la terre et le ciel, s'exprime par un certain nombre d'images comme les clochers, les montagnes, les colonnes, etc. Outre ces architectures, l'oiseau symbolise également le passage. Eun Ju Kim écrit :

Avec l'oiseau, on imagine le passage entre le ciel et la terre, car l'oiseau évolue entre le ciel et la terre habituellement par sa légèreté, son mode de déplacement. De même, l'oiseau représente le monde intermédiaire entre le ciel et la terre¹⁵⁵.

On verra dans un premier temps comment les hiérophanies et notamment l'envol sont rendus visibles par les arts. On tâchera de révéler les lieux et les instants de passage qui permettent la traversée d'un niveau à l'autre. Puis, on verra que les ballets amènent à un perpétuel retour ou à un repos éternel.

¹⁵⁵ Eun-Ju Kim, *D'un monde à l'autre poétique du passage, ou l'artiste au lieu de l'œuvre*, Université Panthéon-Sorbonne 2003, p. 25.

2.1 L'envol

C'est dans les ballets *Apollon musagète* et *Orpheus* que l'on rencontre plusieurs cas d'envol. Ce mouvement qui part de la terre pour aller au ciel illustre d'une part les arguments et rend intelligible la fonction de certains protagonistes. D'autre part, cette ascension révèle l'essence même de la musique et de la danse qui est de faire joindre la terre au ciel. On a vu précédemment que les arts pouvaient être identifiés comme des types d'agôn parce qu'ils permettent des états de passage.

2.1.1 *Apollon musagète* : un saut réunificateur

La deuxième variation d'Apollon montre un dieu parvenu à maturité. Sa grandeur se perçoit par une fusion entre la musique et la danse et par son positionnement au milieu de la scène. La première mesure de la deuxième variation d'Apollon montre, en effet, une élévation et un élargissement dans l'espace :

Ex. 10 : « Variation d'Apollon », dans *Apollon musagète*, mes. 449

♩ : Apollon

The musical score for Example 10 shows the beginning of the 'Variation d'Apollon' in Stravinsky's 'Apollon musagète'. The score is in 3/4 time and marked 'Lento'. It features a vocal line for Apollon and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The first measure has a 3/4 time signature, and the second measure has a 2/4 time signature. The piano part has fingerings 5, 7, 9, and 7 indicated for the right hand.

L'exemple révèle une ouverture, une sorte de delta : le mouvement de la danse forme une ligne ascendante (pieds plats – demi-pointe – saut¹⁵⁶) alors que le mouvement de basse de

¹⁵⁶ Stravinsky et/ou Balanchine se sont peut-être inspirés de la référence de l'hymne à Apollon que fournit Akim Volynsky dans « The Birth of Apollon », *Ballet's Magic Kingdom*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p. 83. Le critique d'art russe y en retient le passage où Apollon « s'élève sur la demi-pointe, se préparant à l'envol » (*Apollon rises on his toes, preparing for flight*).

la musique forme une ligne descendante (à l'accord parfait *ré-fa-la* est ajoutée une tierce mineure dans le grave)

Sur le plan technique, la spécificité du passage entre le deuxième temps [Fig. 2] et le troisième temps, c'est-à-dire la préparation au saut, présente un intérêt tout particulier. Le danseur descend ses bras par devant, tout en pliant ses jambes, et les fait se retrouver en couronne, le temps de la suspension en l'air. Il y a donc *chute* – des bras et des jambes. Le danseur s'enfonce dans le sol pour une plus grande amplitude du saut qui, de manière générale, dépend du *tempo*; plus le *tempo* est rapide, plus le saut est de faible amplitude et *vice versa*. Et ici, on a justement un *lento*.

Il est intéressant d'ajouter que selon Katja Cavajnac, le saut définit le geste fondateur par excellence :

Il manifeste la transformation d'un mouvement horizontal en un mouvement vertical. L'énergie qui détermine la force de l'impulsion est développée par la surface d'appui au sol et l'étirement maximal des muscles. À l'atterrissage le frein est donné par les muscles de la flexion dorsale¹⁵⁷.

Par sa technique, le saut crée le lien entre la terre et le ciel. On retrouve ici une fusion entre une technique employée et l'argument.

Fig. 2 : la position ci-dessous correspond au second temps de la partition musicale ou au deuxième *instant-clef* de la partition chorégraphique.



¹⁵⁷ Katja Cavajnac, *Entre Ciel et Terre*, (mémoire de fin d'étude) Paris, IFEDM-Danse, 1994, p. 16.

Apollon, comme une colonne domine le monde et fait se joindre la terre au ciel. De même, le premier *instant-clef* montre Apollon les bras levés vers le ciel (les paumes sont tournées vers le ciel), comme tenant deux haltères. C'est une position qui symbolise à la fois la force du dieu, mais aussi l'équilibre, qui constitue l'une de ses fonctions, on l'a vu précédemment. En outre, elle pourrait rappeler le dieu Agon lorsque Pausanias le décrit portant deux haltères sur les côtés.

2.1.2 L'Ange noir : un oiseau de mauvais augure

Ex. 11 : « L'Ange de la Mort et sa danse » dans *Orpheus*, mes. 110-113 :

♯ : l'Ange noir

Dans le ballet, l'Ange noir représente le dieu Hermès, connu, entre autres, comme dieu des voyageurs, conducteur des âmes aux Enfers et messager des dieux. Il entre par la coulisse gauche, de côté. Il fait un pas (1e mesure) et déploie ses bras de manière à ce que ses coudes se retrouvent entre la ligne de la taille et celle des épaules, et ses mains, éloignées de l'axe central au niveau de la taille. Il apparaît tel un rapace prêt à saisir sa proie. C'est à cette scène qu'entrent les cuivres jouant dans le grave et qui représentent ce personnage annonciateur du monde des Enfers. Plus tard, la descente aux Enfers est caractérisée par une diminution nette de l'effectif et par un contrepoint entre les cordes jouant en trilles et les trombones I et II jouant successivement en solo. Clémence Ramnoux parle d'Apollon comme étant l'un des dieux qui condescendent à ce degré d'intimité avec les hommes¹⁵⁸. Mais d'après elle toujours, Hermès serait le plus proche de l'homme et, pour ainsi dire, leur familier et leur ami¹⁵⁹. Protecteur des passages, il se glisse dans le sommeil des hommes. Il rappellerait le « hoo-ha », dans le final du poème d'Eliot, le présage de la mort qui pénètre dans le sommeil humain.

Cette position de l'ange noir que nous venons de décrire a son écho dans *Apollon musagète*. C'est en tout cas ce que montre le quatrième *instant-clef* de la position de l'exemple

¹⁵⁸ Clémence Ramnoux, *Mythologie ou la famille olympienne*, Brionne, Collection Imago Mundi dirigée par Gérard Monfort, 1959, p. 106.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 192.

10. Apollon est agenouillé et ses bras sont positionnés de la même façon que ceux de l'ange noir, mais cette fois dans l'espace arrière :

Fig. 3



2.1.3 Orphée : un retour vers la Terre

Fig. 4 : « Pas de deux » dans *Orpheus*, Eurydice caresse les bras d'Orphée, tels les ailes d'un oiseau, mes. 480.



Les troisième et quatrième instants-clefs de la mesure montrent Orphée en position pliée, penché en avant avec les bras vers l'arrière. Eurydice qui est derrière lui caresse (sur deux temps) les bras, des épaules jusqu'aux poignets. Un geste souple et lisse qui caractérise le lyrisme de la partie A. Orphée et Eurydice sont sur le chemin qui les mène à la Terre. Par

ce geste, l'invisible serait rendu visible. Cette caresse matérialise bien l'idée d'un passage entre un monde et l'autre, un envol.

2.1.4 Conclusion

Cette capacité de « voler » permet d'atteindre une forme de dépassement, de passer dans l'impossible humain : l'évocation de l'envol par le saut d'Apollon et les positions de bras de l'ange noir et d'Orphée. Le passage entre les mondes est rendu presque réel sans être représenté vraiment. Dans cette imagination transcendante, l'invisible devient visible.

2.2 Les lieux de passage

La hiérophanie terre/ciel se matérialise par des lieux ou des instants de passage, nous le verrons plus loin, selon un point fixe. Mircea Eliade explique à ce propos que :

Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle « un point fixe » absolu, un « centre »¹⁶⁰.

Et c'est ce centre, ce point fixe qui permet un passage ou qui constitue une « fissure ouverte » pour reprendre les termes de Blondel.

2.2.1 *Apollon musagète* : une faille communicante

La ligne du saut du danseur, que nous avons étudiée plus haut, et celle de la basse en musique révèle une béance [Ex. 10]. Apollon affirme sa puissance au centre de la scène. Il y a un changement d'état comme le suppose l'agôn. Apollon est devenu dieu et ce changement permet une communication avec l'« autre monde ».

On retrouve ce même dessin aux cinq premières mesures de l'*Apothéose*. Apollon suit la ligne chromatique ascendante de la partie aiguë de la musique. Quant aux Muses, elles suivent la ligne chromatique descendante aux basses. Elles passent de la position debout à celle agenouillée. Apollon a entendu l'appel de Zeus, son père¹⁶¹.

¹⁶⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 26.

¹⁶¹ Richard Buckle, en collaboration avec John Taras, *George Balanchine, Ballet Master*, Random house New York, 1988, p. 46 : « He hears his father calling ».

Enfin, la pause finale montre également cette même ouverture formée par la surface de la scène et la ligne que figurent les danseurs :

Fig. 5



La faille « apparaît » en un endroit fixe, où se tient Apollon. C'est son action, seul ou avec les Muses, qui révèle, petit à petit, l'ouverture au monde des dieux.

Sur le point d'orgue final avec l'accord de tonique *si-ré-fa* dièse de la tonalité de *si* mineur et annoncé par l'appoggiature *fa* ou *mi* dièse, les danseurs ayant gravi les marches se tiennent les bras en arabesques, en quatrième position. Ils forment une ligne avec une des deux déesses apparues au début de l'œuvre, alors adossées l'une contre l'autre, les bras tendus dans la même direction que les trois Muses et Apollon. La cadence enchaînant le VI^e degré à la tonique pourrait être qualifiée d'évitée ou de plagale. Elle est difficilement perceptible, notamment à cause du *diminuendo* final, alors que la ligne formée par les danseurs en direction du ciel annonce un départ pour l'autre monde.

2.2.2 Le décor de Bauchant

Pour le fond de la scène, Bauchant peint une huile sur toile (60 × 80) qui représente le char d'Apollon tiré par quatre chevaux traversant le ciel sur un nuage [Fig. 6]. Le dieu Apollon est absent de la toile. Il y aurait un prolongement entre le décor sur scène [Fig. 5] et le tableau de fond de scène. Apollon gravit les marches pour rejoindre son char vide. Celui-ci est entouré d'anges portant des couronnes de fleurs et des Muses vêtues de tunique rouge. C'est une couleur très présente dans l'œuvre de Bauchant et originale pour l'époque. Elles sont au nombre de huit et non neuf, et portent des accessoires symboliques, comme la lyre, le

compas porté par Uranie, une balance qui n'est pas représentative d'une muse en particulier et d'autres accessoires plus difficiles à identifier. Le peintre naïf interprète la réalité de l'épisode avec une distance qui se traduit par un style élémentaire et très simple. La tentation est grande de rapprocher sa peinture d'un travail d'enfant encore affranchi de la volonté de reproduire tout élément à caractère historique ou trop intellectuel. Au bas de la toile, d'énormes rochers – le caractère rocheux de la Grèce avait marqué le peintre – sont peints en suivant la ligne d'horizon :

Fig. 6



L'horizon, formé par les montagnes, figure le point de jonction entre le ciel et la terre et le regard qu'on lui porte nous fait pénétrer dans un espace infini. Cette ligne du tableau devient un lieu de passage qui nous emmène au ciel, d'un bleu profond, dans un « autre monde ».

En 1925, André Bauchant avait réalisé une toile s'intitulant *Apollon apparaissant aux bergers* (167 × 146), dont le croquis se trouve à la *New York Public Library*¹⁶² [Fig 6 et 7]. Les Anges et les Muses y entourent le chariot tiré par quatre chevaux et conduit par Apollon. Il y a également d'énormes rochers et des bergers, pauvrement vêtus – semblables à ceux des *Champs Elysées* – les regards tournés vers le ciel et entourés d'arbres morts. Bauchant reste très fidèle à la fable qui raconte qu'Apollon, en lutte pour la lyre, mène le char du soleil en tant que conducteur des chevaux et devient Dieu à son tour¹⁶³.

¹⁶² Serge Lifar voulait poursuivre l'œuvre des ballets russes outre-Atlantique. N'ayant pas obtenu le succès espéré, il fut contraint de vendre toutes les archives et les décors pour pouvoir rentrer en France. Le catalogue de la collection de Serge Lifar montre que le tableau *Les Champs Elysées* et celui du *Char d'Apollon* se trouvent au musée de Wadsworth Atheneum à Hartford dans le Connecticut. Les maquettes du rideau de scène et de la version de 1947 restent pour le moment inlocalisables.

¹⁶³ Jacques Chailley, « Mythologies et civilisations musicales dans la Grèce antique », *Encyclopédie des musiques sacrées*, tome 1, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1968, p. 329.

Fig. 7**Fig. 8**

Le pâturage des bergers qui ont tous le regard tourné vers le ciel semble comme encerclé par des rochers et des nuages. Le lieu est ouvert vers le haut. Au-delà de l'horizontalité, derrière les montagnes, se trouve un espace libre et mystérieux qui offre l'accès à un monde imaginaire. Pour l'œil, l'horizon devient une ligne fixe qui révèle un autre monde à l'instar « de la voûte céleste [qui, par la contemplation,] révèle l'infini, le transcendant, la hauteur inaccessible à l'homme », selon Mircea Eliade¹⁶⁴.

De ces deux œuvres de Bauchant naît le rideau de scène utilisé lors de la première représentation du ballet au théâtre du Châtelet :

Fig. 9

¹⁶⁴ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 103.

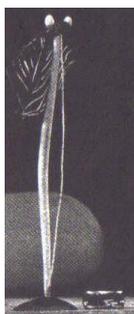
Même si les décors n'ont pas été approuvés par le compositeur au départ, ce ballet a connu un vif succès notamment lors de sa représentation à Londres, succès qui manifeste une cohérence certaine et une unité réussie entre les arts, du moins aux yeux de Stravinsky :

[...] le spectacle eut un succès tout naturel sans que l'on pût préciser à quel élément de l'œuvre il s'adressait, à la musique, à l'auteur, aux artistes, à la chorégraphie, à la fable et aux décors¹⁶⁵.

C'est à partir de la maquette de Bauchant que le prince Schervashidze construit un décor en relief [Fig. 5]. Un gros rocher creux permet à Apollon d'entraîner les Muses vers le Parnasse à la fin du ballet. Le char, vide, tiré par les chevaux apparaît. C'est l'apothéose d'Apollon, il est attendu et doit prendre place dans le char. On a ici une continuité de la chorégraphie dans le décor.

2.2.3 La tombe d'Eurydice : un lieu de rituel

Fig 10



Dès le début de l'œuvre, la tombe d'Eurydice se trouve au centre de la scène. Elle est, elle aussi, un point fixe autour duquel Orphée réitère paroles et gestes, sur le hautbois mélancolique en contrepoint avec la harpe, comme un rituel, pour s'adresser à Hermès qui détient son Eurydice. Des cheveux et deux petites oreilles recouvrent la tombe en forme d'arc. Par son rôle, qui est de viser, l'arc suggère une direction, une tension « vers », que nous avons déjà évoquée à propos des fonctions d'Apollon. Par ce point central, les paroles d'Orphée pénètrent directement dans le monde des Enfers. L'objet permet une continuité entre deux espaces et participe à un rituel qui seul permet la pénétration nécessaire dans un autre monde. L'objet est là et, par sa présence il relie la terre au ciel ou à un autre monde et ouvre le passage. C'est ensuite à l'homme de l'actionner, de lui donner un sens.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 175.

Par une gestuelle des bras et des mains bien précise, Orphée mime les paroles qu'il adresse à Eurydice. Dans le Pas de deux, Orphée est représenté par les cors et la clarinette et Eurydice par les flûtes. Déjà dans l'« Air de danse » qui le précède, on a un dialogue entre les flûtes, les cordes et les clarinettes. Le motif d'Orphée est joué à la clarinette puis est repris au violon solo au chiffre 5. Les cordes maintiennent un *ostinato* en triples-croches. Il s'agit là d'une similitude avec le « Pas de deux » où, à la mesure 484, la clarinette qui montre l'avancée du couple, Orphée en tête, vers la terre, est soutenue par les cordes en doubles-croches. Dans l'« Air de danse » et par ce motif, Orphée dirige la conversation qu'il entretient avec Eurydice. Les flûtes et la clarinette jouent de manière alternée dans la plupart des cas. Les cordes poursuivent leur *ostinato* offrant l'impression d'un temps qui s'écoule vite. La situation est urgente. À la mesure 98, les flûtes reprennent le motif d'Orphée. C'est cette fois Eurydice qui dirige la conversation. L'agôn musical est ici un dialogue outre-tombe entre les deux membres d'un couple, dialogue que l'on retrouve au « Pas de deux » sous une même forme, le couple étant alors réuni.

2.2.4 La tombe d'Orphée

La tombe d'Orphée est représentée par un monticule vert à l'arrière-centre de la scène ; il évoque le retour à la terre d'Orphée qui vient d'être tué par les bacchantes. C'est par cette tombe que l'âme d'Orphée, matérialisée par sa lyre, rejoint le ciel par un mouvement ascendant. Sur le *la* tenu aux cors I, la lyre et le masque d'Orphée s'élèvent vers le ciel, que pointe du doigt Apollon.

2.3 Des instants de passage

Les instants de passage sont ici davantage liés au temps qui s'écoule plutôt qu'à un espace. Cependant, ce point et celui qui précède, c'est-à-dire les lieux de passage, sont intimement liés. C'est pour plus de clarté que nous avons choisi de les traiter séparément. Eun-Ju kim explique en effet que :

L'espace accompagne le temps et le temps accompagne toujours l'espace, car l'espace est un moment du temps et le temps est un moment de l'espace¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Eun-Ju Kim, *D'un monde à l'autre poétique du passage, ou l'artiste au lieu de l'œuvre*, Université Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 25.

2.3.1 Trois niveaux cosmiques communicants

L'opposition entre le monde des mortels et les Enfers, représentée par les décors, fait écho aux épreuves rencontrées par le personnage. Balanchine souhaite un changement de décor après chaque lever de rideau, afin que la transition d'un monde à l'autre devienne intelligible pour le public. Noguchi, pour séparer les deux mondes, utilise des tulles tombant à la verticale. Le spectateur peut saisir sans difficulté les changements de monde qui s'opèrent à un instant précis.

George Balanchine précise¹⁶⁷ que Jean Rosenthal, qui s'occupe des éclairages, travaille en étroite collaboration avec Noguchi. Les décors et l'éclairage correspondent tout à fait à son idée : un désert spacieux avec un ciel bleu et rouge pour les scènes terrestres, et une obscurité impénétrable pour les scènes des Enfers. Là encore, on voit le souci de rendre intelligibles les changements de niveaux. Stravinsky et Balanchine ont d'ailleurs divisé l'œuvre en trois tableaux et non en actes. C'est aussi le cas dans *Apollon musagète*. L'œuvre est divisée en deux tableaux. À la fin du premier, Stravinsky a indiqué par une didascalie un changement de lumière et de décor.

[...] Le tableau est une division de l'œuvre théâtrale qui met l'accent sur l'espace (différent de l'acte) ; c'est aussi un moment de l'action traitée sur le modèle pictural : immobilité plus ou moins grande, soin apporté à la composition de l'image, à la répartition des volumes et des lumières. Le tableau est un type d'effet [...] ¹⁶⁸.

Dans l'œuvre, chaque tableau représente un monde. Le premier tableau représente le monde des mortels ; le deuxième, les Enfers ; le troisième, l'Apothéose et donc les cieux. Riches, les œuvres d'Isamu Noguchi dévoilent une passion pour le théâtre, pour l'aménagement spatial et pour l'emploi de la lumière.

Le passage d'un monde à l'autre se fait aussi par la musique. L'agôn entre les cors pour l'Ange et les cordes pour Orphée est un bon exemple du combat entre les deux mondes¹⁶⁹.

L'action de l'Ange qui emmène Orphée aux Enfers à la mesure 145 se caractérise par un solo aux trombones II jouant dans le grave. Les notes sont jouées avec l'indication

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 176.

¹⁶⁸ Didier Souiller, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, Georges Zaragoza, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 529.

¹⁶⁹ Maureen Carr, *Multiple Masks, Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek subjects*, University of Nebraska Press Lincoln and London, 2002, p. 241.

« posée », « appuyée ». L'Ange affirme sa présence et sa domination sur Orphée. Puis le solo se poursuit aux trompettes I jouant en sourdine. Les deux protagonistes s'éloignent. Quant aux cordes, elles jouent dans l'aigu en trilles. Elles symbolisent l'inquiétude d'Orphée, son initiation à un territoire encore inconnu. Un monde semble tirer l'autre. C'est l'appel des Enfers.

Le premier solo est chromatique, sinueux. Le deuxième solo repose sur un arpège de trois notes consonantes de l'accord parfait de la majeur (*la-do#-mi*). Les deux protagonistes disparaissent, l'Ange noir en tête, sur l'arpège descendant aux trompettes (*mi-do#-la*). Les quatre dernières mesures de cet épisode ne sont pas sans rappeler le « Tuba mirum » du *Requiem* de Mozart sur le plan aussi bien musical que sémantique. C'est en effet l'appel de la trompette qui réunit les hommes pour le jugement dernier.

Ex. 12: « Tuba Mirum », *Requiem*¹⁷⁰, mes. 1



C'est par le procédé de l'imitation que Stravinsky réinvestit dans son œuvre les trois mesures introductives du *Requiem* de Mozart jouées au trombone solo en *Si bémol* majeur – un instrument toujours utilisé par Mozart pour les interventions de l'Invisible¹⁷¹ – et immédiatement reprises par le chœur.

Ex. 13 : « L'Ange de la Mort et sa danse », *Orpheus*, mes. 64



Il s'agit d'un motif introductif dans le *Requiem*, mais conclusif dans *Orpheus*, puisqu'il donne fin au solo de la trompette. Le changement rythmique qu'opère Stravinsky du fragment du *Requiem* fait ressortir l'accord de *la* majeur, arpégé et descendant, constitué de trois noires, trois notes qui concluent l'appel de la mort et qui symbolisent le moment où disparaissent l'Ange et Orphée.

¹⁷⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem*, Kasser, Basel, London, New York, Bärenreiter, 1965, p. 42.

¹⁷¹ Jean-Victor Hocquard, *Mozart, l'Amour, la Mort*, Librairie, Michel Archimbaud, Paris, 1987, p. 619.

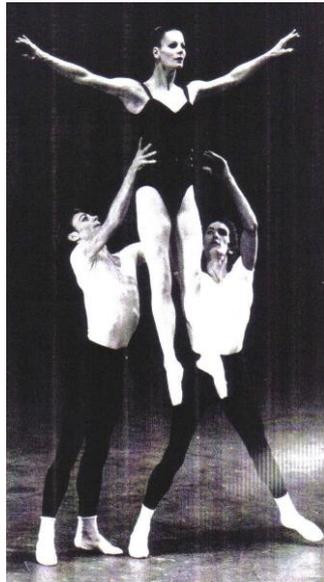
Plus loin, à la mesure 180, l'Ange et Orphée réapparaissent en mode mineur. Les notes sont ascendantes et symbolisent l'arrivée au Tartare. Une fois l'Ange et Orphée aux Enfers, le voile tombe. L'histoire se déroule désormais à ce niveau.

2.3.2 Une jonction architecturale

Le rapport triangulaire entre les danseurs domine la partie centrale d'*Agon*¹⁷². Un rapport certainement inspiré par la joute oratoire entre Sweeney, Doris et Dusty dans *Sweeney Agonistes*. Deux d'entre eux se trouvent en position symétrique par rapport à l'autre qui, au milieu, exécute des prouesses.

L'exemple qui suit montre le désir d'élever le plus haut possible la danseuse dans les airs. On aurait d'ailleurs une autre figure de l'envol par la manière dont la danseuse place ses bras, à l'horizontale, pour être en équilibre. Elle devient le point culminant de la figure que forment les trois danseurs, deux d'entre eux en constituant la base. On a ici un exemple de hiérophanie que réalise la chorégraphie. Par ailleurs, les danseurs se trouvent au centre de la scène. Toutes les lignes de la scène et celles formées par les regards des spectateurs convergent vers cet instant du ballet qui devient un point fixe.

Fig. 11



¹⁷² Voir Annexes p. 255.

Un autre exemple de hiérophanie dans la chorégraphie est l'angle droit formé par l'homme et la femme dans le « Pas de deux » d'*Agon*.

Fig. 12



Il y a ici un croisement entre l'horizontal, représenté par l'homme associé à la terre, et le vertical, matérialisé par la femme qui établit un lien entre la terre et le ciel. Nous verrons plus loin, dans notre travail, quelle signification cette symbolique peut revêtir. Cette position est très complexe à réaliser. La danseuse effectue une promenade, elle tourne sur sa jambe de terre, sur pointe en tenant simplement la main du danseur. L'agôn se décèle visuellement par ces lignes et par l'état de transformation que vivent les danseurs. L'essentiel du mouvement est capté, son but ultime, le non-effort atteint par un effort intense et par lequel les danseurs accèdent à un monde spirituel.

2.4 Repos éternel *versus* cycle

2.4.1 *Apollon musagète*

L'accord final du ballet se termine sur un point d'orgue amené par un demi-ton. Les quelques mesures qui le précèdent montrent un certain allongement des valeurs rythmiques. Les *ostinatos*, au fur et à mesure, élargissent leur durée en boucle et par un processus de raréfaction pour aboutir au point d'orgue. Apollon et les Muses pénètrent par la faille pour ensuite connaître la vie éternelle sur le mont Olympe.

Le décor de Bauchant s'inspire d'une de ses œuvres intitulée, *Champs Elysées* (101, 8 × 132, 4), achetée autrefois par Diaghilev :

Fig. 13



Un vase primitif de fleurs, un thème récurrent chez Bauchant, occupe le premier plan. D'après le *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, les *Champs Élysées* représentent le lieu du « dialogue des morts » où les « ombres » des hommes vertueux mènent une existence heureuse et douce dans des paysages de verdure et de fleurs¹⁷³. La vision d'André Bauchant des *Champs Élysées* est, comme souvent dans l'œuvre de l'artiste, toute personnelle et non-conformiste : il place au premier plan un énorme vase de fleurs rempli de magnolias, une fantaisie florale qui est un thème récurrent dans l'œuvre de Bauchant.

Pépiniériste avant d'être peintre, Bauchant sait sans doute que le magnolia est l'une des espèces végétales les plus anciennes au monde. Connue pour son odeur suave, sa fleur est qualifiée d'archaïque quant à son mode d'éclosion et de fécondation. Stylisée, elle symbolise ici la vie éternelle. Derrière le vase, un fleuve dessine des méandres dans lesquels se reflètent les arbres qui le bordent. La nature, et notamment les fleurs du vase, est reproduite avec exactitude selon les couleurs appropriées. Les visages des quatre personnages au premier plan semblent tous identiques, pacifiques et attirés par le grand bouquet de fleurs. Ils sont peu vêtus ou portent des couleurs très sombres et se confondent alors avec la verdure foncée. Bauchant avait l'habitude de représenter des personnes de son entourage. C'est à son retour de guerre qu'il se met à peindre. Peut-être les personnages sont-ils des marchands, encore inquiets et tourmentés par la guerre, dont les regards se tournent vers un idéal meilleur ? Leur présence est anecdotique : la primauté est accordée à la nature, à la beauté et à la fraîcheur des

¹⁷³ *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, sous la direction de René Martin, Paris, Nathan, 2003, p. 70.

fleurs du bouquet, lumineux grâce à une verdure foncée et au reflet argenté de l'eau du fleuve sur les magnolias gris et blanc.

C'est lors de l'une de ses expositions organisée avec Jeanne Bucher, galerie Magellan à Paris, que Diaghilev découvre et achète une peinture de Bauchant intitulée *Les Champs Elysées*, et c'est au début de l'année 1928 qu'il commande au peintre décors, costumes et accessoires pour le ballet *Apollon musagète* de Stravinsky¹⁷⁴. Diaghilev explique que l'approche de Bauchant était naïve, sincère, complètement individuelle, et en contraste avec les productions grecques stéréotypées¹⁷⁵. Il pressent une rencontre étonnante entre cette peinture aussi pure et fraîche que les mythes qu'elle décrit et le livret de Stravinsky. On découvre ici tout l'intérêt du travail et la sensibilité d'un impresario ou d'un mécène. Le parallèle que Diaghilev effectue entre l'œuvre de Bauchant et celle de Stravinsky, qui n'ont *a priori* rien en commun, nous aide à mieux comprendre le livret d'*Apollon musagète* ou du moins ce qu'il révèle à Diaghilev. On a ici un bel exemple d'une découverte d'un art par un autre et de la manière dont naît une collaboration. Elle est souvent le fruit de sensibilité partagée et de rencontre. Stravinsky et Balanchine décrivent un homme cultivé, de grande qualité, d'une aisance égale en peinture, musique, littérature et sculpture¹⁷⁶. Par ailleurs, Lincoln Kirstein, dans *Movement and Metaphor*¹⁷⁷, explique que le directeur des ballets russes voulait un *naïf*, ou au moins un peintre ayant un regard nouveau sur l'Antiquité traditionnelle, et Bauchant n'avait, sur ce point, aucun équivalent ni en musique ni en danse. On peut ajouter ici que le cas de Kirstein, en tant qu'impresario, est sensiblement le même que celui de Diaghilev. C'est d'ailleurs à travers *Apollon* qu'il a commencé à s'intéresser à la danse et à Balanchine. De cette passion sont nés *Orpheus* puis *Agon*.

¹⁷⁴ *Apollon musagète* s'inscrit dans la même veine que *Les Biches* (1924) de Bronislava Nijinska, un ballet russe. La chorégraphe s'affranchit des conventions classiques pour se tourner vers le sport et le jazz. Il est aussi question de relation entre de jeunes femmes et des hommes au corps athlétique. Les décors sont réalisés par la peintre Marie Laurencin (1883-1956), considérée comme une représentante du courant naïf. Tout comme celles de Bauchant, ses œuvres rencontrent actuellement du succès au Japon.

¹⁷⁵ Alain Troadec, Dina Vierny, Bertrand Loquin, *André Bauchant*, Lausanne, Actes, 1998, p. 104: « *His approach was naïf, sincere, completely individual, and in sharp contrast to the stereotyped Greek productions* ».

¹⁷⁶ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 28.

¹⁷⁷ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 227: « *Diaghilev wished a naïve, or at least a new, eye on traditional antiquity. Bauchant provided equivalent to neither music nor dancing* ».

2.4.2 *Orpheus*

Le premier tableau d'*Orpheus* fait entendre des gammes descendantes que l'on retrouve au troisième tableau final qui suit la mort d'Orphée sur quatre mesures. Se trouve au fond de la scène un monticule vert, qui symbolise ici la terre et la nature. Orphée a rejoint le monde des morts. Sur un plan musical, il y aurait donc un cycle mais sur le plan narratif il en est tout autre chose. Au prologue, les gammes descendantes symbolisent la descente aux Enfers d'Orphée dans le but bien précis de retrouver Eurydice. À l'Apothéose, les gammes descendantes symbolisent 'l'enterrement' d'Orphée, donc une fin. Les gammes descendantes nous amènent dans un même lieu mais pour des raisons différentes. Nous pourrions aussi dire qu'Orphée rejoint Eurydice une deuxième fois, mais sans retour sur terre possible. De même, les gammes descendantes sont très vite interrompues par des gammes ascendantes, à l'arrivée d'Apollon sur scène, qui s'opposent au motif descendant des cors. Elles symbolisent l'âme d'Orphée que le dieu soleil emporte dans le monde divin pour un repos éternel, d'où le nom choisi pour cette fin, apothéose. Lincoln Kirstein fait remarquer que même si Orphée est mort, l'accompagnement à la harpe continue dans l'épilogue. Il parle d'une sorte d'insatiabilité, d'un processus incapable de s'arrêter¹⁷⁸.

Comme pour *Apollon musagète* il est aussi question d'un repos divin que symbolise également le point d'orgue. Avec *Agon*, il s'agit plutôt d'un retour à l'activité.

2.4.3 *Agon*

L'œuvre s'ouvre sur un motif rythmique en doubles-croches, triolet de doubles-croches, joués par les trombones et introduit par un accord de demi-croche par les cordes, le piano et la harpe. Quatre danseurs se trouvent sur scène. Nous les retrouvons également à la toute fin de l'œuvre comme il l'est mentionné par les didascalies sur la partition. À la Coda finale, nous retrouvons le même motif rythmique qu'au début et l'accord final est aussi un accord de demi-croche. Nous avons bien ici l'idée d'un cycle qui oppose, sur un plan directionnel, *Agon* aux deux autres ballets.

¹⁷⁸*Ibid.* p. 239 : « *Here in the Epilogue it sounds like a kind of compulsion like something unable to stop... Orpheus is dead, the song is gone but the accompaniment goes on* ».

2.5. Conclusion

Les ballets présentent un grand nombre de possibilités de passage entre un monde et l'autre. Ces passages sont rendus visibles ou compréhensibles par une représentation de l'envol, des points fixes ou centres, et par le rituel. Ces formes de passage sont tout à fait en alliance avec la danse et la musique, dont l'essence est d'unir le ciel et la terre.

Conclusion du troisième chapitre

Nous avons pu voir dans ce chapitre comment les multiples aspects de l'agôn étaient révélés dans les œuvres. Le jeu et la lutte ainsi que le passage d'un monde à l'autre se retrouvent de manière évidente dans les trois ballets. En outre, ce chapitre révèle l'étroite correspondance et parfois même une fusion entre les arts. Grâce à la notation Benesh, certains mouvements ou certaines phrases dansées sont clarifiés. La notation fait également ressortir des gestes ou des attitudes semblables dans les ballets, rendant ainsi plus évidente l'unité entre eux. Ces gestes prennent une signification différente suivant le contexte, mais servent à chaque fois l'agôn : les positions de bras de l'Ange noir et d'Apollon évoquant l'envol, ou encore les bras anguleux d'Apollon et des Furies pour représenter la force.

Que ce soit l'agôn en tant que jeu et lutte, ou l'agôn en tant qu'expérience totale, ces deux points que nous avons abordés ici montrent des états de passage.

Tous les états de passage ouvrent dans l'expérience humaine une faille, par où le dieu réussit à se faire voir, se faire entendre, face à face ou avec un appel direct. Tous les états entre la veille et le sommeil, entre la vie et la mort sont des états de passage, **et aussi et surtout entre l'homme et le héros**. L'homme qui va mourir à la guerre est en train de passer en héros. **L'homme qui va remporter la victoire aussi**¹⁷⁹.

La citation de Clémence Ramnoux vient conforter tout notre propos. Elle montre que l'homme dans un moment de dépassement de soi est introduit par une faille dans le monde divin. On a ici deux exemples : par l'agonie avec l'homme qui va mourir à la guerre, et par la gloire ou le prestige avec l'homme qui va remporter la victoire.

¹⁷⁹ Clémence Ramnoux, *Mythologie ou la famille olympienne*, Brionne, Collection Imago Mundi dirigée par Gérard Monfort, 1959, p. 107.

Pour reprendre les termes d'Eun Jun Kim dans sa thèse¹⁸⁰, on aurait une « poïétique du passage », par la thématique de l'agôn et les arguments, servie, on l'a vu, par tous les arts. Les décors, les costumes et les lumières nous ont montré des états de passage, ainsi que la chorégraphie et la musique. Mais on a vu aussi qu'il est bien de l'essence de la musique et de la danse d'unir la terre au ciel.

¹⁸⁰ Eun-Ju Kim, *D'un monde à l'autre poétique du passage, ou l'artiste au lieu de l'œuvre*, Université Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 25.

CHAPITRE IV

CONSTRUCTION GÉNÉRALE DES BALLETS

Dans un premier temps, nous souhaitons montrer comment on peut réunir les trois ballets autour d'une même structure générale. Les croquis ou esquisses des ballets réalisés par Stravinsky montrent que le compositeur l'avait établie pour chacun des ballets avant d'en écrire la musique.

Puis, nous nous attarderons sur les *pas de deux* de chacun des ballets qui partagent des caractéristiques communes.

1. Structure des trois ballets

1.1 *Apollon musagète*

La partition originale fait apparaître une division en deux tableaux, le premier tableau présentant l'épisode de la naissance d'Apollon¹⁸¹. Les titres donnés renvoient à des termes issus de divers domaines :

- du ballet classique (*pas de deux, pas d'action*). Stravinsky parle de « danses allégoriques destinées à être réglées dans le style traditionnel du ballet classique¹⁸² »
- du langage musical (*coda*)
- de la fable (La « Naissance d'Apollon »)

Nous avons choisi d'organiser les épisodes sous la forme d'actes. L'acte, contrairement au tableau, ne met pas l'accent sur l'espace, nous l'avons vu dans le troisième chapitre. Cette division permet ici, d'une part, de découvrir la structure sous-jacente du ballet, et d'autre part, de renvoyer à la narration, ou à des thèmes universaux qui découlent des épisodes, nous allons le voir plus loin.

¹⁸¹ On verra qu'il est supprimé par Balanchine par la suite.

¹⁸² Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël et Steele, 2000, p. 164.

- Le prologue correspond uniquement à la naissance d'Apollon, c'est-à-dire à sa venue au monde et à la découverte de son environnement et de lui-même.
- Le premier acte comporte la variation d'Apollon et le « Pas d'action » entre Apollon et les Muses. L'action est en train de se mettre en place. Le jeune dieu apprend à jouer de la lyre et à danser. Il remet aux Muses un objet, symbole de leur art respectif. L'acte a pour thème celui de l'apprentissage, de la transmission d'un savoir.
- L'acte II réunit les variations des personnages et se divise en deux : la compétition entre les Muses et le choix d'Apollon.
- À l'acte III se trouve le « Pas de deux ». C'est un acte d'aboutissement, le but ultime de la compétition, ludique, entre les Muses.
- Enfin, le final rassemble la « Coda » et l'« Apothéose ».

Partition originale		Interprétation
Premier tableau	Naissance d'Apollon	Prologue Naissance. On situe l'action
Deuxième tableau	Variation d'Apollon	Acte I Apollon apprend à jouer de la lyre et à danser Splendeur - lyre Les Muses se voient remettre un objet symbolique de leur art
	Pas d'action	
	Variation de Calliope Variation de Polymnie Variation de Terpsichore Variation d'Apollon	Acte II Les Muses à l'épreuve Le « choix » d'Apollon
	Pas de deux	Acte III Pas de deux
	Coda	Coda - final Apollon et les Muses Ils montent vers l'Olympe
	Apothéose	

À la fin du premier tableau, Stravinsky a précisé dans la partition un changement de décor qui restera en place pendant le deuxième tableau. L'action se déroule à un même niveau. Il n'y a jamais d'interruption entre les épisodes. C'est la présence des personnages sur la scène qui en assure la continuité : après sa première variation, Apollon reste sur la scène et est rejoint par les Muses, elles enchaînent les trois variations sous les yeux d'Apollon, puis elles quittent la scène. Apollon exécute sa variation et est rejoint par Terpsichore pour le « Pas de deux » ; enfin, les Muses reviennent sur scène pour le *final*.

Cette apparente continuité ne nous fait pas négliger la structure de base directement liée à la narration plutôt qu'à l'organisation scénique. La division en trois actes, à laquelle s'ajoutent un prologue et un final, est celle du grand ballet romantique. Prenons l'exemple de la *Belle au Bois dormant* de Tchaïkovski. Le ballet est divisé en trois actes. Il commence par un prologue puis se termine par un final suivi d'une apothéose. On trouve aussi un *pas d'action*. On remarque que le *pas de deux* dans les deux œuvres apparaît au même moment dans l'oeuvre, c'est-à-dire à l'acte III avant le *final* et l'*Apothéose* dans la *Belle au bois dormant*, avant la *Coda* et le *final* dans *Apollon musagète*.

La structure sous-jacente au ballet est celle du ballet romantique pour lequel la narration et l'argument sont fondamentaux¹⁸³. Les cinq thèmes qui se dégagent de l'organisation en actes sont tout d'abord :

- une naissance,
- puis la transmission d'un savoir, des épreuves, un *pas de deux*
- et enfin une apothéose.

On retrouve ici ce que l'on avait évoqué dans le deuxième chapitre.

¹⁸³ Les grands ballets classiques ne sont pas systématiquement divisés en trois actes, comme c'est le cas ici : *Don Quichotte* (1869) est divisé en quatre actes et huit tableaux ; *Casse-Noisette* (1892) en deux actes et trois tableaux.

1.2 *Orpheus*

Partition originale		Interprétation
Premier tableau	Orpheus pleure Eurydice Air de danse	Prologue Mort d'Eurydice Prière et imploration des dieux
	L'Ange de la Mort et sa danse	Acte I « Pas de deux » entre l'Ange et Orpheus
Deuxième tableau	Interlude	Passage aux Enfers
	Pas des Furies Air de danse Interlude Air de danse Pas d'action	Acte II Chant d'Orphée Les Furies ensorcelées Il implore les dieux Orpheus et Eurydice se retrouvent
	Pas de deux	Acte III « Pas de deux » Mort d'Eurydice
	Interlude	Passage dans le monde des mortels
	Pas d'action	Final Mort d'Orphée Arrivée d'Apollon
Troisième tableau	Apothéose	

Pour *Orpheus* comme pour *Agon*, nous avons procédé de la même manière en montrant la structure de la partition originale et notre découpage en actes, sensiblement le même que celui d'*Apollon musagète*. Il ne s'agit pas de changer la structure du ballet proposée par Stravinsky et Balanchine, mais plutôt de révéler celle qui lui est sous-jacente.

On retrouve le souci de la continuité. Les croquis de Stravinsky, que nous avons analysés à la fondation Paul Sacher, montrent qu'il est écrit à la fin de chaque épisode le terme *Ataca*, c'est-à-dire « enchaîner directement avec ce qui suit ¹⁸⁴ ». Le découpage en trois tableaux correspond aux changements de décor, on l'a vu précédemment dans le troisième chapitre. Les changements de décor sont effectués pendant les deux interludes.

¹⁸⁴ *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1996.

- Le prologue situe l'action. Orphée pleure Eurydice.
- À l'acte I, l'Ange noir apprend à Orphée à se servir de ses pouvoirs. Il y aurait aussi ici le thème de l'apprentissage et de la transmission d'un savoir.
- Puis, à l'interlude, ils commencent leur descente aux Enfers.
- À l'acte II, Orphée, aux Enfers, se bat, grâce à sa musique, contre les Furies. Dans *Apollon*, l'acte II correspondait aussi à un acte de « combat », à la compétition entre les Muses.
- L'acte III représente le « Pas de deux »
- et le final, le « dénouement » c'est-à-dire la mort d'Orphée et son apo théose.

On retrouve ici la structure du ballet romantique et cinq thèmes proches des précédents : une exposition, puis la transmission d'un savoir, un combat, un « pas de deux » et enfin une apo théose.

Il est intéressant de s'attarder sur le « pas de deux » entre Orphée et l'Ange noir dont il a déjà été question dans le troisième chapitre. L'ensemble du ballet semble construit autour de la correspondance entre le « Pas de deux » d'Orphée et de l'Ange noir et celui d'Orphée et d'Eurydice. Il ne s'agit pas ici d'étudier avec précision ce qui se passe dans la danse et dans la musique, mais plutôt d'essayer de comprendre pour quelles raisons Stravinsky et Balanchine souhaitent accorder d'importance, au moins autant au « Pas de deux » d'Orphée et de l'Ange noir qu'à celui d'Orphée et Eurydice. Les deux *pas de deux* partagent une durée équivalente : le *pas de deux* de l'Ange noir et d'Orphée de la « Danse de l'Ange noir » à l'« Interlude » qui suit dure 4'54'' ; le « Pas de deux » d'Orphée et d'Eurydice, 4'59''. Au-delà de la transmission d'un savoir, le *pas de deux* évoqué en premier, tel son nom l'indique, révèle une proximité entre les personnages ; elle est d'ailleurs précisée à la mesure 182 de la partition chorégraphique par « getting lover ». L'Ange noir et Orphée commencent à tomber amoureux l'un de l'autre. Ils se dirigent vers les Enfers en tournant chacun sous le bras de l'autre, ce qui rappelle les « passes » de bal. L'Ange noir va même jusqu'à se mettre à genoux.

1.3 *Agon*

Stravinsky a commencé à composer le ballet en 1954. Des raisons compositionnelles et personnelles l'ont conduit à suspendre son travail et le ballet ne sera achevé qu'en 1958. Les croquis du compositeur montrent qu'avant d'en arrêter provisoirement sa création il avait déjà composé certaines parties de l'œuvre. La structure était donc faite ainsi que le choix de la facture instrumentale et une bonne partie de la composition.

1.3.1 La structure générale du ballet

Les croquis montrent que Stravinsky divise le ballet en trois parties, en trois sections. Nous avons recopié la structure du ballet telle que la présentent les archives du compositeur. Elle se trouve dans les annexes. Dans cette œuvre, Stravinsky introduit le dodécaphonisme, une échelle de douze sons, auxquels il fait correspondre douze danseurs. – le « Pas de deux » définit un mouvement et la « Coda finale » est incluse dans « Quatre duos ». Aux douze sons et aux douze mouvements, Balanchine fait correspondre douze danseurs, quatre hommes et huit femmes. C'est une manière de lier la danse à la musique et à la structure du ballet. Le comptage en douze mouvements exclut le prélude et les deux interludes qui, à l'identique des ritournelles, jouent ici un rôle de transition, comme dans *Orpheus*, et annoncent les personnages.

La division en trois actes, plus un prologue et un final, est aussi possible.

- Le prologue ou acte d'« exposition » réunit tous les danseurs.
- L'acte I et l'acte II sont à la fois similaires, car ils mettent en scène trois protagonistes, et opposés, car les sexes changent au IIe acte. Le ballet n'a pas de narration. C'est un jeu dansé. Il n'y a donc pas ici un acte de transmission d'un savoir, mais plutôt deux actes qui montrent des protagonistes en pleine compétition. Cela rejoint les actes II des deux autres ballets qui ont pour thème le combat.
- L'acte III correspond au « Pas de deux », comme dans les deux autres ballets. Balanchine explique qu'en plus de la danse de cour, Stravinsky et

lui-même avaient décidé d'inclure le *pas de deux*, la partie centrale du ballet classique traditionnel, et d'autres formes familières¹⁸⁵.

- À la fin du dernier acte, le *final*, on retrouve les quatre danseurs du début. Le *final* est symétrique dans sa forme au prologue.

Partition originale/croquis			Interprétation
Première section	Pas de quatre Double pas de quatre Triple pas de quatre = coda	Quatre hommes Huit femmes Huit femmes /4 hommes (les douze danseurs réunis)	Prologue Acte d'exposition
	Prélude	Un homme /deux femmes	Entrée des personnages
Deuxième section	Sarabande Gaillarde Coda	Un homme Deux femmes Un homme/deux femmes	Acte I
	Interlude	Deux hommes/une femme	Entrée des personnages
	Bransle simple Bransle gay Bransle double	Deux hommes Une femme Deux hommes/une femme	Acte II
	Interlude	Un homme/une femme	Entrée des personnages
	Pas de deux Pas de la danseuse Pas du danseur Coda	Un homme /une femme (les mêmes) Les variations Les deux danseurs	Acte III Pas de deux
Troisième section	Quatre trios	Douze danseurs répartis en trios (un homme et deux femmes)	Final
	Quatre duos	Huit danseurs répartis en duos (un homme et une femme)	
	Coda	Les douze danseurs réunis Quatre danseurs	

¹⁸⁵ Balanchine's *New Complete Stories of the Great Ballets*, Doubleday & Company, Garden City New York, 1968, p. 10.

Commun aux deux autres ballets, on retrouve le souci d'assurer la continuité entre les mouvements grâce aux préludes et interludes, comme dans *Orpheus* par exemple.

1.3.2 Les danses de la Renaissance

Kirstein, dans sa lettre adressée à Stravinsky en 1953, expose l'idée de Balanchine pour le troisième volet de la trilogie et explique que le chorégraphe voulait :

- une danse folle, variations, pas d'actions, pas de deux
- et des danseurs qui dansent jusqu'à l'épuisement. Le chorégraphe suggère une compétition devant des dieux fatigués que réaniment les danseurs par une série de danses historiques : *courante*, *bransle*, *passepied*, *rigaudon*, *menuet*, etc. Kirstein précise à Stravinsky qu'il lui envoie deux ouvrages, celui d'Arbeau et celui de Rameau, pour la composition de son oeuvre¹⁸⁶.

Stravinsky s'est finalement référé à un manuel de danse du XVIIe siècle, celui de François de Lauze, pour la création d'*Agon*. Cet ouvrage est divisé en deux sections, d'une part la méthode pour les cavaliers, d'autre part la méthode pour les dames. Cette dernière section, qui nous intéresse, est elle-même divisée en une suite de danses, dont les pas et les objectifs sont expliqués, telles la *Gaillarde*, le *Branle Gay*, la *Gavotte*, etc. Stravinsky réutilise de manière libre l'enchaînement des danses de la Renaissance. Néanmoins, l'acte II montre clairement une suite de *Bransles*. Le ballet romantique se mélange ici avec les danses de la Renaissance.

1.4 Conclusion sur leur structure générale commune

Nous avons pu observer, commun aux ballets, un même souci pour la continuité, assurée d'une part par une division en tableaux et d'autre part par les préludes et les interludes. La structure sous-jacente des trois ballets est bien celle du ballet romantique. Stravinsky et Balanchine ne les présentent pas sous la forme d'actes mais sous forme de ballets courts dont la durée n'excède pas trente minutes. Dans une lettre adressée à Kirstein, Stravinsky s'interroge sur la durée que doit avoir le troisième ballet, lequel n'est toujours pas trouvé. Il explique qu'*Apollon* et *Orpheus* sont deux ballets de mouvement relativement lents et il imagine un ballet plus rapide, joué après les deux ballets lors d'une même

¹⁸⁶ Robert Craft, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 287.

programmation, qui puisse contrebalancer cette lenteur prépondérante¹⁸⁷. On voit d'une part le souci de Stravinsky de la durée, avant même de composer. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant. D'autre part, cette révélation ou plutôt l'interrogation du compositeur montre bien qu'*Agon* a été pensé en regard des deux autres ballets pour ce qui est du mouvement. Sur les partitions des ballets, la durée de chaque ballet est précisée au bas de la facture instrumentale. Elle est de trente minutes pour *Apollon* et *Orpheus* et de vingt minutes pour *Agon*. Il semblerait que Stravinsky et Balanchine aient trouvé le moyen de contrebalancer la durée des deux autres ballets dans l'esprit d'un *final*. Au début du XXe siècle, en Russie, Fokine, qui veut arracher le ballet classique à sa fonction de divertissement, parle de ballets « coup de poing », plus courts, sur de la musique de concert et à l'esthétique plus ramassée. Et c'est le cas ici où « tout est dit » en une fois, sans entracte.

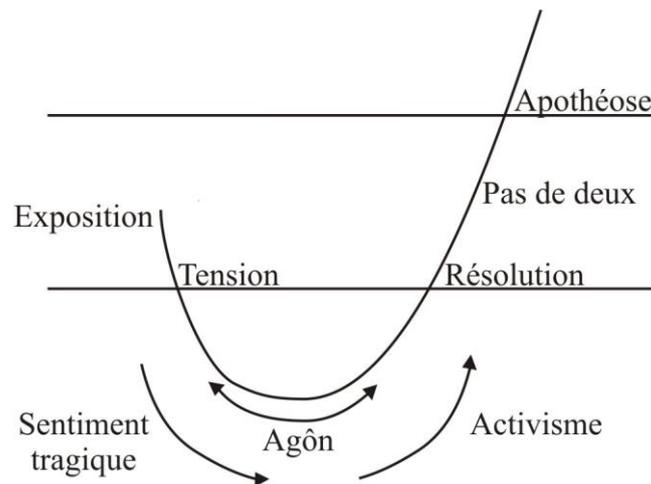
Ces ballets courts rendent logique le fait de laisser apparents, d'une part, les tableaux qui renseignent sur les changements de scène, et d'autre part, les suites de danse. De ce fait, on comprend bien que le souci des créateurs n'est pas vraiment celui de la narration, d'une histoire à suivre. Au contraire, ils mettent l'accent sur l'espace et sur l'idée de la suite de danses, de pas, pour mettre en valeur tout le processus de la création artistique en général. Les titres des épisodes et les didascalies sont écrits dès le début de chaque composition. Stravinsky, en tant que compositeur d'images, compose avec une idée bien précise que mettent en forme rythmes et mélodies.

Les trois ballets révèlent en effet, à travers une même division en actes, des thèmes communs : une exposition, la transmission d'un savoir, un combat, un « Pas de deux » et un final ou une apothéose. Cela nous renvoie à la fois au deuxième chapitre dans lequel nous avons vu la trajectoire de la terre au ciel que dessinaient les arguments et aussi au troisième chapitre où nous avons abordé la « directionnalité » des ballets, vers l'infini pour *Apollon* et *Orpheus* et de forme cyclique pour *Agon*. Nous comprenons aussi que la structure générale des trois ballets ne peut être dissociée de la structure sémantique sous-jacente qui résumerait une vie bienheureuse : une tension résolue, deux êtres qui s'aiment et un final ou une apothéose qui promet une vie éternelle ou bien un retour à l'activité, un recommencement.

Ces étapes issues de la structure générale des trois ballets correspondent au processus de l'agonisme qui, rappelons-le, se définit par la conciliation entre l'activisme (agôn) et le sentiment tragique. De la structure générale des ballets et en s'inspirant des termes employés

¹⁸⁷ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 286.

par Renato Poggioli¹⁸⁸ pour définir l'agonisme - une passion hyperbolique¹⁸⁹, un arc qui tend vers l'impossible - le schéma qui résume les ballets est le suivant :



Dans le chapitre précédent, nous citons Clémence Ramnoux lorsqu'elle écrit que les états de passages, physique ou mental, amenaient à s'introduire par une faille dans un autre monde. C'est ce que figurent ici les deux lignes horizontales qui viennent encadrer le processus de l'agonisme. Il faut comprendre la partie du bas, où se trouve le lieu de l'agôn, de la tension à la résolution de celle-ci, comme étant une profondeur à atteindre, quelque chose qui est à creuser, à combattre, l'idée de « s'extraire de », pour trouver une harmonie puis pour atteindre cet « impossible », que figure l'asymptote : le monde divin, la vie éternelle. Pour *Apollon et Orpheus*, l'impossible est atteint par l'harmonie éternelle ou la mort. En revanche, pour *Agon*, les danseurs tendent vers l'impossible, mais recommencent le cycle. Il faut donc plutôt se représenter une boucle.

Nous avons vu que chaque *pas de deux* correspondait à l'acte III de notre division. Et c'est sur chacun des « pas de deux » que l'on a choisi de se pencher maintenant.

¹⁸⁸ Lincoln Kirstein, *Movement and Metaphor, four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 242: « [...] an hyperbolic passion, a bow bent towards the impossible [...] ».

¹⁸⁹ Ici nous comprenons 'passion hyperbolique', comme une passion sans limite. Notre schéma fait apparaître une parabole, ce qui nous intéresse ici étant de représenter une courbe, un arc, bien plus que de jouer sur le double-sens littéraire et mathématique du terme hyperbole.

2 *Pas de deux*

2.1 Le *pas de deux* dans les trois ballets : constantes et variantes

Ballets/composants	<i>Apollon musagète</i> (1928)	<i>Orpheus</i> (1948)	<i>Agon</i> (1958)
Instruments	Cordes	Cordes La clarinette caractérise Orphée et les flûtes Eurydice	Cordes Les cors représentent l'homme et les flûtes la femme
Tempo	<i>Adagio</i> (croche = 84)	<i>Andante Sostenuto</i> (croche = 96)	<i>Adagio</i> (croche = 112)
Nuances	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>

Il ressort avec évidence du tableau un même effectif, réduit aux cordes. Les nuances sont quasi identiques. Le tempo s'accélère légèrement, de même que les nuances augmentent doucement, traduisant ainsi très certainement le contexte social de création des ballets.

Chacun des *pas de deux*, on l'a vu, correspond à l'acte III des ballets. Il précède systématiquement le *final* :

Apollon : « **Pas de deux** » – « **Coda** » – « **Apothéose** »

Orpheus : « **Pas de deux** » – « **Pas d'action** » – « **Apothéose** »

Agon : « **Pas de deux** » – « **Four duos** », « **four trios** », « **coda** »

Il suit aussi l'acte de combat, un moment de tension et de confrontation. De ce fait, il est, ici, en quelque sorte la résolution de la tension et donc le point culminant de l'œuvre¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Point culminant de l'œuvre, le *pas de deux* ne s'effectue pas systématiquement au III^e acte d'un ballet comme le montrent nos trois ballets. Il peut également y avoir plusieurs *pas de deux* dans un ballet. Voici quelques ballets de Marius Petipa, chorégraphe qui a fixé les règles du *pas de deux*, montrant la place des *pas de deux* dans chaque ballet : *Lac des cygnes* (Acte II et acte III) ; *Giselle* (Acte II) ; *La belle au bois dormant* (Acte III) ; *Casse-noisette* (Acte III) ; *Don Quichotte* (Actes II et III).

2.2 Division des *pas de deux*

2.2.1 *Apollon musagète*

Nous pouvons diviser le *pas de deux* en trois sections :

1. Introduction : mes 490 - 500
2. Les variations :
 - a. Première phrase : mes 501 - 505
 - b. Deuxième phrase : mes 505 - 511
 - c. Troisième phrase : mes 512 - 524

Les trois phrases sont ponctuées par un groupe de trois notes : deux quadruples-croches et une croche. Il y a systématiquement un demi-ton entre les deux quadruples-croches et un ton entre la deuxième quadruple-croche et la croche. Ce groupement de notes a un caractère conclusif.

3. Conclusion : à la fin de la mesure 524 : reprise du début de la deuxième phrase par les violons II et les violoncelles puis par les violons I à l'octave.

De la mesure 513 à 515, Apollon et Terpsichore dansent en alternance. Ils dansent de nouveau ensemble à la mesure 516.

2.2.2 *Orpheus*

Le « Pas de deux » présente une forme musicale A-B-A, que nous avons déjà signalée dans le troisième chapitre :

Fin du « Pas d'action » : Orphée et Eurydice sont réunis (mes 449-451)

« Pas de deux » :

A	Un thème lyrique aux cordes, <i>Adagio</i> . Orphée et Eurydice dansent ensemble.
B	À la mesure 484, un autre thème très différent fait son entrée. La clarinette caractérise Orphée et les flûtes Eurydice. Orphée et Eurydice dansent l'un après l'autre puis ensemble. Ils font leurs variations.
A	Reprise du thème à la mesure 517 aux cordes amenée par le solo de la harpe (Mes 512 à 516). Orphée et Eurydice se retrouvent pour le final

La structure de la chorégraphie suit celle de la musique. Orphée et Eurydice sont réunis à la fin de l'épisode précédent. Ils dansent ensemble sur l'adagio, puis ensemble et alternativement sur le thème B puis se retrouvent pour le *final* du « Pas de deux » qui mène à la mort d'Eurydice.

2.2.3 Agon

La partition montre une division du « Pas de deux » en cinq sections, ou trois sections si on regroupe les variations et le refrain du danseur :

1. Adagio (croche = 112) : le violon joue une partie concertante
2. Les variations :
 - a. Variation pour le danseur *piu mosso* (noire = 126) représenté par les cors
 - b. Variation pour la danseuse *istesso tempo* représentée par les flûtes
 - c. Refrain pour le danseur *istesso tempo*, retour des cors avec intrusion de flûtes (problèmes de flûtes)
3. Coda pour les deux danseurs

2.3 Conclusion : unité autour du *pas de deux*

Les *pas de deux* semblent conserver les caractéristiques du ballet classique tout comme la structure générale des ballets. C'est Marius Petipa qui en a fixé les règles. Voici ce que Gilbert Serres écrit à propos de la structure des *pas de deux* de Petipa, autrement dit les *pas de deux* classiques traditionnels :

Dans les ballets de Petipa, le *pas de deux* est le moment suprême. C'est la partie la plus lyrique du ballet, la plus émotionnelle. Il réunit les protagonistes dans un point culminant d'émotion qui va se développer durant le déroulement de l'action. Sans doute les chorégraphes modernes trouvent-ils d'autres chemins pour faire passer ces sensations ; en son temps, Petipa construit ses grands *pas de deux* en quatre [*sic*] parties, donnant ainsi à l'étoile et au premier danseur toutes les opportunités de faire valoir auprès du public le meilleur de leur technique et de leur virtuosité.

Le grand *pas de deux* débute avec l'entrée des deux partenaires qui se saluent mutuellement et qui saluent le public [...]

Ensuite vient l'adage qui, lui, montre le véritable travail du danseur ou, en d'autres termes, du porteur ou du partenaire. Cette partie est constituée de mouvements lents et posés, comme les arabesques, les attitudes, les promenades et toutes sortes de pirouettes et de portés [...]

Après l'adage viennent les variations. La variation est une danse en solo du danseur ou de la danseuse qui reçoit ainsi la possibilité de montrer sa technique. [...].

La Coda est la dernière partie ou *final*. Elle réunit les deux partenaires. [...]. La plupart du temps, la pose finale qui conclut ce morceau de bravoure se termine par un porté [...] ¹⁹¹

Les *pas de deux* de nos trois ballets répondent à cette structure classique, avec une distance évidente due à l'époque de leur création. On ne retrouve pas l'entrée du couple à la manière de Petipa. Quoi qu'il en soit, dans les trois ballets les danseurs sont déjà sur scène avant de commencer leur danse.

- Dans *Apollon musagète*, après la variation d'Apollon qui précède le « Pas de deux », Apollon, assis sur scène, est rejoint par Terpsichore, en silence.

- Orphée et Eurydice sont réunis quelques mesures avant le *pas de deux*.

- Enfin, l'entrée du couple dans *Agon* est plus évidente : il se présente sur scène au moment de l'interlude, mais de la même manière que l'ont fait les autres danseurs dans le ballet. Il y a donc ici une entrée du couple, mais qui n'a pas le même objectif que celle de Petipa.

Dans les trois ballets, les danseurs dansent en alternance, ce qui est une caractéristique du *pas de deux* classique. Ils se regardent mutuellement. Alors que cette particularité est évidente dans *Orpheus* et *Agon*, soutenue par l'attribution d'un instrument à chacun des danseurs, elle l'est beaucoup moins et de ce fait plus subtile dans le « Pas de deux » d'*Apollon*.

Enfin, les intentions de Balanchine à travers les passages de l'adage, des variations, et du final semblent être celles de Petipa. Dans les trois ballets, on retrouve les développés, les

¹⁹¹ Gilbert Serres, *Le pas de deux, Les portés*, Méolans-Revel, Désiris, 2002, p. 32-33.

portés, les équilibres et la lenteur des mouvements caractéristiques de l'adagio. C'est peut-être dans les variations d'*Agon* que l'on retrouve la même intention qu'avait Petipa de mettre en avant le danseur, d'autant plus que le danseur danse seul une seconde fois au moment du refrain. Dans *Apollon* et *Orpheus*, il n'y a pas cette volonté d'afficher la technique propre à la danseuse et au danseur. Il est bien plus question d'un simple jeu de séduction du couple. Enfin le *final* du « Pas de deux » dans *Apollon* est caractérisé par un porté, quelque peu acrobatique, la séance de natation. Dans *Agon* il montre, entre autres, une série de jetés exécutés très rapidement.

Comme c'est le cas dans le grand *Pas de deux* classique, dans ces trois ballets, ce *Pas de deux* doit être apprécié comme une pure démonstration de danse et, de ce fait, peut être montré en dehors du contexte du ballet. Même s'il n'apporte rien à l'histoire, c'est la partie la plus émotionnelle du ballet.

CHAPITRE V

CONSTRUCTIONS EXTERNE ET INTERNE DES BALLETS

Nous avons vu que les ballets s'unissaient autour d'une même thématique et d'une même structure générale ; nous allons maintenant nous pencher sur leurs structures externe et interne : par externe, nous entendons les éléments extra-musicaux puisés dans le quotidien, dans d'autres époques ou dans d'autres arts ; par interne, la mise en forme ou la mise en musique de cette matière première.

Pour reprendre les termes de Gianfranco Vinay dans son avant-propos, certains éléments externe ou interne apparaissent comme des « activateurs stylistiques » qui mettent en valeur certains fondements du style et de la « poïesis¹⁹² ».

Le thème de l'agonisme est interprété dans les ballets selon des styles différents :

- académique pour *Apollon musagète*,
- pantomime pour *Orpheus*
- et un ballet sans décor ni costume, de la danse pure, pour *Agon*.

Les trois ballets ne semblent donc pas *a priori* partager un style commun. C'est plutôt sur le plan d'une architecture temps-espace que les ballets s'unissent.

Nous avons vu dans le premier chapitre que l'agonisme était défini comme la conciliation entre un sentiment tragique et l'activisme (agôn). Le mouvement général de ce processus correspond aussi à la structure générale des ballets dégagée dans le chapitre précédent. Rappelons cependant que contrairement aux deux autres ballets *Agon* présente un mouvement de bas en haut tendant vers un « recommencement ». Dans l'immédiat, cependant, ce qui nous intéresse c'est d'aller plus loin en expliquant sur un plan microscopique comment se retrouve ce mouvement « hyperbolique » en analysant le tandem temps-espace.

Dans le premier chapitre nous avons examiné, également, que l'agôn était une qualité dionysiaque, une « sortie de soi » pour combattre, consciemment, grâce au contrôle de

¹⁹² Gianfranco Vinay, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néo-classique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996, p. 1.

l'apollinien, un sentiment tragique. La soumission des éléments dionysiaques à Apollon est un des fondements du style stravinskien¹⁹³. Il s'agira donc de voir ici quels sont les éléments, quels sont ces activateurs stylistiques, externes ou bien procédés compositionnels, qui sont réutilisés dans une qualité dionysiaque ou bien apollinienne.

La spécificité des trois ballets réside avant tout sur le fait qu'ils sont le fruit d'une collaboration interactive. Les artistes ont composé les ballets ensemble à la minute près. Il n'y a pas de traduction d'un art par l'autre mais plutôt une mise en forme de ce processus agoniste. Même si la musique d'*Apollon musagète* a été composée avant que Balanchine ne soit désigné comme chorégraphe, les deux artistes ont répété ensemble au piano.

Pour l'analyse du tandem temps-espace liant les trois ballets, il est plus clair de les différencier, en étudiant dans un premier temps l'architecture temporelle des ballets, et non pas d'un art en particulier, puis, dans un deuxième temps, l'architecture corporelle et spatiale afin de dégager les similitudes structurelles et formelles des trois ballets.

1. Architecture temporelle

Notre schéma « agoniste » général de la trilogie montre un mouvement de bas en haut, un sens que l'on retrouve dans la construction interne par l'architecture temporelle. Chez Stravinsky la durée d'une œuvre et de ses épisodes est choisie en amont de la composition. Elle s'impose à lui comme une nécessité lui offrant un cadre délimité pour écrire sa musique. Ce même principe compositionnel semble se retrouver plus loin dans le processus interne précisément dans la manière où Stravinsky ordonne le son par le mètre et le rythme.

1.2 Une nécessité pour composer : durée et mouvement

La durée semble être l'élément moteur de la créativité de Stravinsky. Balanchine raconte qu'« avoir tout son temps » ne signifie rien pour le compositeur. Lorsqu'il sait combien de temps doit prendre un morceau, cela le stimule. Les esquisses des œuvres montrent des indications de temps très précises¹⁹⁴. Dans *Agon* par exemple, les rythmes de certains mouvements, comme le *Bransle simple* sont clairement indiqués. On y voit aussi des opérations mathématiques : additions et soustractions. Stravinsky écrit la date de composition

¹⁹³ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 115.

¹⁹⁴ Susannah Tucker, *Stravinsky and his sketches : the composing of Agon and other serial works of the 1950s*, Christ Church University of Oxford, 1992, Vol 1, 301 p. Vol 2, 67 p.

de chaque fragment musical. Le chiffre indiquant le mois est écrit en chiffre romain. La durée totale de chacun des ballets est inscrite sur chaque partition. Elle est de trente minutes pour *Apollon et Orpheus* et de vingt minutes pour *Agon*

1.1.1 *Orpheus*

Les esquisses de ce ballet sont plus lisibles que les autres et la durée de chaque épisode est écrite. Stravinsky semble être moins revenu sur l'œuvre et de ce fait on arrive très vite à l'œuvre définitive. À la fin de chaque épisode est écrite la mention *ataca*, qui impose d'enchaîner immédiatement avec ce qui suit. Il faut comprendre ici l'œuvre comme un tout et, comme pour *Apollon musagète*, le choix d'organiser l'œuvre en tableaux et non en actes renforce la continuité sur scène. Le mouvement général de l'œuvre est continu : un enchaînement ininterrompu de changements d'états psychologique et physique.

Le tableau ci-dessous nous renseigne sur la durée des épisodes inscrits sur les esquisses. Stravinsky ne semble pas composer épisode par épisode mais plutôt selon une idée globale. La première scène et le premier air de danse sont connectés par la durée. Mais les deux airs de danse sont aussi liés par le temps, de même pour le deuxième air de danse et la danse de l'ange de la mort. Sur les esquisses, ce dernier couplage est joint par des accolades. Il correspond au *pas de deux* entre Orphée et l'Ange noir, c'est pour cela qu'ils se font suite. Stravinsky n'a pas composé l'interlude en tant que passage musical qui relie deux mouvements musicaux. Le terme aurait été rajouté par la suite, peut-être pour des raisons chorégraphiques, afin de mettre en scène la descente aux Enfers et ainsi renforcer l'idée de passage. Une descente, qui par la danse de l'Ange noir à laquelle elle est jointe, établit une sorte de rituel.

De plus, l'analyse de la durée des épisodes montre que la structure d'ensemble du ballet repose sur l'arc que forment le *pas de deux* entre l'Ange noir et Orphée et celui entre Orphée et Eurydice. La première section du *pas de deux* entre Orphée et l'Ange noir, nous venons de le voir, correspond au moment de la transmission d'un savoir, caractérisée par une certaine proximité entre les deux protagonistes. De la même façon, la première section du *pas de deux* entre Orphée et Eurydice montre un moment de grâce qui symbolise les retrouvailles entre les deux personnages. L'« Interlude », la deuxième section du *pas de deux* entre Orphée et l'Ange noir, correspond à leur descente aux Enfers, un moment plus sombre que le précédent. De même, la deuxième section du *pas de deux* entre Orphée et Eurydice, plus mécanique, correspond à leur tentative de remonter des Enfers vers la terre. Une symétrie

entre la descente et la montée s'établit entre les deux *pas de deux* par la durée. Nous retrouvons ici le mouvement, vers le bas puis vers le haut, issu de la notion d'agonisme et de la structure générale des ballets.

Episodes	Chiffre	Durée des épisodes
Première scène Orphée		2'18'' 3'41''
Air de danse	4 à 13	1'23''
Air de danse L'Ange de la mort et sa danse	13 à 28 28 à 41	2'03'' 2'18''
Interlude	41 à 47	=2'36'' = 4'54
Pas de furies	47 à 63 63 à 77	1, 31'' 1, 35''
Air d'Orphée Interlude Air de danse	77 à 89 89 à 90 90 à 92	2'13'' 0'27'' 0'45''
Pas d'action	92 à 94 94 à 101	0'30'' 1, 21''
Pas de deux	101 à 109 109 à 122	2'09'' 2'50'' = 4'59
Interlude	Non inscrit sur le croquis	1'23''
Bacchantes	<i>Idem</i>	2'30''
Apothéose	<i>Idem</i>	2'22''

Le ballet a été conçu à la minute près. Stravinsky composait en Californie alors que Balanchine travaillait à New-York. Chacune des sections était envoyée à l'autre par courrier. À réception du travail de Stravinsky, Balanchine, de formation pianistique, jouait les accords au piano et leur associait un mouvement. Une petite anecdote racontée par Lincoln Kirstein montre l'obsession de Stravinsky pour la durée : Alors que Balanchine proposait « environ deux ou trois minutes » pour la durée du pas de deux entre Orphée et Eurydice, Stravinsky lui répond : « Ne me dis pas environ [...] C'est soit deux minutes vingt, trente,

quarante secondes ; ni plus, ni moins¹⁹⁵ ». Cette obsession est l'organisation même de toute son œuvre, c'est une loi. Pour composer les trois ballets, il se base sur la structure générale du ballet romantique mais avant tout c'est la durée de chaque épisode qui s'impose à lui.

Pour symboliser la mort d'Eurydice, Stravinsky laisse une mesure vide, un silence. Le temps est suspendu. Il y a ici une correspondance directe avec la chorégraphie qui nous fait visualiser la mort d'Eurydice. Notre regard se focalise sur sa disparition sous le rideau de soie, comme happée par le monde des morts. Maria Tallchief, interprète d'Eurydice pour la première du ballet, se souvient que pendant une répétition, Stravinsky lui a demandé combien de temps il lui fallait pour mourir. Lui répondant cinq temps, le compositeur inscrit un silence ferme sur la partition. Le soir de la première, Stravinsky ne l'a pas regardée mourir sur scène mais a seulement compté les cinq temps depuis la partition¹⁹⁶. C'est à travers une donnée temporelle, que Stravinsky perçoit une image.

De même Nicolas Nabokov se souvient de la manière dont Stravinsky a composé la mort d'Orphée :

Arrivant à un passage de l'épilogue où la harpe interrompt la progression lente de la fugue, Stravinsky s'arrête et dit : « Là, tu vois je coupe la fugue avec une paire de ciseaux (il fit le geste de couper l'air avec ses deux doigts). J'ai introduit cette courte phrase de la harpe qui est comme deux mesures d'un accompagnement. Ensuite, les cors continuent à développer leur fugue comme si rien ne s'était passé. Je répète le procédé, ici et là, à intervalles réguliers. On pourrait supprimer ces interruptions de la harpe solo, recoller ensemble les morceaux de la fugue et cela deviendrait une pièce d'un seul tenant. Il parle d'un rappel du chant d'Orphée. Il ressemble à une sorte de déclenchement fatal, quelque chose d'obsédant, qui ne peut plus s'arrêter... Orphée est mort, le chant s'est tu, l'accompagnement continue¹⁹⁷.

L'image de la tête d'Orphée, coupée par les bacchantes, continuant à chanter est à percevoir ici à travers ce chant interminable d'Orphée représenté par la harpe. Les esquisses de Stravinsky révèlent un principe d'assemblage de mesures ou de phrases musicales, expliquant l'association faite entre Stravinsky et Picasso. Les relations entre Stravinsky et le cubisme ont été suffisamment bien démontrées pour ne pas y revenir. Ce procédé de puzzle, Stravinsky l'envisage à travers le temps bien plus que dans l'espace.

¹⁹⁵ Lincoln Kirstein, *Thirty years, the New City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 99.

¹⁹⁶ Maria Tallchief, « The beginning of New York City Ballet », *Ballet Review*, Spring 1997, Vol. 25, n°1. p. 46.

¹⁹⁷ Nicolas Nabokov, *Théâtre National de l'Opéra*, Programmes Ballets, 13 mars 1974.

1.1.2 *Agon*

La durée totale de chacun des ballets est inscrite sur chaque partition, nous l'avons déjà noté, mais pour comprendre pourquoi ce troisième acte est plus ramassé, plus court que les autres – vingt minutes pour *Agon* –, il nous faut revenir à sa genèse. Les correspondances du compositeur et de Lincoln Kirstein nous renseignent sur les prémices de la création du ballet. Elles ont été rassemblées par Robert Craft, chef d'orchestre et ami de Stravinsky, dans le premier volume de *Selected Correspondence*¹⁹⁸. L'étalement dans le temps des correspondances, écrites en anglais par le compositeur, montre que le ballet a connu une longue période de gestation.

Dans une lettre datée du 29 avril 1948, Lincoln Kirstein fait part à Stravinsky de son envie d'un troisième acte qui formerait une trilogie avec *Apollon* et *Orpheus*. Quelque mois plus tard, en octobre, il réitère sa demande. En novembre de la même année, Lincoln Kirstein suggère à Stravinsky *Dionysos* comme sujet possible à ce troisième acte. Un an après, le 23 août 1950, il interpelle une nouvelle fois Stravinsky à ce propos. On voit d'une part, l'insistance de Kirstein à vouloir ce troisième acte et, d'autre part, le silence de Stravinsky à ce sujet. Une réponse à cela se trouve peut-être dans la préface de *Selected Correspondence*. Robert Craft attire l'attention sur le fait que les correspondances de Stravinsky ont été écrites très souvent dans l'urgence et sous une certaine pression.

Dans la lettre du 16 février 1951, il est question de l'aspect financier de la commande, mais le sujet n'est toujours pas défini. Stravinsky dit approuver l'idée, mais il s'en tient là et ne donne pas de détails. Au début de l'année de 1953, Lincoln Kirstein propose un autre sujet à Stravinsky. Ce n'est qu'à la fin de l'été de la même année que Stravinsky commence à montrer un intérêt croissant à la création du troisième acte. Une lettre datée du 29 août 1953 et adressée à Kirstein révèle que jusqu'à maintenant, ce qui le stimule, c'est la possibilité de collaborer une nouvelle fois avec Lincoln Kirstein. Dans cette même lettre, il propose un sujet : l'épisode de *Nausicaa* de l'Odyssée. Un autre élément attire notre attention. Il s'agit de la question du mouvement du ballet que l'on doit aussi examiner, comme sa durée – elle détermine très souvent la structure des œuvres de Stravinsky et influence le matériau musical. D'après Stravinsky, *Apollon* et *Orpheus* sont des œuvres qui évoluent dans un mouvement lent. S'ils doivent être réunis tous les trois lors d'un programme, il faut un mouvement qui puisse contrebalancer cette lenteur dominante. Nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre

¹⁹⁸ Dans l'index du 1er volume, il est écrit à *Agon* « Discussion of subject and composition ».

précédent. Bien avant le sujet Stravinsky s'intéresse au mouvement, au temps, ce qui déterminera l'œuvre. Kirstein, lui, semble porter plus d'intérêt au sujet. Même s'il apparaît toujours difficile, voire impossible de dire où commence une œuvre, ce qui stimule Stravinsky à créer ce troisième ballet semble être plutôt d'ordre affectif ; son amitié pour Kirstein et sa confiance en lui.

Dans sa lettre datée du 31 août 1953, Kirstein expose à Stravinsky l'idée de Balanchine pour ce troisième volet qui s'avère être très précise. Le chorégraphe voit le ballet comme un immense final concluant tous les ballets du monde. Il voit des danseurs qui réaniment jusqu'à l'épuisement des dieux fatigués par des danses de la Renaissance (*Bransle, Passepiéd*) réactualisées (Les tempi originaux peuvent être changés) telle une compétition. Stravinsky se sert de l'ouvrage de François de Lauze pour la structure du ballet et la durée de chaque épisode. Le public est fait de statues. Balanchine imagine une danse folle dans un espace architectural à la façon de Palladio, architecte de la Renaissance. La musique de Stravinsky est le drame. Les danses de Balanchine auront à leur charge de mettre intégralement en scène les tensions dramatiques par la danse¹⁹⁹. Une semaine après, Stravinsky approuve la proposition de Balanchine. Il précise même que l'idée de créer un ballet qui termine tous les ballets lui offre une limite, ce qu'il recherche toujours lorsqu'il compose, car les limites génèrent la forme. Stravinsky semble donc retenir l'idée d'un final. Les esquisses²⁰⁰ d'*Agon* montrent très clairement que le compositeur, avant même de composer, a établi toutes les durées des épisodes mais aussi l'organisation sur scène des danseurs. Ici, nous avons une correspondance nette entre le cadre temporel musical qui s'associe à la configuration spatiale des danseurs. Nous verrons qu'il en est de même pour *Apollon et Orpheus*.

1.1.3 *Apollon musagète*

Le travail effectué par Susannah Tucker sur les esquisses de Stravinsky nous apporte peu d'information en ce qui concerne l'élément temps pour *Apollon musagète*. Nous pouvons néanmoins préciser que la durée de chaque variation est écrite : 1'20'' pour la variation de Polymnie, 1'35'' pour Calliope et 1'20'' pour variation d'Apollon. Ce qui nous intéressera davantage pour ce ballet est l'élément métrique, nous le verrons par la suite.

¹⁹⁹ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 287.

²⁰⁰ Voir Annexes, p. 252.

Le schéma agoniste qui lie les trois ballets s'inscrit dans une donnée temporelle bien précise à laquelle correspond chorégraphiquement l'organisation spatiale des danseurs. Dans le premier chapitre, nous avons vu que l'agôn, en tant que besoin naturel des hommes à « sortir de soi », doit être maîtrisé afin qu'une harmonie soit possible. L'agôn lui-même définissait un lieu de compétition puis, le contenu ayant pris la place du contenant, l'effort déployé. Les Jeux Olympiques²⁰¹ enferment l'agôn par des règles et des lois humaines : notamment une durée attribuée à chaque épreuve et à l'ensemble de l'événement et par un espace bien délimité : le stade. La nécessité d'une durée est ainsi de pouvoir dompter tous ces éléments externes et internes, subjectifs et objectifs, de les enfermer, afin qu'ils prennent forme dans la plus grande liberté possible.

Ce cadre nécessaire pour composer, cet élément temporel et spatial déterminé se retrouvent plus loin dans le processus interne à travers le mètre et le rythme.

1.2 L'ordonnance du mouvement des sons : le mètre et le rythme

Dans *Poétique Musicale*, Stravinsky en donne une définition très précise :

[...] Le mètre résout la question de savoir en combien de parties égales se divise l'unité musicale que nous nommons mesure, et le rythme résout la question de savoir comment seront groupées ces parties égales dans une mesure donnée²⁰².

Ces deux valeurs temporelles délimitent un cadre d'action par leur relation où toute liberté est possible mais contrôlée. Nous allons dans un premier temps voir comment la métrique, en tant que base solide, participe de la dramaturgie dans les trois ballets. Puis, nous analyserons la relation conflictuelle qu'entretiennent le mètre et le rythme ainsi que l'effet produit en donnant l'exemple du jazz et de la poésie.

1.2.1 Une base solide

1.2.1.1 Variation métrique dans les ballets

La variation métrique dans les ballets apparaît comme un moyen de dramaturgie. Dans *Apollon musagète*, compétition ludique, nous pouvons remarquer que les changements métriques sont fréquents. Cependant, le mètre est stable dans la « Variation de Terpsichore »,

²⁰¹ De nos jours, les épreuves athlétiques définissent à la fois un lieu et les épreuves elles-mêmes.

²⁰² Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 81.

dans le « Pas de deux » et également dans l'ensemble de l'«Apothéose ». Les changements de mesure symbolisent le jeu alors qu'à la continuité métrique correspond un tout harmonieux : Terpsichore « réunit en elle les rythmes de la poésie et l'éloquence du geste », de ce fait elle assemble en elle les variations de Polymnie et de Calliope. Au « Pas de deux » correspond l'aboutissement de la compétition, sa résolution, un moment de plénitude, que l'on retrouve aussi à l'« Apothéose ».

Dans *Orpheus*, nous observons une instabilité métrique uniquement dans le deuxième tableau consacré aux Enfers. La déstabilisation ressentie traduirait l'état psychologique d'Orphée, l'intrusion d'un mortel aux Enfers. Le « Pas de deux » n'est pas, dans son ensemble, comme c'est le cas dans *Apollon*, un moment de plénitude. Il correspond aussi à cette remontée dramatique vers la terre. Nous verrons dans le chapitre suivant que les costumes nous avertissent dès le départ sur le caractère tragique de la fable. Nous le sommes ici par un procédé interne. Pour traduire ces états s'ajoutent, bien évidemment, à la métrique, les sons, le rythme et les mouvements. Ces éléments sont issus de cette métrique mouvante qui traduirait le dérangement qu'occasionne la venue d'Orphée dans ce monde souterrain. Cependant, le mètre est stable dans le « Pas des Furies » et dans le « Pas d'action », lorsque les bacchantes attaquent Orphée. Cette stabilité du sol, de la base, représente les Enfers eux-mêmes. L'instabilité ressentie dans l'épisode des bacchantes trouve son origine dans une forme rythmique en contretemps.

Dans *Agon*, c'est le « Pas de deux » qui connaît les changements métriques les plus significatifs.

Ici, il nous faut revenir sur le caractère central des *pas de deux* dans chacun des ballets. Ils résument à eux seuls le ballet :

- dans *Apollon*, le *pas de deux* définit une harmonie éternelle.
- dans *Orpheus*, l'harmonie n'est pas durable puisque Eurydice retourne aux Enfers et Orphée est emmené par Apollon aux Cieux. Ils se retrouvent donc dans deux lieux opposés.
- dans *Agon*, l'harmonie n'est pas continue non plus car s'impose un recommencement perpétuel, un cycle.

Dans les trois ballets, la métrique a une fonction dramaturgique par sa stabilité ou son instabilité. Elle est un « élément purement matériel », pour reprendre les termes de Stravinsky, qui, comme la durée, détermine un cadre, enferme un « moyen purement formel » pour

l'ordonnance des sons, qui est le rythme. D'ailleurs, à ce propos, un danseur apprend un ballet ou un chorégraphe compose des mouvements sur la métrique d'une musique auparavant écoutée. Musique et danse partagent une métrique identique, qui délimite l'espace du danseur. Ses mouvements et ses gestes sont le rythme propre de la danse, un rapport d'indépendance entre la danse et la musique, ou bien suivent celui de la musique en fusion ou en contrepoint²⁰³.

1.2.1.2 Base et forme

Stravinsky explique dans sa *Poétique Musicale*²⁰⁴ avoir besoin d'un fond résistant pour bâtir une œuvre et c'est le mètre qui est chez lui cette base solide. Comme le dit Stravinsky, « ce qui s'oppose à l'appui s'oppose aussi au mouvement²⁰⁵ ». Nous pouvons voir ici un lien technique avec l'esthétique de Bauchant. Le peintre explique que :

Une plante ne peut vivre que grâce à ses racines, une maison n'est pas construite sans fondations, tout est dans la base, si c'est solide alors la peinture sera réussie, si ce n'est pas le cas elle ne vivra pas²⁰⁶.

Nous avons vu dans le troisième chapitre que le caractère rocheux et la nature sont une caractéristique de l'œuvre de Bauchant, voire même un motif obsessionnel. Ces éléments enracinés dans le sol ouvrent un espace vers le ciel. Nous pouvons donc retrouver dans les maquettes de Bauchant peintes pour *Apollon musagète* ce même souci de faire prendre une forme à partir d'une base solide qui, comme la métrique et le rythme chez Stravinsky, revient systématiquement quel que soit le thème.

Une citation de Balanchine sur la danse classique vient corroborer ce principe :

Rechercher comme une base une bonne et solide technique de ballet classique. Après, je cherche la capacité d'adaptation des danseurs et une fois qu'ils ont maîtrisé tout ça, ils sont capables de danser tous mes styles. Je cherche la

²⁰³ Un tableau situé à la fin de la « *independent study* » réalisée aux États-Unis d'Amérique, présente les différentes natures d'interaction entre la danse et la musique.

²⁰⁴ Igor Stravinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris, Fayard, 2000, p. 106.

²⁰⁵ *Ibid.* Cette phrase est très souvent exprimée par les professeurs de danse.

²⁰⁶ Alexandre Schouvaloff, *The arts of Ballets Russes*, Yale University Press, in association with the Wadsworth Atheneum, 1997, p. 102 : « A plant only lives by its roots, a house is not built without foundations, it is all in the base, if it is solid then the picture will succeed, if not it will not live ».

sincérité et la simplicité du comportement et une économie dans le mouvement pour qu'il n'y ait pas de chichi et pas de maniérisme²⁰⁷.

Cette base permet à Stravinsky d'inscrire un personnage, une mélodie dans un cadre comme l'image de l'agôn qui se trouve enfermé dans un stade puis y prend forme. Dans notre premier chapitre nous avons vu que l'« agôn » se caractérisait par de multiples parcours, tantôt vers soi-même, tantôt vers l'autre, tantôt vers une idée suprême que symbolisent horizontalité et verticalité. C'est ce que nous avons ici avec un travail à la verticale, harmonique, qui délimite un cadre, un espace dans lequel, à travers l'image du danseur ou du pas, une mélodie prend forme, s'en échappe, à l'horizontale.

Apollon musagète

Ex. 14 : « Pas d'Action », mes. 173.

Nous avons une mesure binaire à trois temps. À la base, nous reconnaissons le rythme de la valse sur l'accord de *si* majeur, joué aux violoncelles et contrebasses. Comme nous le montre Ernest Ansermet²⁰⁸, la mélodie s'échappe du simple arpège à la basse, elle lui appartient. La mélodie traduit les pas des personnages sur la scène, alors que le rythme de la valse sert davantage de cadre d'action. La mélodie est contrôlée par la base ; elles dépendent

²⁰⁷ Sonia Schooneyans, *De l'académisme au classique abstrait*, Paris, production La Sept, Pathé Télévision, 1992, [54 min].

²⁰⁸ Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 729.

l'une de l'autre. C'est le temps qui définit l'architecture en « encadrant » les personnages sur scène.

Orpheus

À la mesure 25, le violon solo joue le motif d'Orphée. La basse qui l'accompagne est systématiquement la même. Nous sommes en *sib* mineur et toute la première section, de la mesure 25 à la mesure 28, est basée sur cet accord. Les cordes graves égrènent l'arpège. Le violon présente le thème basé sur les notes de l'accord parfait mineur du 1er degré *fa* sous la forme d'appogiatures avec un *mi* bécarre, puis un nouveau pôle sur le *sib* toujours avec des volutes et des ornements autour de la note pivot. Il y a donc une alternance entre le 1er et le 5e degré qui crée une hésitation, un balancement. Ce motif se trouve encadré par les triples-croches des cordes ainsi que par les contrebasses jouant l'arpège de *sib* mineur ascendant et par l'intervention de la clarinette solo, toujours en arpège avec les notes de l'accord parfait de *fa*.

Ce motif et son accompagnement sont insistants, vifs, voire même déterminés. Cet état correspond bien au désir et à la volonté d'Orphée de retrouver son Eurydice. Nous pouvons néanmoins regretter l'interprétation de Balanchine de cette section. Cet aspect de la musique se retrouve dans les gestes répétés d'Orphée et dans l'émotion qui ressort de ses mouvements. Cependant, cet air de danse manque de vivacité et de rapidité. Ce ballet-pantomime, où les décors jouent un rôle important, n'était peut-être pas le terrain de création privilégié pour Balanchine, qui préférait les scènes dénudées.

Agon

Pour composer *Agon*, Stravinsky s'est référé, nous l'avons vu, à l'*Apologie* de François de Lauze. Son propre livre est conservé à la fondation Paul Sacher. On remarque que Stravinsky a porté une attention particulière aux instructions simplifiées de Joan Wildeblood pour l'édition de 1952, plutôt qu'à l'œuvre de de Lauze elle-même. À plusieurs reprises le compositeur souligne, au crayon de couleur rose, des indications rythmiques qu'il réutilise à sa manière dans *Agon*²⁰⁹. À la page 194, il souligne par exemple « *The Bransle Simple was slow, the Bransle gay quicker* ». Il est difficile de savoir comment ces indications rythmiques

²⁰⁹ Cette information nous a été confirmée par Ulrich Moch, musicologue à la fondation Paul Sacher.

lui ont servi dans la mesure où les *tempi* d'origine des danses de la Renaissance ne sont pas rétablis dans *Agon*. Ces informations lui ont certainement servi de cadre ou de point de départ, un moyen de circonscrire son inspiration, ou encore comme il le dit souvent, de se créer une contrainte pour composer. La base de sa composition est l'élément rythme qu'il réutilise à sa manière.

Par ailleurs, dans toute l'œuvre revient le motif : double-croche à la basse et groupement de doubles-croches à l'aigu. Aux premières mesures de l'œuvre, la double-croche sert d'appui pour les notes rapides. La chorégraphie de Balanchine, nous le reverrons plus loin, agit en contrepoint à ce motif, les danseurs exécutant un plié – c'est-à-dire qu'ils s'appuient dans le sol, sur le silence et non sur la double-croche –, offrant une impression de contretemps créé par la relation entre la musique et la danse. La base du mouvement musical provient de l'impulsion donnée par le plié des danseurs.

Le « Bransle Gay », autre exemple, est entièrement construit sur une métrique régulière à trois temps et sur le rythme doubles-croches deux croches joué par les castagnettes. Une base que Balanchine renforce par la présence de deux danseurs sur scène qui frappent le rythme dans leurs mains.

S'extraire d'une base pour aller plus haut est un des fondements de la danse classique : un corps bien placé est celui qui prend appui dans le sol pour mieux s'étirer et se rendre libre, énergie débordante sous contrôle. C'est en cela que Stravinsky trouve dans la danse classique l'apollinien : une base contrôlée, un élément « caché », qui rend la forme, ce qui est apparent, l'élément dionysiaque possible. Ces deux mouvements opposés (vers le bas/vers le haut) se retrouvent dans le processus agoniste. Il rappelle que l'homme est toute sa vie « tiraillé » entre son origine et son devenir. Par peur de sa destinée, il s'illusionne, cherche à se surpasser pour la combattre et par cela tend vers elle. Tous ces moments d'agôn, c'est-à-dire quand la forme s'échappe de sa base, nous font pénétrer un instant dans l'autre-monde.

1.2.1.3 La visualisation du rythme

Les exemples ci-dessus dans *Agon* nous ont montré que Balanchine portait une attention particulière à la représentation visuelle du rythme. Il dit lui-même :

Le chorégraphe ne peut pas inventer de rythme, il les reflète seulement en mouvement²¹⁰.

La base métrique fait ressortir les rythmes que Balanchine rend visuels par différents procédés tels que le contrepoint, la fusion et l'indépendance. Dans le cas précédent des castagnettes, c'est aussi la métrique qui était visualisée par la présence des deux danseurs sur scène. La métrique est « l'avoir en commun » de la chorégraphie et de la musique. Rythme, phrasés et silences sont « l'être ensemble » de tous les arts. Les arts évoluent ensemble ou en contrepoint suivant différents effets dynamiques. Ils se reflètent ou ils se complètent. Balanchine n'hésite pas à jouer avec les silences de la musique de Stravinsky :

- nous avons vu qu'à la première mesure d'*Agon*, le premier temps est un quart de soupir sur lequel les danseurs font un plié.

- au « Pas de deux » dans *Apollon*, nous pouvons remarquer que les phrases musicales se concluent par un groupement de trois notes en doubles-croches. Les phrases dansées, en revanche, n'ont pas un caractère conclusif. À ce groupement de trois notes, Balanchine aurait très bien pu faire correspondre un mouvement dansé de « fermeture ». Au contraire, au premier groupement de notes, le danseur et la danseuse se prennent par les mains et commencent la deuxième phrase. Au deuxième groupe de notes, la danseuse exécute un fouetté et enchaîne directement avec la troisième phrase. Enfin au troisième groupe de notes, correspond le moment où Terpsichore se pose sur le dos d'Apollon pour la séance de natation. Sur les groupes de notes conclusifs, la danse, au contraire, anticipe et prépare les phrases qui suivent. Nous avons ici un rapport d'indépendance entre la danse et la musique. La danse et la musique évoluent ici en contrepoint, symbolisant ainsi le jeu entre les personnages.

Mais la danse et la musique évoluent aussi en fusion et d'ailleurs, très souvent dans les ballets, la relation fusionnelle entre la danse et la musique est connectée directement à la sémantique, dans le cas présent à la création artistique :

²¹⁰ George Balanchine, « The Dance in Stravinsky's Music », *Ballet Review*, Summer 1982, p. 14 : « A choreographer can't invent rhythms, he only reflects them in movement ».

Ex. 15 : Variation de Calliope²¹¹, Apollon musagète, mes. 317-322

L'exemple de la variation est particulier et significatif car Stravinsky l'introduit en citant un vers du poète Boileau :

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche et marque le repos

Nous allons analyser le vers plus en détails plus loin mais ce qui nous intéresse ici c'est sa représentation par la musique et par la danse. Balanchine joue justement avec les mots/sons et le repos/silence. La notation chorégraphique montre qu'à chaque silence musical, la danseuse a les pieds au sol. Sur chaque croche, elle exécute des petits sauts sur chaque pied qui résonnent par le contact de la pointe²¹² au sol. Dans *Histoire de mes ballets*²¹³, Balanchine écrit :

Dans les ballets de danse pure, il n'y a ni livret ni force extérieure, mais simplement la musique. Le chorégraphe travaille sur la musique qu'il a choisie exactement comme le poète travaille sur la métrique. Beaucoup de ballets, en fait, ne sont que des poèmes lyriques ou dramatiques : ils ont été directement

²¹¹ Stéphanie Jordan présente cet extrait dans sa vidéo. Nous pensons qu'il est intéressant de le présenter sous cette forme qui met en lumière les relations ténues entre la musique et la danse.

²¹² Nous faisons ici référence aux pointes, un type de chausson de danse à plateforme et semelles renforcées, permettant à la danseuse de se tenir sur le bout des orteils.

²¹³ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 38.

inspirés à leurs auteurs par la musique, parfois dans le cadre d'une histoire ou d'une fable.

Les ballets mettent en scène le travail du chorégraphe sur la musique mais aussi le travail du compositeur sur la poésie, autrement dit la création artistique, l'acte de créer. Nous ajoutons que lorsqu'un danseur répète, c'est très souvent la métrique qu'il chante, les rythmes étant exprimés par ses mouvements.

1.2.2 Le jazz

La référence au jazz apparaît dans les trois ballets et vient tout à fait illustrer nos propos sur la représentation visuelle du rythme et l'existence d'une base solide.

Au cours des années vingt, certains compositeurs se sont montrés sensibles au jazz comme Darius Milhaud, Maurice Ravel et Stravinsky avec notamment l'*Histoire du soldat* (1918) et *Piano Rag Music* (1919). Le jazz importé des États-Unis fait grand bruit dans les Années folles. C'est la vogue du jazz et du music-hall. Rythme et mode de jeu du jazz inspirent les compositeurs, lesquels montrent de l'intérêt pour les valeurs populaires. Ainsi dans *Apollon musagète* nous trouvons un rythme balancé que Balanchine associe à des pas jazzy. Pour *Orpheus* et *Agon* qui ont été composés aux États-Unis, la référence à ce style est plus évidente, surtout pour *Agon*. Dans les ballets, le jazz comme la métrique, est utilisé pour mettre en relief certains éléments dramaturgiques.

Dans *Apollon*, Terpsichore dans sa variation exécute quelques pas jazzy, à la Fred Astaire.

Fig. 14



Les mouvements relâchés qu'elle exécute mettent en relief ce moment de plénitude par l'harmonie qui caractérise le personnage.

Mais c'est surtout dans la « Coda » que ce style musical est le plus significatif. La compétition est finie, la place est à l'amusement, à la détente. Décalés et déhanchés succèdent aux arabesques délicates du « Pas d'action ».

Le mouvement libéré du bassin et l'affranchissement de l'axe du corps vertical (décalé), fondement de la danse classique, trouve ici une correspondance dans le jazz. L'histoire de la danse moderne est liée à l'acceptation de cette partie du corps qui jusqu'au XXe siècle était peu libéré en tant que lieu d'intimité. En tant que base, le bassin ici peut être comparé à la métrique régulière caractéristique du jazz et à partir de laquelle toute improvisation rythmique est possible. Il reçoit le poids de la partie supérieure du corps mais c'est aussi la base sur laquelle ce poids trouve sa force. Sa position détermine l'orientation du corps dans l'espace. Les mouvements partent de l'enracinement du bassin dans le sol. Mais pour pouvoir y prendre appui et ainsi faire naître le mouvement il faut qu'il soit ouvert. George Balanchine, influencé par le jazz, a beaucoup insisté sur le mouvement propre du bassin. Claude Bessy se souvient du passage de Balanchine, vers l'année 1947, à l'école du ballet de l'Opéra de Paris, qui lui était hostile :

Lever ses jambes hautes était mal vu à l'Opéra de Paris. Balanchine m'a dit si tu peux lever tes jambes plus hautes, lève plus haut²¹⁴.

Balanchine a donc libéré le corps de trop de restrictions. Ce style qu'il s'est forgé provenant en partie de la musique de Stravinsky révèle la beauté et l'essence de la danse classique mais aussi le corps libéré : éléments que l'on retrouve dans l'architecture temporelle avec une métrique précise et un rythme libre. L'œuvre de Stravinsky révélait au chorégraphe, par sa richesse d'éléments de danse pure, l'essence de son art et son style. Il n'a seulement qu'une vingtaine d'années lorsqu'il compose l'œuvre et c'est par la musique de Stravinsky qu'il apprend l'art de chorégrapier.

Le *Pas de Deux* entre Orphée et Eurydice est lyrique, mais montre, d'après Maria Tallchief, une syncope redondante dans les compositions de Stravinsky. Balanchine avait créé pour Eurydice des pas très jazzy qui rappelaient, toujours d'après la danseuse, ceux de Fred Astaire. Elle vient d'être libérée de la mort par Orphée. De même, le passage où les

²¹⁴ « Entretien avec Claude Bessy », *France Culture*, émission du 5 juin 2006.

bacchantes attaquent Orphée est instable par un rythme en contrepoint qui trouve son équivalent dans la danse à travers des grands battements décalés [Fig. 15]. Ces pas modernes représenteraient sur le plan dramaturgique à la fois une certaine plénitude que l'on retrouve dans la figure d'Eurydice, comme pour Terpsichore, mais aussi une attitude plus primitive avec le passage des bacchantes. Dans les deux cas, le jazz trouve sa correspondance dans des corps « libérés ».

Dans *Agon*, le caractère jazzy est présent tout au long du ballet dans la musique et la chorégraphie.

Fig. 15



Dans *Poétique musicale*²¹⁵, Stravinsky explique sa conception du mètre et du rythme et donne l'exemple du jazz. Il raconte que la sensation « amusante » ou de « vertige » que l'on peut ressortir en écoutant du jazz provient du simple conflit entre le rythme et le mètre. Et c'est la régularité de ce dernier qui révèle le rythme et/ou la danse, qui le rend apparent. Stravinsky parle d'une « jouissance » que provoque la relation. Dans notre premier chapitre, nous disions que le propre de l'artiste était de représenter l'illusion, le beau, le jeu et la vie. Et c'est ce que la référence au jazz met en avant dans les ballets, un corps libéré mais solide grâce à une base classique. À ce propos, Wilfride Piollet, interprète de Balanchine dans les années 70, se souvient que le chorégraphe ne transmettait pas les intentions mais plutôt la musicalité. De même, les danseurs jouissaient d'une certaine liberté de la position des bras. C'est grâce à une base classique que le danseur peut se permettre de danser n'importe quel style, et c'est dans la musique qu'il trouve une attitude. À travers le style jazz, on retrouve ce rapport conflictuel entre l'apollinien, base classique, et le dionysiaque, rythme libre. Nous retrouvons cette action libre, sans limite d'expression et de plaisir, mais enfermée dans un

²¹⁵ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 81.

cadre strict. Dans notre troisième chapitre, nous parlons à propos d'*Agon* de physicalité, gestes athlétiques et contrôlés et de souplesse, mouvements libertins semblables à ceux des jeunes adolescents. Une action qui exprime tantôt un sentiment de plénitude, une extase, le jeu et tantôt une certaine exacerbation.

Tout le propre de la compétition, de l'agôn, qui est de canaliser sa libido est ici comprise comme une liberté créatrice.

1.2.3 La poésie

1.2.3.1 La versification dans *Apollon musagète*

La métrique régulière, cette base solide, Stravinsky la puise, entre autres, dans la poésie qui lui offre un découpage du temps bien précis.

Le véritable sujet d'*Apollon* est la versification²¹⁶.

La métrique est la structure même de l'œuvre. C'est l'architecture temporelle qui est le sujet même de l'œuvre. Une versification propre au dieu Apollon, lequel, en effet, d'après le *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*, a inspiré aux créateurs les *vers réguliers et mesurés*. Nous avons ici un rapport ténu entre le fond et la forme, que l'on retrouve dans *Orpheus* à travers la figure du poète Orphée, et une dramaturgie, nous l'avons vu, reposant sur une architecture temporelle. Une versification qui offre une structure au poète qui chante, au danseur ou bien à l'instrumentiste, autrement dit à l'interprétation, à l'expression de l'instrument, à ce passage d'un monde figé (l'écrit, la partition) au mouvement de la voix, du corps ou de l'instrument de musique. Nous retrouvons une nouvelle fois la représentation de la création artistique depuis la composition à son interprétation.

La question de l'interprétation a été d'ailleurs une des préoccupations majeures de Stravinsky dans les années vingt. Il voyait dans l'interprète un exécutant qui devait jouer une œuvre avec exactitude suivant les indications temporelles de la partition. Balanchine est en parfait accord lorsqu'il dit, à propos des partitions chorégraphiques :

²¹⁶ Igor Stravinsky, Robert Craft, *Dialogues and a diary*, London, Faber and Faber, 1968, p. 33.

Comme le musicien a besoin d'enregistrer les détails précis à la minute près de sa composition pour assurer une bonne interprétation de sa partition, le chorégraphe a besoin d'une notation capable d'une telle précision.

Dans l'acte de composition, la vie de l'œuvre, c'est-à-dire son interprétation, est déjà intégrée dans son origine. Et d'ailleurs, il n'est pas étonnant que Balanchine ait demandé à ce que tous ses ballets soient écrits en notation Laban et en notation Benesh. Nous comprenons bien que l'élément temps est donc une base pour la composition, disons même son origine – les esquisses – chez Stravinsky mais aussi une sorte d'enveloppe protectrice pour l'éternité de l'œuvre. Voici les propos du compositeur sur la versification :

Le vrai sujet d'Apollo est la versification, cela impliquant quelque chose d'arbitraire et d'artificiel pour la plupart des gens, selon moi l'art est arbitraire, et doit être artificiel. Les modèles rythmiques de base sont iambiques, et les danses individuelles peuvent être considérées comme des variations de l'idée réversible de rythme pointillé iambique... Je ne peux pas dire si l'idée des alexandrins, cet ensemble de règles prosodiques suprêmement arbitraire, a été pré-compositionnelle ou pas - qui peut dire où commence la partition²¹⁷.

Le Pas d'action est la seule danse dans laquelle les motifs de tension iambique ne sont pas immédiatement apparents mais la subtilité de la pièce, si je puis le dire, tient à la manière dont l'iambe est maintenu par les modulations et ensuite développé de n'importe quelles façons jusqu'au retour de la tonalité principale²¹⁸.

Les rythmes pointés iambiques sont peut-être issus de l'alexandrin ou bien du XVIIIe siècle. Pour exemple, aux mesures 7 à 15, un allegro pour les deux déesses, construit en duo, rappelle selon Cantoni la *Belle au Bois Dormant* de Tchaïkovski. Le rythme 'noire pointée croche' du début au premier violon est réintroduit au chiffre 9 aux premiers violoncelles mais de manière plus ample avec un rythme 'blanche pointée croche'. Il devient le thème principal jusqu'à la mesure 71.

Stravinsky s'est notamment inspiré de la versification du XVIIe siècle. Dans la partition, à la variation de *Calliope*, il est précisé, entre parenthèses, le mot « Alexandrin »,

²¹⁷ Igor Stravinsky, Robert Craft, *Dialogues and a diary*, London, Faber and Faber, 1968, p. 33 : « The real subject of Apollo is versification which implies something arbitrary and artificial to most people, through to me art is arbitrary, and must be artificial. The basic rhythmic patterns are iambic, and the individual dances may be thought of as variations of the reversible dotted-rhythm iamb idea... I cannot say whether the idea of the Alexandrines, that supremely arbitrary set of prosodic rules, was precompositional or not - **who can say where composition begins** ».

²¹⁸ Carr Maureen, *Multiple Masks, Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek subjects*, University of Nebraska Press Lincoln and London, 2002, p. 116 : « The Pas d'action is the only dance in which patterns of iambic stress are not immediately apparent but the subtlety of the piece, if I may say so is in the way the iamb is saved for the subsidiary key [32/33] and then developed in any mendation at the return of the original key [35] ».

qui semble être l'élément de base de cette variation. Un cours vers de Boileau vient également corroborer cette hypothèse :

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche et marque le repos²¹⁹.

Cette citation apposée à la partition montre à quel point l'alexandrin, son hémistiche, représenté par les nombreux silences, et le rythme saccadé des dodécasyllabes participent de la composition d'*Apollon musagète*.

Cependant André Boucourechliev précise dans son ouvrage que la versification, ici, fait référence à Racine, ce qui peut aisément se concevoir, Nicolas Boileau étant l'auteur de l'*Art Poétique* du théâtre du siècle de Jean Racine. Par ailleurs, toujours à propos de l'empreinte de l'alexandrin dans l'esthétique du ballet, dans *Dialogues and a Diary*, Stravinsky explique que l'accompagnement en pizzicato, à la variation de *Calliope*, fait référence à un dodécasyllabe russe d'un couplet de Pouchkine. À ce même passage, il est précisé en bas de notes, ceci : « Pushkin a critiqué le « pseudo classicisme » de Boileau, incidemment, en disant, qu'il n'était jamais allé au salon²²⁰ ». Voilà une révélation qui nous laisse à penser que Stravinsky s'est autorisé en toute liberté à emprunter des outils selon leurs valeurs intrinsèques, selon ses sentiments profonds et non pas selon les pensées d'autrui, s'émancipant ainsi de certaines conventions. De plus, André Boucourechliev explique, dans son ouvrage sur Stravinsky, que la versification fait référence à Racine²²¹ avec l'alexandrin comme principe structurel et sa cellule fondamentale l'iambe.

Dans la « Coda », à ce rythme iambique, balancé, Balanchine fait correspondre un balancement du bassin.

1.2.3.2 La stichomythie dans *Agon*

En 1948, Thomas Stearn Eliot reçoit le prix Nobel de littérature et découvre cette même année *Orpheus* de Stravinsky et de Balanchine. Il apprécie l'œuvre et le fait savoir à Lincoln Kirstein, alors directeur du New York City Ballet et commanditaire de l'œuvre. Épris de l'idée de créer un ballet, le poète se dit très désireux de rencontrer Stravinsky et d'aborder

²¹⁹ Igor Stravinsky, *Apollon Musagète*, Boosey and Hawkes, London, New York, Bonn, Sydney, Tokyo, Toronto, p. 15.

²²⁰ Igor Stravinsky, Robert Craft, *Dialogues and a diary*, London, Faber and Faber, 1968, p. 33: «Pushkin criticized Boileau's 'pseudo-classicism', incidentally, saying that it 'never went further than the salon' ».

²²¹ André Boucourechliev, *Stravinsky*, Paris, Fayard, 1998, p. 224.

avec lui son projet d'une collaboration pour son *Sweeney Agonistes*, un mélodrame dont Kirstein et Balanchine conseillent vivement la lecture à Stravinsky dans une lettre datée du 23 août 1950. Finalement, Eliot fait savoir qu'*Orpheus* n'a pas besoin d'une suite. Le projet d'une collaboration avec Stravinsky pour son *Sweeney Agonistes* en tant que troisième volet est abandonné. L'œuvre d'Eliot n'a jusqu'ici jamais été mise en chorégraphie. Dans le chapitre 2, nous avons discuté de l'origine du titre qui provenait sans doute de l'œuvre d'Eliot. Mais au-delà du titre, l'œuvre de Stravinsky fait écho sur le plan technique, compositionnel, au mélodrame d'Eliot. Les affinités compositionnelles entre le poète et le compositeur sont mentionnées par Charles Joseph dans *A Critical Survey* mais aussi dans la thèse de Mildred Meyer Boaz²²² consacrée à Eliot et la musique.

Le mouvement d'*Agon* a certainement été influencé par la rythmique des vers d'Eliot. Le poète voulait écrire un drame de la vie moderne dans une prose rythmique et ainsi s'émanciper de son écriture habituelle. Mildred Meyer Boaz montre dans sa thèse l'intérêt profond que porte le poète aux formes musicales et à la théorie. L'emploi d'onomatopées, les répétitions, les sifflements, les chansons, la conversation téléphonique, les rythmes jazzy et syncopés, le rythme intérieur des phrases, les rimes et les nombreux points d'exclamation et d'interrogation créent un effet musical et définissent le mélodrame :

L'importance dans un mélodrame est que la parole soit animée d'un mouvement tel qu'elle soit susceptible de soulever l'enthousiasme. La phraséologie ampoulée du mélodrame est probablement le reflet assez exact d'une pratique langagière du temps²²³.

«Knock Kncok Knock...etc.²²⁴ »
«Hoo ha ha...etc.²²⁵ »

« Sweeney : Birth, and copulation, and death. That's all, that's all, that's all, that's all Birth, and copulation, and death.	(Naissance, et copulation, et mort C'est tout, finalement, au bout du compte...
Doris : I'd be bored.	Je m'ennuierais
Sweeney : You'd be bored. Birth, and copulation, and death.	Tu t'ennuierais)
Doris : I'd be bored.	

²²² Mildred Meyer Boaz, *T.S. Eliot and music : A study of the development of musical structures in selected poems by T.S. Eliot and music by Erik Satie, Igor Stravinsky and Béla Bartók*, University of Urbana-Champaign, 1977, 201 p.

²²³ Didier Souiller, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, Georges Zaragoza, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 320.

²²⁴ *Ibid.* p.16.

²²⁵ *Ibid.* p.31.

Sweeney : You'd be bored.
Birth, and copulation, and death.²²⁶ »

Le langage du mélodrame reste donc très attaché à celui de son époque. Il privilégie la fonction émotionnelle du discours de sorte qu'il fasse corps avec les personnages et les situations de façon indissociable.

La musique de Stravinsky et la chorégraphie de Balanchine révèlent aussi des touches jazzy. Aux mesures 6 et 7 du *Pas de quatre*, on trouve par exemple un tempo très libre. Il y a également des traces de boogie-woogie dans les Branles²²⁷. Certains pas de Balanchine font penser à ceux de Fred Astaire.

Ce qui ressort le plus après une lecture de l'œuvre d'Eliot, et plus particulièrement de la scène de l'agôn, c'est la rapidité des échanges entre Sweeney et Doris qui prononcent un seul vers et se répondent de façon serrée. Eliot utilise ce qu'on appelle la stichomythie²²⁸ :

Ce terme s'emploie, à propos du théâtre en vers, pour désigner un échange de répliques courtes de longueur identique, composées chacune d'un vers ou d'un demi-vers. Héritée du théâtre antique (elle est un des passages obligés de la scène de joute oratoire ou agôn), la stichomythie opère, par son rythme vif et nerveux, une rupture dans le dialogue et correspond le plus souvent à un moment de forte intensité dans la relation entre deux interlocuteurs (colère, dépit amoureux, rivalité politique).

Cette confrontation entre les personnages et cette rapidité d'énonciation se retrouvent dans le ballet et représentent, rappelons-le, une compétition ou un jeu dansé.

1.2.4 Conclusion

Pour la plupart des gens, la versification implique l'arbitraire et l'artificiel. Mais il se trouve selon mon point de vue que l'art est arbitraire et doit être artificiel.

Par l'exemple de la versification, le compositeur offre sa définition de l'art. Nous comprenons de la citation que l'architecture temporelle, l'organisation métrique sont chez Stravinsky l'essence même de l'art. Autrement dit, il approuve le tandem Apollon-Dionysos en tant qu'élément fondateur de l'art que dépeignent les trois ballets. Il compose, en

²²⁶ *Ibid.* p. 24.

²²⁷ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 242.

²²⁸ Didier Souiller, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, Georges Zaragoza, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 529.

réutilisant des éléments artistiques préexistants, imposant par eux-mêmes l'arbitraire ou l'artificiel.

L'arbitraire est cette base solide, cet élément caché contrôlant l'apparent, l'illusion.

1.3 Conclusion de l'architecture temporelle

L'analyse de l'architecture temporelle montre très clairement qu'elle repose sur le conflit, modéré et essentiel, Apollon-Dionysos, l'arbitraire et l'artificiel.

Le rythme sert de mesure, de régulateur à toutes les forces vitales. C'est lui qui crée l'harmonie, l'équilibre du mouvement et qui régit l'ordre des choses. Son essence est divine. C'est l'essence même d'Apollon musagète chef des Muses légères, dieu qui apprend à se connaître lui-même.

Tout en régularisant et en modérant nos réactions, le rythme leur apporte une grande puissance qui s'exprime dans ses accélérations et dans ses bondissements, pris par opposition à l'allure marchée. Cette puissance c'est le dynamisme extatique du dieu Dionysos. Grâce à elle nous parvenons à quitter notre frêle enveloppe terrestre et humaine pour communier à toutes les Beautés de l'Univers, pour concevoir Dieu ou les dieux²²⁹.

Cette relation s'opère par un mouvement d'appui, vers le bas, duquel s'extrait un mouvement libre, vers le haut. Ce premier point fait apparaître un lien entre le fond et la forme dans les ballets. Dans le premier chapitre, nous avons vu que les trois figures, Apollon, Orphée et Agon étaient des personnages agonistes, portant en eux le mouvement décrit précédemment. Le sujet des ballets en est aussi la construction même.

2 Architecture corporelle et spatiale

Au tout début, nous avons noté que la narration était secondaire dans les trois ballets. La danse et la musique elles-mêmes sont le sujet des œuvres. Nous allons ici nous focaliser davantage sur la chorégraphie dans son rapport étroit avec la musique. Nous étudierons la géométrie de la scène ainsi que celle du corps. Nous accorderons un intérêt particulier au mot géométrie car elle unit la forme à un raisonnement. Elle définit un tracé dans l'espace déterminé par une volonté et une recherche de l'artiste. Déplacements et figures, par leur architecture, mettent en drame le mythe.

²²⁹ Serge Lifar, *Le Manifeste du Chorégraphe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1981, p. 19.

2.1 Géométrie de la scène : évolution des personnages sur la scène

L'évolution des personnages sur la scène sert la dramaturgie. Dans les trois ballets, l'espace est utilisé de manière semblable, avec une architecture bien précise, étroitement liée à la musique. Deborah Gans²³⁰ explique que la scène à la « manière de Balanchine » est le plus souvent sans décor, afin que la géométrie se construise par l'activité des danseurs. L'espace est défini selon six couloirs et une lumière de couleur bleue dessine l'horizon.

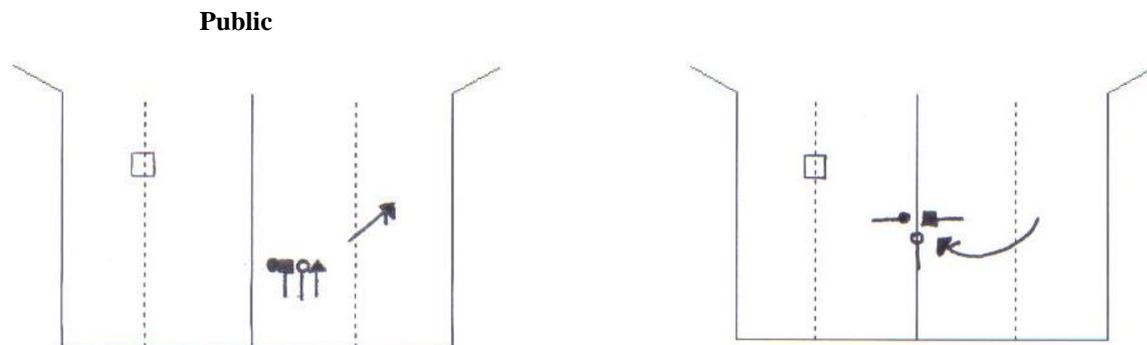
2.1.1 Apollon musagète

Les déplacements des personnages révèlent par eux-mêmes toute la pensée compositionnelle de Stravinsky. On voit que la muse Terpsichore occupe une place prépondérante bien avant d'être choisie par Apollon.

Ex. 16 : Le « Pas d'action », un prélude au « Pas de deux »



Mes 195



Apollon coupe le trio en deux, d'un geste net de la main gauche. Il sépare Terpsichore des deux autres Muses. Sur le deuxième thème aux violons I et au violoncelle solo, la muse commence un solo. Elle danse en diagonale en direction de l'avant-scène côté droit. Elle est

²³⁰ Deborah Gans, « The architecture of Balanchine », *Choreography and dance*, Vol. 3 n° 3, Suisse, 1993, p. 34.

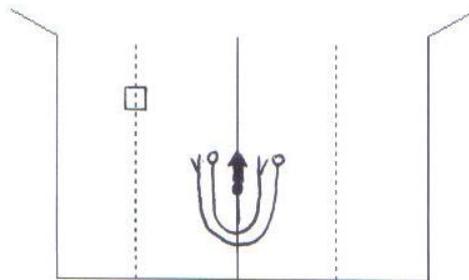
très vite rejointe par Apollon. La deuxième scène montre Terpsichore qui revient auprès du trio.

Mes 211



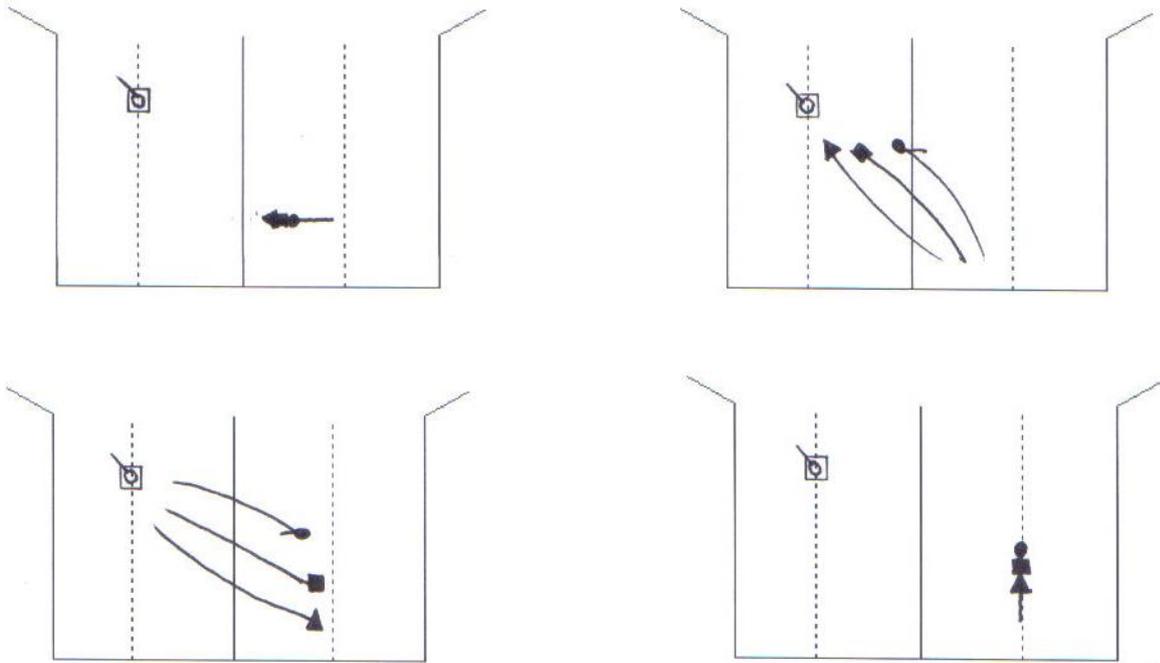
Terpsichore tourne autour du trio par des petits pas sur pointes, pendant deux tours et demi. Elle tient les mains d'Apollon pendant son déplacement.

Mes 228



Terpsichore est placée en tête de file. Pendant que les Muses exécutent des ports bras, Apollon se déplace autour d'elles.

Mes 286



Terpsichore est de nouveau en tête du trio. Apollon est assis. À chaque *fa* ronde accentué joué par les violoncelles, chacune des Muses est invitée à se voir remettre son attribution. Terpsichore est la première. Dès réception de leur objet, les Muses retournent côté arrière droit de la scène. On remarque, cette fois, que c'est Calliope qui est en tête du trio : c'est elle qui commence en premier sa variation, devant Apollon, pendant que les deux autres Muses partent dans les coulisses.

Au début du « Pas d'action », Calliope se trouve placée devant les deux autres Muses lorsqu'elles sont en ligne, perpendiculaires au public. À la mesure 195, Apollon sépare Terpsichore de Calliope et de Polymnie. Il lui porte une attention particulière. C'est elle la « vedette » lorsqu'elle tourne autour du trio. C'est elle qui se voit remettre en premier son attribution. De plus, à la Coda finale de l'œuvre, elle a à sa charge les passages les plus lyriques. Balanchine traduit ici la pensée musicale de Stravinsky qui compose pour la muse rassemblant en elle, comme il le dit dans son argument, « les rythmes de la poésie et l'éloquence du geste [et] qui révèle au monde la danse ». On est bien ici dans une représentation du processus créateur, de l'activité de l'esprit. Le « Pas d'action » serait comme un prélude au « Pas de deux », car le couple musique/danse est déjà uni par le couple Apollon/Terpsichore. Par ailleurs, on peut aussi remarquer dans cet extrait le souci de la

construction que partagent les créateurs. Au début du « Pas d'action », les Muses entrent pour la première fois sur scène. Puis Calliope sera en quelque sorte la meneuse du trio jusqu'à l'intervention d'Apollon à la mesure 195. Ensuite, comme on l'a vu, vient ce qu'on a appelé le prélude au « Pas de deux ». Terpsichore prend son attribution en premier mais vient se placer à la fin de la ligne que forme le trio des Muses. Calliope qui reçoit en dernier son attribution se retrouve à la première place. La variation qui suit, qui est *sa* variation, peut alors commencer.

On peut peut-être trouver comme modèle à cette relation ambiguë entre les personnages *Les Sylphides* de Fokine, l'un des plus célèbres des « ballets blancs » du XXe siècle. Il n'y a pas d'intrigue définie et le ballet met en scène un homme, entouré de trois femmes, qui doit choisir l'une d'entre elles.

Ici, l'histoire ou plutôt les relations entre les personnages sont comprises dans le rapport entre le visuel et la musique.

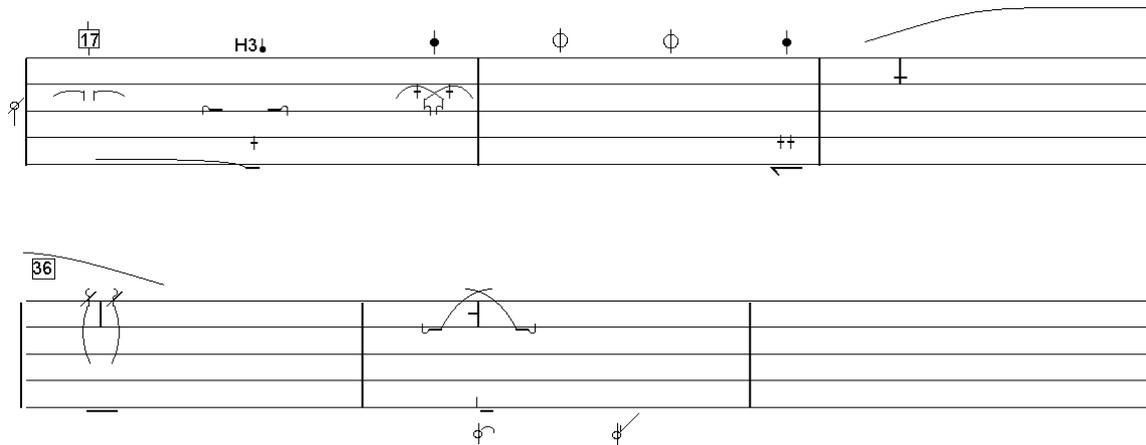
2.1.2 *Orpheus*

Chez Noguchi, mouvements chorégraphiques et déplacements sur scène sont en lien avec les décors, les accessoires et les costumes. Certains mouvements des décors ne sont parfois que le prolongement d'un mouvement chorégraphique²³¹.

Pour retrouver Eurydice, Orphée s'en remet aux pouvoirs maléfiques de l'Ange noir. À l'arrivée de celui-ci sur scène, tel un oiseau de mauvais augure, il rejoint Orphée au centre de la scène, alors que celui-ci continue d'implorer les Enfers de lui rendre Eurydice. À la mesure 141, l'Ange noir quitte le centre de la scène et se dirige vers l'avant-scène côté droit par des déboulés sur les doubles-croches descendantes jouées par la harpe. En aparté, la lumière braquée sur lui, il nous révèle le plan qu'il est en train de mettre à exécution par le mouvement suivant :

²³¹ Cette interdépendance entre deux médiums nous rappelle la relation entre la voix et un instrument-objet. Un court instant nous est parfois nécessaire pour comprendre si la voix continue à chanter ou si c'est un autre instrument, par exemple une flûte, qui a pris le relais. Il y a chez Noguchi comme un glissement d'un médium à un autre.

Ex. 17 : L'entrée de l'Ange noir, « L'Ange noir et sa danse », *Orpheus*, mes 109-112 puis mes 142-144



La première mesure montre qu'il a le haut du corps penché en avant. Sa jambe gauche est dégagee sur le côté. Il croise ses bras devant son corps. À la fin de la deuxième mesure, il ferme la jambe gauche pour se retrouver plié, pieds joints. Il baisse la tête à la troisième mesure et remonte son corps et ses bras, doucement, pour arriver au premier temps de la quatrième dans une position similaire à celle d'Apollon [Fig. 3 p. 94], si ce n'est que l'Ange noir est pieds plats et non sur demi-pointes. Il reste un temps, puis se tourne vers Orphée, en passant les bras à la seconde et en tournant la tête à gauche. Puis, il va le rejoindre. Quelques mesures plus loin, il l'emmène aux Enfers.

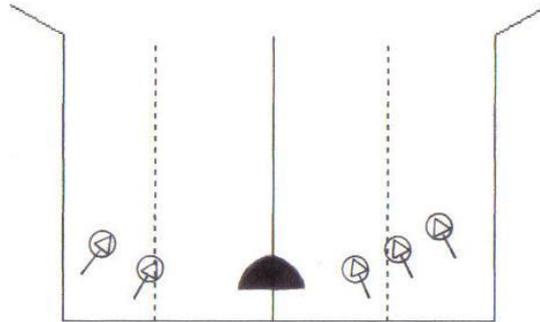
Les positions similaires d'Apollon et de l'Ange noir n'ont pas la même signification, si ce n'est de montrer la grandeur des personnages. Dans *Apollon musagète*, c'est plutôt la beauté du dieu et sa force que traduit la posture. Au contraire, dans *Orpheus*, c'est davantage le côté maléfique du personnage qui se dégage.

Dans l'œuvre de Stravinsky et de Balanchine, les décors de Noguchi²³² ne sont pas ajoutés mais la complètent et servent aussi la dramaturgie. C'est aussi le cas des costumes, nous le verrons dans le chapitre suivant.

²³² Voir Annexes p. 246.

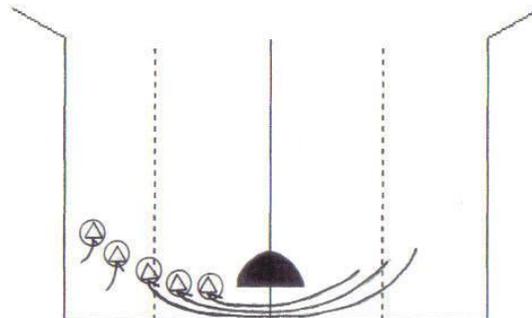
Ex. 18

Les ombres portant les rochers : 

Mes 202 à 314 dans « Pas des Furies »

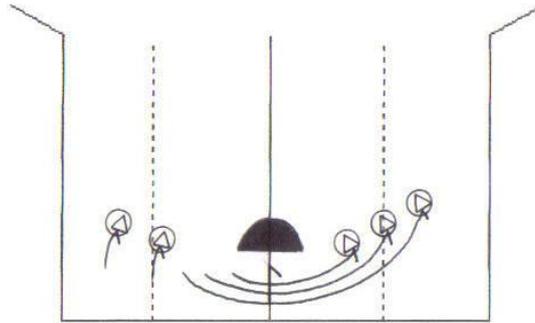
Le deuxième tableau montre les Enfers. Les Furies s'agitent devant les rochers et celui de Pluton (en noir) avec des gestes menaçants.

**Mes 315 à 415 dans « Pas des Furies »,
« Air de danse », « Interlude », « Air de danse »**



À l'appel des cuivres à la mesure 312, les Furies sont prévenues de l'arrivée d'Orphée par Hermès. L'espace se reconfigure quelques mesures après. Les rochers 2 et 4 sont en équilibre sur les autres.

Mes 415 à 451 dans « Pas d'action »



L'Enfer est touché par le chant, la musique et la danse d'Orphée. Les ombres reviennent à leur position initiale, jusqu'à ce qu'Orphée et Eurydice soient réunis. Le rocher de Pluton commence à avancer à la mesure 419 et s'arrête à la mesure 422. C'est bien le pouvoir d'Orphée qui permet de bouger les rochers.

Noguchi a montré peu d'intérêt à une sculpture qui se réfère essentiellement à l'objet et a préféré définir la sculpture en tant que référence aux relations plastiques et spatiales. À travers les décors des ballets de Martha Graham comme *Frontier* (1935) ou *Seraphic Dialogue* (1955) nous comprenons que l'artiste avait un souci d'ordonner l'espace et de lui donner du sens notamment par l'union des arts appliqués et des Beaux-arts. Il aimait mêler des formes pures, des formes géométriques et utiliser ou aime à faire représenter des matériaux naturels et très divers comme le bois, l'acier, la glaise ou encore le bronze. Ainsi, dans *Orpheus*, des ombres déplacent les rochers pendant le « Pas des furies » et la scène change de forme : c'est le chant et la musique d'Orphée qui, par leur pouvoir, déplacent des rochers malgré leur pesanteur. Balanchine raconte : « On voit [...] des ombres transporter de lourds blocs de rochers, courbées sous le chargement²³³ ». Une relation ténue avec le texte et un mouvement de décor en contrepoint à la musique et la chorégraphie.

Il explique dans *A sculptor's world*, un ouvrage écrit en lien avec le Whitney Museum of American Art, que le théâtre de la danse permet de mettre en relation les mouvements des corps avec la forme, l'espace et la musique. Il poursuit en évoquant le plaisir que procure une sculpture en train de vivre dans son propre monde intemporel.

En comparant un jardin à une sculpture il met en avant la réalité d'une base solide qui permet à une œuvre d'exister. Ainsi, les rochers dans un jardin semblent plus lourds,

²³³ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 171.

davantage protubérants grâce à cette masse invisible qui est la terre et dans laquelle leurs racines sont jointes. La terre existait bien avant les hommes et c'est elle qui nous permet d'exister, de marcher. En retournant à l'origine de notre existence, Noguchi nous fait prendre conscience que cette évidence importe peu à l'homme en général mais revêt un caractère fondamental dans le domaine de la danse, de l'architecture et de la sculpture. Une sculpture vit grâce à la gravité, grâce à la conscience d'une réalité solide et profonde. Nous pouvons joindre la pensée de Noguchi à celle de Bauchant, lorsqu'il explique :

Une plante ne peut vivre que grâce à ses racines, une maison n'est pas construite sans fondations, tout est dans la base, si c'est solide alors la peinture sera réussie, si ce n'est pas le cas elle ne vivra pas²³⁴.

La lourdeur des rochers met de ce fait en avant l'agilité et la souplesse des mouvements des danseurs.

²³⁴ Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets Russes*, Yale University Press, in association with the Wadsworth Atheneum, 1997, p. 102 : « A plant only lives by its roots, a house is not built without foundations, it is all in the base, if it is solid then the picture will succeed, if not it will not live ».

2.1.3 *Agon*

Dans sa lettre adressée à Stravinsky écrite en août 1953, Kirstein écrit :

Balanchine voit un merveilleux espace cosmique théâtralisé dans un cadre architectural, plus à la manière de Palladio que baroque²³⁵.

Dans sa lettre du 9 septembre 1953, la réponse de Stravinsky au courrier d'août 1953 de Kirstein ne montre aucune objection à la proposition de Balanchine. Il précise même que l'idée de créer un ballet qui termine tous les ballets lui offre une limite, ce qu'il recherche toujours lorsqu'il compose, car les limites génèrent la forme. En se référant à l'architecture italienne de la Renaissance, Balanchine envisage un espace qui respecte les règles de proportions et opte davantage pour la vraisemblance que pour l'illusion, typique du théâtre baroque. Par ailleurs, l'analyse des mouvements sériels dans *Agon*, menée par Mark Douglas,²³⁶ a révélé quatre procédés utilisés par Stravinsky pour organiser les notes :

- *bilateral symmetry* (symétrie bilatérale),
- *partitioning* (découpage),
- *rotation*,
- and *pattern-completion* (cadences en motifs).

Musique et danse sont donc organisées de manière géométrique dans l'ensemble de l'œuvre. Les « figures » géométriques musicales ne se retrouvent pas systématiquement dans la danse et *vice versa*. Il y a toujours une indépendance entre les deux arts. Stravinsky s'est accordé avec la pensée de Balanchine sur le fait d'avoir un espace à la manière de Palladio, de puiser dans les danses de la Renaissance ainsi que dans le sérialisme, alors en vogue à l'époque. Nous retrouvons, une nouvelle fois, la réutilisation d'éléments de manière moderne.

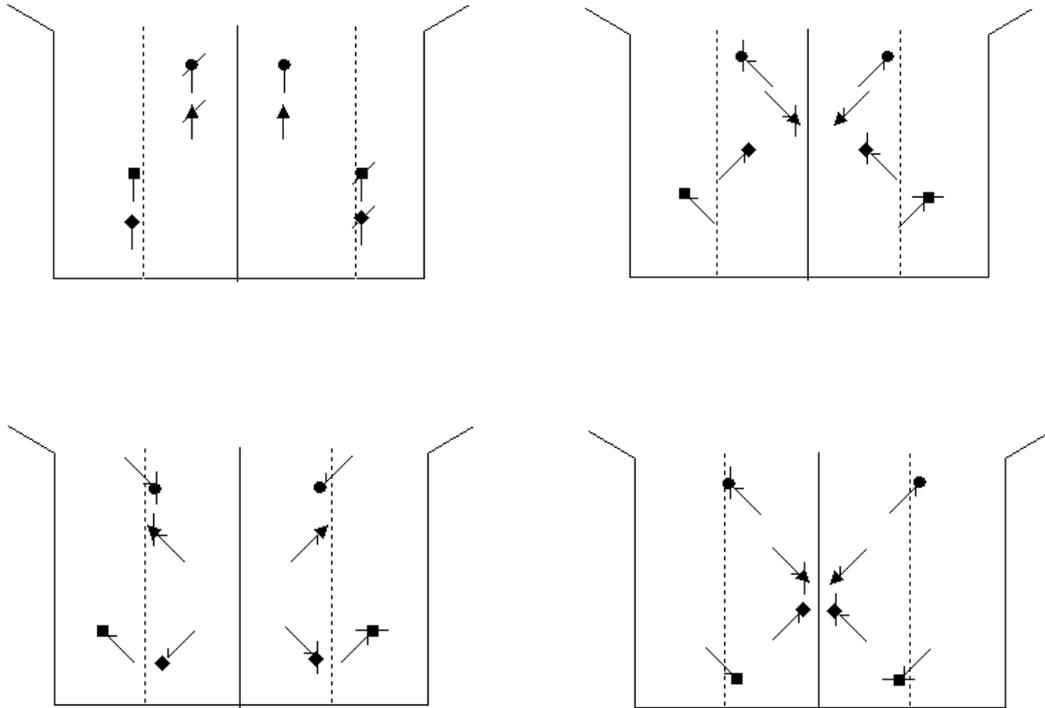
L'exemple suivant montre un parcours bien défini comme à l'époque de la Renaissance ; on pense aux tracés de Feuillet [voir Mémoire]. Il n'y a pas de symbolisme

²³⁵ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 287.

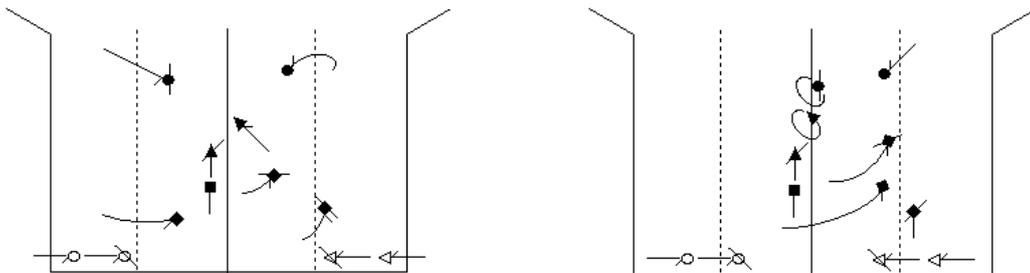
²³⁶ Mark Douglas Richardson, *Igor Stravinsky's 'Agon' (1953-1957) : Pitch-related processes in the serial movements and rhythm in the named dance movements described in de Lauze's Apologie de la danse (1623)*, Florida State University, 1996, p. 51.

sous-jacent à l'architecture, mais plutôt des déplacements en trios et en duos des danseuses vers le centre et les périphéries de la scène²³⁷.

Ex. 19 : Extrait du « Double Pas de Quatre » et entrée des hommes pour le « Triple Pas de Quatre », *Agon*

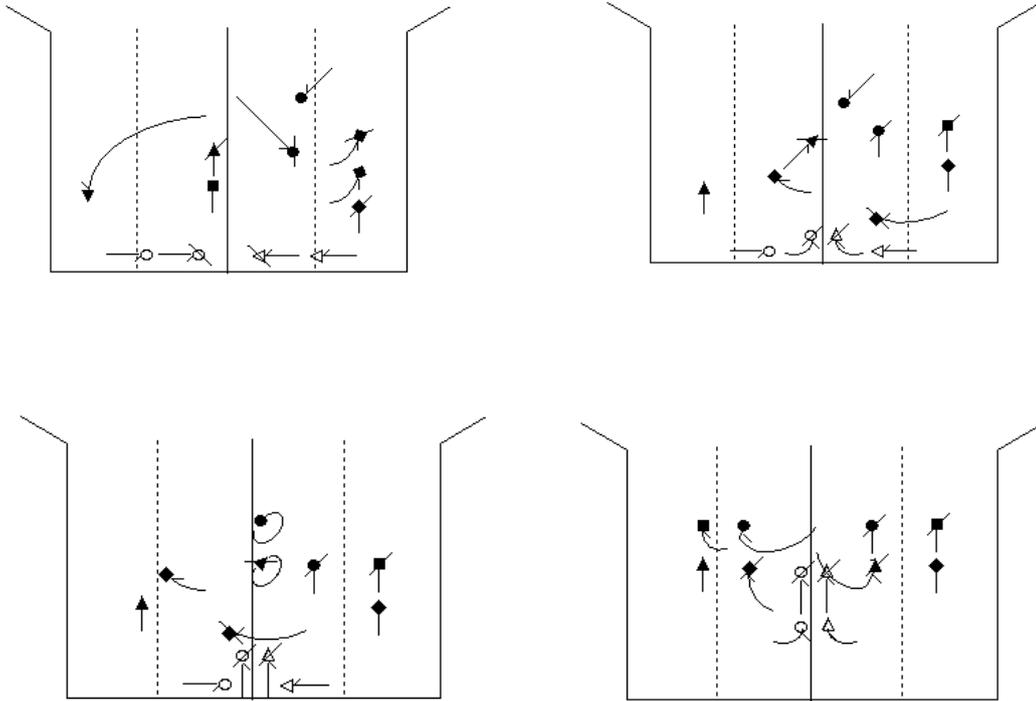


Les déplacements sont très rectilignes et renforcés par le placement des bras des danseuses le long du corps. On peut aussi remarquer que les danseuses ne se croisent et ne se dépassent jamais. Elles semblent s'arrêter devant, derrière, à côté, les unes les autres. Enfin, les plans de scène font clairement apparaître des figures géométriques telles que des angles droits, des carrés, des lignes perpendiculaires et des lignes parallèles.

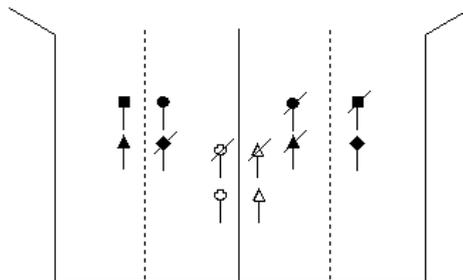


²³⁷ Les femmes sont représentées par les sticks noirs et les hommes par les sticks blancs. L'extrait ci-dessus ne dure que quelques secondes.

À l'entrée des garçons, les danseuses évoluent différemment, avec des formes plus arrondies et des tours, en totale opposition avec l'avancée lente et en ligne des garçons.



Ce découpage montre une division des danseuses en deux groupes qui évoluent successivement et symétriquement.



Les danseurs se retrouvent en position géométrique, prêts à commencer un autre enchaînement.

2.2 Géométrie du corps

Dans *Histoire de mes ballets*²³⁸, Balanchine explique, à travers *Apollon*, avoir pris conscience que les gestes, comme les couleurs et les sons, ne sont pas tous compatibles. Il faut ainsi instaurer une sorte de ligne de conduite, créer des gestes en harmonie les uns avec les autres, en toute conscience, et garder en tête l'idée de départ. Deborah Gans²³⁹ montre que Balanchine établit un lien fort entre la danse et l'architecture lorsqu'il explique que le ballet est créé par la relation des positions et des mouvements avec ceux qui précèdent ou ceux qui suivent et par le regard du spectateur qui est statique. Une architecture est envisagée en tant que séquence de scènes statiques liées les unes aux autres par la personne qui évolue dans l'espace. Commune aux deux arts est leur inscription dans un cadre cinétique.

Les esquisses de Stravinsky montrent que le compositeur organise sa musique en mosaïque. Dans sa thèse, Susannah Tucker explique que cette juxtaposition des matériaux et cette structure en blocs engendrent des relations imprévues mais démontrent aussi l'utilisation d'une idée comme modèle pour une autre²⁴⁰. On retrouve, comme chez Balanchine, une construction faite d'éléments indépendants, mais qui se comprennent dans leurs relations les uns aux autres.

À travers plusieurs exemples, nous allons voir comment Balanchine sculpte dans le corps de ses danseurs, et le rôle que peuvent avoir certaines positions au niveau symbolique et compositionnel : celles-ci pouvant être statiques ou mobiles dans l'espace et correspondre à des moments de paroxysme²⁴¹, inscrits dans le mouvement de la musique.

²³⁸ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 30-31.

²³⁹ Deborah Gans, « The architecture of Balanchine », *Choreography and dance*, Vol. 3 n° 3, Suisse, 1993, p. 31.

²⁴⁰ Susannah Tucker, *Stravinsky and his sketches : the composing of Agon and other serial works of the 1950s*, Vol 1, Christ Church University of Oxford, 1992, p. 23.

²⁴¹ Paroxysme ou moment « photo », voir p. 17 du Mémoire.

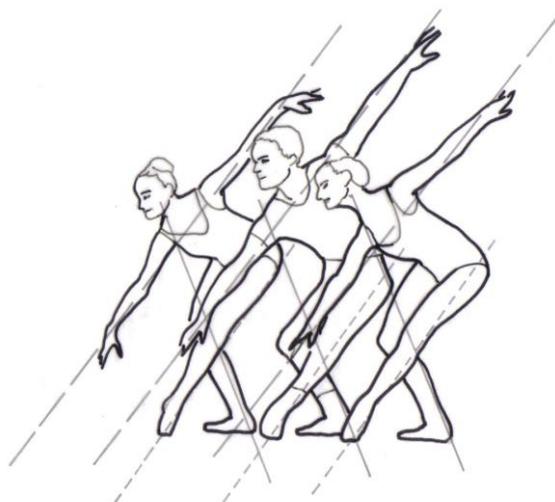
Parallélisme

Fig. 16 : Fin du « Bransle Double », *Agon*



Les lignes parallèles sont obtenues par le placement des bras de la danseuse et du danseur assis ainsi que par la ligne du buste de la femme et de la jambe pliée du danseur.

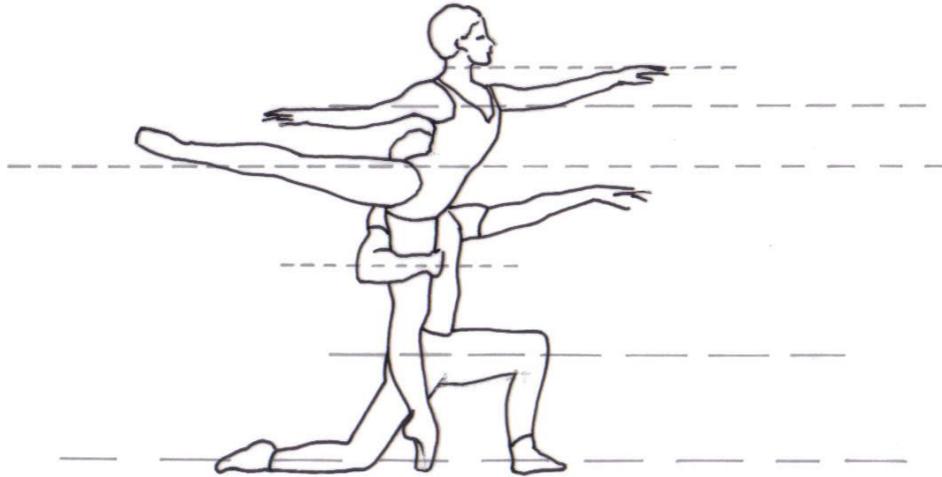
Fig. 17 : Fin de la « Coda », *Agon*



Les trois révérences forment de multiples parallélismes : les lignes parallèles de jambes pointées et celles de bras croisent les lignes parallèles formées par le haut du corps penché et par la jambe pliée.

Ces deux figures finales sont obtenues de la même façon : une note tenue sur plusieurs mesures suivie d'une note brève sur laquelle la pause finale est placée.

Fig. 18 : mes 429, (deuxième reprise), *Agon*²⁴²

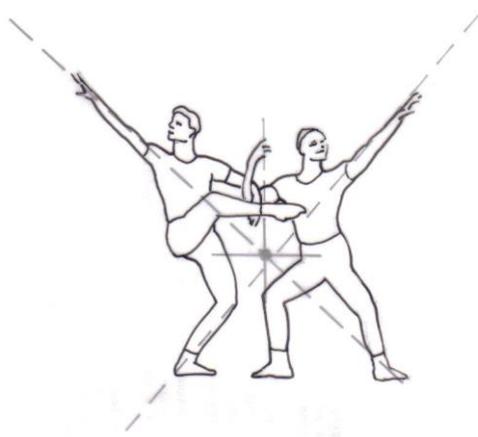


Chaque position des membres forme des lignes parallèles de part et d'autre d'un axe central, que forment la jambe de terre de la danseuse et le buste du danseur.

Contrairement aux positions précédentes, celle-ci est inscrite dans le prolongement de la musique. Elle n'existe qu'un très court instant. Elle fait se joindre visuellement une première phrase musicale qui termine par une note tenue à une autre phrase musicale.

Axe de symétrie : lignes croisées et perpendiculaires

Fig. 19 : Fin de la « Sarabande », *Agon*

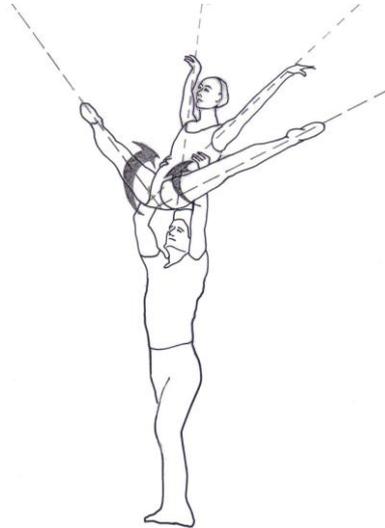


²⁴² Nous reprenons ici mais différemment un dessin que présente Lincoln Kirstein dans *Movement and Metaphor, Four centuries of ballet*, p. 243.

Les deux lignes formées par les bras et les jambes des danseurs se croisent en un point central. Un axe de symétrie s'établit entre ce point et celui en lequel les bras des danseurs se croisent au milieu. Cette position s'établit sur une valeur longue.

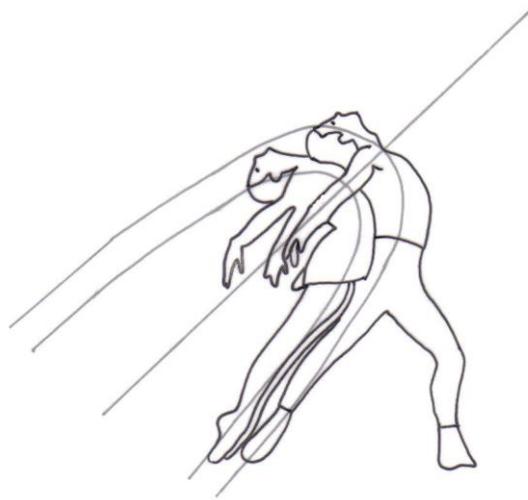
Rotations

Fig. 20 : mes 428, « Pas de deux », *Agon*



L'ouverture est obtenue par un mouvement de rotation des jambes qui engendre une bascule du bassin en arrière. Les lignes des jambes et des bras se croisent au niveau du sacrum. Selon les interprétations, le porté n'est pas toujours exécuté de la même façon. Dans les années 70, on avait plutôt un jeté des jambes en avant puis une ouverture de celles-ci sur les côtés. La danseuse était donc moins basculée en arrière, ce qui est très difficile à réaliser. Dans cette interprétation, l'accent est peut-être placé sur la souplesse de la danseuse et sur le côté « gymnastique » du mouvement.

Comme précédemment, cette position est inscrite dans le mouvement de la musique. La danseuse s'établit dans cette posture sur plusieurs mesures alors que le danseur évolue sur scène.

Mouvement parabolique**Fig. 21** : Fin du « Pas de deux », *Apollon musagète*

Les deux arcs courbés des danseurs forment une parabole. Le haut de leur corps est projeté vers le ciel.

Cette posture vient ponctuer le « Pas de deux » entre Terpsichore et Apollon sur une note tenue. Elle symbolise aussi :

- d'une part l'arc, un attribut du dieu
- et d'autre part, l'accès possible à l'autre monde obtenu par la fusion entre les deux protagonistes, par leur harmonie, ou encore entre la musique (Apollon) et la danse (Terpsichore).

La spatialisation du corps

Ex. 20 : mes 424, *Agon*

La danseuse est en position attitude²⁴³
(jambe gauche) plongée.
Le danseur tient le pied de la jambe
en attitude dans sa main droite.
Les bras de la danseuse sont
en troisième position.

La danseuse allonge sa jambe
droite en seconde arabesque
plongée.

La danseuse ramène sa main
droite à sa poitrine.

La danseuse tend son bras droit (pointé
vers le sol en diagonale) au même moment que
l'homme tend son bras gauche, (pointé vers le haut
de son côté gauche en diagonale). La nouvelle
position de leurs bras forme une ligne qui traverse
le duo de bas en haut.

Dans l'exemple suivant, l'œil du spectateur, dans l'espace vertical de la scène, suit la construction de la position finale, suivant chacune des notes, jouées *pizzicati*. Ce passage s'inscrit dans une section musicale qui est répétée. Cependant, cette construction n'est pas reprise la deuxième fois : c'est tout autre chose, ce qui montre que Balanchine ne cherche pas à tout prix à se fixer sur la musique. Il semble inventer un mouvement selon ce que le corps des danseurs lui inspire sans se référer à des règles particulières. Parfois des connections, aléatoires, se font avec la musique, comme le montre l'exemple ci-dessus.

²⁴³ Attitude est une posture de jambes et de bras. La position est de forme curviligne : le corps s'appuie sur la jambe de terre ; la jambe libre, légèrement fléchie est levée à hauteur.

Dans *Orpheus*, les lignes anguleuses ou les courbes sont issues directement de l'état émotionnel du personnage. Nous le verrons plus en détails également par un dessin, dans le chapitre suivant.

Dans *Chroniques de ma vie*, Stravinsky, avec une grande précision, décrit vouloir un « ballet blanc » afin de représenter les belles lignes pures et l'essence de la danse classique. La salle d'accueil du ballet à la *Library of Congress* à Washington était trop petite pour pouvoir contenir des percussions. Stravinsky limite donc la facture instrumentale en choisissant uniquement des instruments à cordes avec archet. Petit à petit, cette contrainte s'impose à lui comme une source d'inspiration pour sa composition. Pour les « besoins » de sa musique, comme il le dit, il divise les cordes en six groupes plutôt qu'en quatuor : 1ers violons, 2es violons, altos, 1ers violoncelles, 2es violoncelles, contrebasses. Chaque partie du sextuor instrumental a un rôle bien déterminé. Chaque rôle se distingue des autres par la quantité des instruments choisis. De ce dosage dépendent « la clarté et la plastique des lignes musicales²⁴⁴ », qui devaient être visualisées par la danse.

2.3 Primauté du geste et du mouvement

2.3.1 Une résonance dans l'iconographie grecque

Stravinsky et Balanchine n'ont jamais émis le souhait de représenter la Grèce antique dans leur ballet. Ils ont d'ailleurs plutôt montré une distance à l'égard de celle-ci, du moins en ce qui concerne les décors et les costumes. Cependant, certains mouvements ont leurs résonances dans l'iconographie grecque, des postures et des attitudes bien précises. Aucun écrit ne précise si Balanchine a étudié de près ou de loin les principes de la danse grecque antique. Il arrive en Occident en 1924 pour une tournée avec trois autres danseurs. Il commence son périple à Berlin puis s'envole pour Londres et Paris. En 1925, alors qu'il n'a que 21 ans, Diaghilev le choisit comme maître de ballet dans sa compagnie. Balanchine connaissait Nijinski, chorégraphe de la compagnie des Ballets russes et interprète de *Après Midi d'un Faune* (1912) de Debussy, pour lequel il s'inspire des vases grecs. Il est donc tout à fait possible que Balanchine ait été en contact d'une manière ou d'une autre avec la même source. Il est par ailleurs possible que lui-même et Stravinsky aient pris connaissance de la

²⁴⁴ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 2000, p. 118.

thèse de Maurice Emmanuel sur l'iconographie grecque, dont la première édition est parue en 1896.

Certaines positions font écho à l'iconographie grecque, comme les poignets cassés que l'on y retrouve, typiquement balanchiniens. Cependant, Wilfride Piollet se souvient que le chorégraphe laissait beaucoup de libertés aux danseurs pour le placement de leurs bras. Il ne faut donc pas y voir une volonté de Balanchine de copier l'iconographie grecque dans ces ballets mais, néanmoins, certaines ressemblances méritent d'être soulignées et permettent peut-être aussi de pousser plus loin notre interprétation. La position de poignets cassés se justifierait davantage techniquement, le danseur s'appuyant sur l'air pour l'exécution de ses mouvements. La position des bras, cette liberté accordée à leur placement, est certainement l'un des éléments le plus caractéristique du style balanchinien. Mais voici ce qui est dit à propos de l'orchestique grecque :

Dans l'orchestique grecque, où la mimique a toujours ses droits, ce sont les mains, ce sont les bras qui parlent. De là vient l'entière liberté dont ils jouissent. **Ils ne s'astreignent pas à inscrire leurs mouvements dans l'élégante courbe. Ils les font à l'occasion, brusques, anguleux, contournés. Le danseur grec se soucie moins de montrer de beaux bras et des arrondis avec grâce, que de s'en servir pour dire tout. Il lui importait d'être clair plutôt que d'être gracieux. Il y avait une liturgie du geste et du mouvement**²⁴⁵.

C'est le cas d'*Orpheus*, par exemple, où il n'y a pas une recherche esthétique du mouvement mais plus une volonté de traduire un état et l'intérieur de l'être :

Les gestes dépendent de la coopération de l'âme; ils sont les interprètes de la pensée, des moyens de la communiquer à autrui ou d'en commenter l'expression verbale. [...] On peut constater facilement que par expérience renouvelable, qu'à un changement d'objet dans les idées de l'homme qui parle correspond aussitôt un changement de position du corps²⁴⁶.

Dans les trois ballets grecs, les gestes, les mouvements sont en totale fusion avec le sujet. Mais ces mêmes gestes se retrouvent dans presque tous les ballets de Balanchine. Rappelons également que Balanchine dit lui-même avoir établi les fondements de son style à travers le ballet grec *Apollon musagète*. Nous pouvons donc avancer l'idée que le style de Balanchine repose en partie sur l'iconographie grecque. *Orpheus* et *Agon* s'inscrivent dans la

²⁴⁵ Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 124.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 55.

maturité du style balanchinien et peuvent être compris comme des points de connexion entre un style et son origine.

Germaine Prudhommeau montre que les mains sont souvent mentionnées dans les textes grecs avec des descriptions précises de leurs mouvements. Elles servent à exprimer des idées et sont aussi utiles dans les danses d'ensemble. Et c'est ce qui ressort chez Balanchine et Stravinsky, des gestes qui parlent et qui évoquent la pensée. Le compositeur lui-même, à plusieurs reprises, montre son intérêt pour le geste. Il définit musique et geste comme étant un jeu dramatique à travers l'exemple de *Petrouchka* dans lequel dansait Nijinski. Il choisit également trois Muses les plus représentatives de l'art chorégraphique. Voici ce qu'il précise pour décrire Polymnie :

Polymnie, un doigt sur la bouche, figure la mimique ; Cassiodore nous dit :
« Ces doigts qui parlent, ce silence éloquent, ces récits du geste, passent pour être l'invention de la muse Polymnie ; elle voulait montrer que les hommes peuvent exprimer leur volonté sans le secours de la parole²⁴⁷ ».

Le corps est un mode d'expression de l'intérieur de l'être aussi fondamental que la parole. L'esprit de la Renaissance amène les auteurs à ne plus considérer seulement les textes sacrés, mais à puiser aussi dans l'Antiquité. C'est peut-être ce nouvel état d'esprit qui pousse à se préoccuper du corps et à penser la danse comme un don de Dieu et non comme une activité de perversion. Le geste est aussi fondateur de l'art chorégraphique. Maurice Emmanuel écrit que :

Et Polymnie, mère de la Danse, faisait tourner ses mains et dessina en silence une image imitative de la voix, exprimant avec ses mains une figure savante dans un silence plein de sagesse²⁴⁸.

Et sur la partition chorégraphique d'*Apollon musagète*, un signe indique que la danseuse qui interprète Polymnie doit bouger les doigts pour représenter la Muse en train d'écrire.

Par ailleurs, Germaine Prudhommeau fait remarquer cette curieuse attribution de la Danse à Polymnie, « Polymnie qui a inventé les plaisirs de la danse²⁴⁹ », alors que l'Antiquité a considéré en général qu'elle revenait à Terpsichore, comme l'indique d'ailleurs le nom de cette Muse.

²⁴⁷ Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 2000, p. 101.

²⁴⁸ Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 287.

²⁴⁹ Germaine Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Livres, I, II, III, préface d'Étienne Souriau, Paris, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, p. 287.

Si certains gestes sont en résonance avec l'iconographie grecque, c'est très certainement aussi pour leur connotation religieuse. Cela voudrait-il dire que le geste balanchinien, dans les ballets, réduit à l'essentiel, sans préoccupation esthétique, aurait une portée religieuse ?

[...] La force des traditions [...] est telle que sept ou huit siècles après la création d'un motif on le retrouve encore, plus ou moins altéré mais reconnaissable. Cette persistance doit être attribuée en partie au formalisme religieux ; dans les religions antiques, les gestes comme les objets du culte ont leur signification rituelle qui est pieusement conservée²⁵⁰.

Voici ce que l'on trouve chez Balanchine :

Fig. 22



Fig. 23

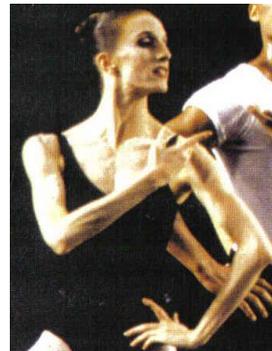


Parmi les gestes traditionnels de l'art grec, et plus particulièrement les gestes rituels et symboliques, on peut trouver les gestes des adorants : c'est l'une des formes les plus ordinaires de l'adoration [qui] consiste à tendre les bras en avant, la paume des bras tournés en haut.

Fig. 24



Fig. 25



²⁵⁰ Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 29.

Parmi les gestes de la vie usuelle, on trouve le geste de la main à la hanche : le bras est plus ou moins retiré. Il paraît assez récent (IV^e siècle ?), mais son essor fut rapide. Appliqué aux figurines de Tanagra il est un des éléments d'expression de leur rêveuse immobilité. C'est un geste à la fois noble et familier qui permettait aux élégantes de faire valoir leur talent à se draper. La danseuse s'est emparée de ce geste qui lui est utile et qui la rend plus belle : la main à la hanche relève la tunique, fixe le manteau et par tension de l'étoffe fait saillir la forme féminine à travers les voiles.

Fig. 26

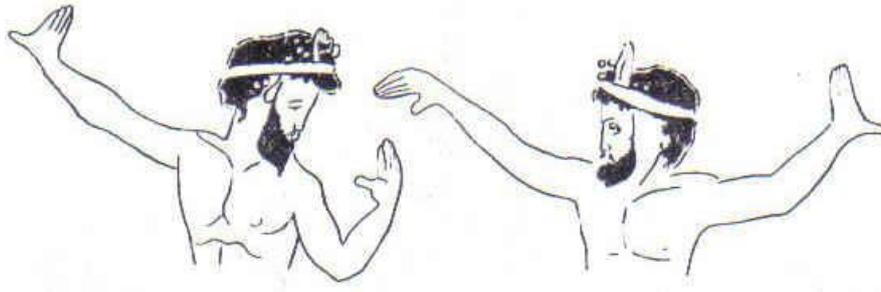


Fig. 27



Un des types les plus anciens de la chironomie est celui de la main plate dont la paume est tournée en dehors.

À l'Apothéose, les trois Muses suivent Apollon, les unes dernières les autres. Elles ne se touchent pas. Leur évolution sur la scène ressemble à la description que fait Maurice Emmanuel de la danse funèbre :

Concernant la chorégraphie, on trouve, à toutes les époques de l'art grec, un groupement caractéristique de trois danseuses qui se suivent à la file ou qui s'avancent de front et sont précédées le plus souvent d'un Conducteur. Les trois femmes sont des kharites, ou des Nymphes, ou des Heures. Le personnage qui les accompagne est Hermès, Pan ou Dionysos. Ce thème a de nombreuses variantes. Parmi les trois types principaux on trouve : Le dieu Conducteur précédant les trois femmes sans leur donner la main, il s'agit de danses funèbres²⁵¹.

Fig. 28



Fig. 29



Le geste suivant montre une position symétrique des bras, propre de la danse grecque : les bras sont allongés en avant et ouvert. La signification ici est celle de donner et de recevoir. On retrouve une position très proche de celle-ci à l'apothéose finale d'Apollon. Les personnages sont tous tournés vers l'autre-monde, vers cette béance vers laquelle ils tendent leurs bras, ce qui crée un pont entre notre monde et l'autre.

Dans *Apollon* et *Agon*, ballets sans narration, les gestes renvoient à l'iconographie grecque par leur aspect religieux et du quotidien. Dans *Orpheus*, nous avons l'évocation de la Grèce antique ou plutôt du mythe d'Orphée. Nous avons vu dans le troisième chapitre qu'Eurydice jouait de la flûte magique ou d'une « cornemuse invisible » sur la mélodie des flûtes traversières, en une métrique discontinue (Ex. 8 p. 88). Ce qui est intéressant de constater ici, c'est l'opposition symétrique des mains. En effet, compte tenu de cette attitude, la flûte magique ne peut être ni traversière (la main droite serait dans le plan gauche), ni à bec (une autre main serait en dessus ou en dessous de l'autre), ni même d'une flûte de Pan qui se tient sur les côtés et n'invite pas les doigts à s'agiter. D'ailleurs dans ce dernier cas, les mains seraient tournées vers l'intérieur et les coudes forcément plus bas. Ici les coudes sont levés et les mains sont ouvertes vers le bas. D'évoquées ici sont peut-être la cornemuse, instrument à anches mentionné dès l'époque gréco-romaine ou, nous penchons davantage pour cette

²⁵¹ *Ibid.* p. 244.

deuxième possibilité, l'aulos, une sorte de hautbois constitué de roseau, composé d'un double tuyau et doté d'une anche. Il était utilisé dans l'Antiquité, et particulièrement chez les Grecs.

En voici une illustration :

Fig. 30



On retrouve bien ici les deux mains « séparées ». Les mouvements qui suivent révèlent qu'Eurydice se penche à droite puis à gauche, avec sa flûte, tout en regardant Orphée. Elle joue et s'amuse avec l'aulos. Par ailleurs, la flûte était, dans l'Antiquité, un instrument destiné aux femmes.

Une autre évocation de la Grèce antique dans le ballet est sans doute l'intime relation qu'entretiennent Orphée et l'Ange noir par leur danse. C'est dans *Orphisme and Orphée*²⁵², que l'on peut trouver des informations concernant l'homosexualité d'Orphée. L'auteur de l'article « A gay Orpheus » explique que la tradition d'Orphée introduisit l'homosexualité à Thrace. La pédérastie était une caractéristique de l'initiation grecque ancienne. Des auteurs comme Ovide parlent d'Orphée en tant qu'inventeur de la pédérastie. Rappelons que Stravinsky et Balanchine avaient pris connaissance d'Ovide avant de composer le ballet. Voilà ce que l'on trouve au livre X des *Métamorphoses* :

Pour la troisième fois, le Titan avait mis fin à l'année, fermée par les Poissons, habitants des eaux, et Orphée avait fui tout commerce d'amour avec les femmes, soit parce qu'il en avait trop souffert, soit parce qu'il avait engagé sa foi ;

²⁵² Jan Bremmer, « A gay Orpheus », in *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, Librairie Droz, 1991, p. 20-23.

nombreuses cependant furent celles qui brûlèrent de s'unir au poète, nombreuses celles qui eurent le chagrin de se voir repoussées. Ce fut même lui qui apprit au peuple de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse²⁵³.

L'épisode de la mort d'Orphée tué par les Bacchantes a bien montré le désintérêt qu'il avait à leur égard. L'auteur de l'article poursuit en disant que d'autres sources témoignent de l'attrance d'Orphée pour les hommes. À partir des années 480, les vases figurés rouges attiques montrent Orphée entouré d'hommes.

Par ailleurs, la citation des *Métamorphoses* d'Ovide et l'analyse de l'argument d'*Orpheus* menée dans le deuxième chapitre nous fait dire que c'est aussi peut-être en tant qu'homme religieux (associé au Christ à l'époque médiévale) qu'Orphée choisit de renoncer aux femmes. Au risque de faire de la surinterprétation, peut-être Stravinsky et Balanchine ont-ils souhaité témoigner d'un thème social, celui de l'homosexualité, à travers la relation de l'Ange noir et d'Orphée. En outre, la transmission d'un savoir, celui de jouer de la lyre et du chant, par un personnage maléfique l'Ange noir, autrement dit Hermès, ne présage rien de bon pour la suite.

Par des références directes à la Grèce Antique et à travers les danses de la Renaissance, période pendant laquelle s'était établie une synthèse entre les textes sacrés et le corps dansant, Stravinsky et Balanchine mettent en scène la mythologie. Les trois ballets montrent l'essence de la danse, la création et ce rapport entre la terre et le ciel. Ces gestes religieux, puisés dans le quotidien, avaient tout à fait leur sens ici et attribuent aux œuvres une fonction de rituel.

Très souvent certains ballets de Balanchine, par exemple *Agon* ou *Les quatre tempéraments*, sont définis comme étant abstraits. Or, certains gestes balanchiniens, nous venons de le voir, renvoient à une signification universelle, puisée dans le religieux et le quotidien :

Qu'est ce que l'art abstrait ? Moi je l'appelle concret, pas abstrait. Je crois que par abstrait les gens entendent 'sans histoire'. Or même sans histoire, il peut y avoir un sens. Par exemple les gens se rencontrent, se donnent la main tout de suite et s'embrassent. Ça a déjà un sens²⁵⁴.

²⁵³ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 323.

²⁵⁴ Sonia Schooneyans, *De l'académisme au classique abstrait*, Paris, production La Sept, Pathé Télévision, 1992, [0 : 29 : 48].

Un sens qui est la vie, les relations entre les hommes et leur comportement.

2.3.2. Une musique visuelle

Tout l'être et ses sensations sont mis en scène à travers la musique. Stravinsky voit des images, la danse qu'il transpose directement dans sa musique. C'est pour cela que le corps fonctionne grâce à ce rythme porteur, qui est l'essence même de la danse, imaginé par le compositeur lui-même. Balanchine rend visible ce rythme tout en laissant à la danse sa vie propre, donc on a deux rythmes qui alternent : le rythme dansant de la musique et le rythme du corps lui-même. La danse est prévue dans le temps et dans l'espace. La musique de Stravinsky renvoie à notre propre rythme intérieur, parfois régulier ou irrégulier, à nos pulsions. De ce fait, elle est le moteur du mouvement. Ce qui explique que toute la musique de Stravinsky nous invite à danser. La musique induit un mouvement qu'elle porte déjà en elle.

Dans de récentes représentations de ce ballet, Balanchine a éliminé tous les ornements et s'est concentré sur une structure nue, comme générée par la plasticité mélodique et rythmique de la mélodie. Il dit : un chorégraphe ne peut pas inventer de rythmes ; il peut seulement les refléter par les mouvements. Le corps est son moyen et, sans aide, le corps renforcera les rythmes de la musique pour un court instant. Mais l'organisation du rythme en une grande gamme de mouvements est un processus subi. C'est une fonction de l'esprit musical²⁵⁵.

La chorégraphie de Balanchine ne suffit pas à exécuter des pas en correspondance avec la musique, mais elle traduit un état, une façon d'être, une attitude.

La chorégraphie du *Sacre du Printemps* par Nijinski donne un exemple de l'influence de la musique de Stravinsky sur la danse. Pour le chorégraphe, la musique était irréalisable en chorégraphie classique. Nijinski, influencé par les danses rythmiques de Jacques Dalcroze, imagina une danse où les danseurs auraient les pieds en dedans plutôt que leurs traditionnels pieds en dehors. Cela leur permettait d'appesantir leur corps²⁵⁶. Ce sont bien des pas lourds,

²⁵⁵ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 227 : « In recent revivals Balanchine eliminated all adornment, concentrating on naked structure, as generated by melodic and rhythmic plasticity in the music. He said: A choreographer can't invent rhythms; he only reflects them in movement. The body is his medium and, unaided, the body will improve for a short breath. But the organization of rhythm on a grand scale is a sustained process. It is a function of the musical mind ».

²⁵⁶ Sonia Schooneyans, *Du romantisme au néoclassique – le Ballet classique*, Paris, production La Sept, Pathé Télévision, 1992, [54 min].

« dans le sol », que la musique induit et qui traduisent le rituel dont il est question dans l'histoire ainsi que son côté primitif.

Pour la création de *Pulcinella*, avec Massine, Stravinsky a fait reprendre toute la chorégraphie car « leur caractère et leur importance », dit-il ne « correspondaient pas à la modeste sonorité de mon orchestre de chambre²⁵⁷ ».

Dans *Chronique de ma vie*, il écrit :

J'ai toujours eu horreur d'écouter les yeux fermés, sans une part active de l'oeil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur. C'est que toute musique créée ou composée exige encore un moyen d'extériorisation pour être perçue par l'auditeur. Autrement dit, elle a un besoin d'un intermédiaire, d'un exécutant. Si c'est là une condition inévitable, sans laquelle la musique ne peut arriver jusqu'à nous, pourquoi vouloir l'ignorer, pourquoi vouloir fermer les yeux sur ce fait qui est dans la nature même de l'art musical. Evidemment, on préfère souvent détourner les yeux ou les fermer quand une gesticulation superflue de l'exécutant vous empêche de concentrer votre attention auditive. Mais si ces gestes sont provoqués uniquement par les exigences de la musique et ne tendent pas à impressionner l'auditeur par des moyens extra-artistiques, pourquoi ne pas suivre des yeux des mouvements qui, comme ceux des bras du timbalier, du violon, du trombone, vous facilitent la perception auditive ? A la vérité, ceux qui prétendent ne jouir pleinement de la musique que les yeux fermés ne l'entendent pas mieux qu'en ayant les yeux ouverts, mais l'absence de distractions visuelles leur permet de s'adonner à des rêvasseries sous le bercement des sons et c'est là ce qu'ils aiment bien mieux que la musique elle-même ».

La musique est à comprendre comme étant un tout. La vue de l'interprète en train de jouer établit le lien entre la source et le public. C'est à travers l'interprète que l'on retrouve le geste fondateur, le tracé de la pensée du créateur. C'est comme si cette extériorisation était prise en compte dans le processus de composition. Il ne faut pas séparer la musique de son medium, lien direct entre le sujet qui est créateur et son geste

Apollon musagète

À la deuxième partie, la musique s'élargit dans le temps et dans l'espace. Les danseuses exécutent des arabesques penchées, un mouvement dansé, plutôt fait lentement dans le langage classique. Une sorte de paroxysme.

²⁵⁷ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 2000, p. 180.

Dans la variation d'Apollon, le solo au violon, dit *remake* de Bach par Cantoni, n'a sa raison d'être que pour le mouvement corporel du violoniste. Et c'est le seul élément, c'est-à-dire le dessin mélodique qui est copié sur la musique de Bach car l'harmonique est différente. Ce qui l'intéresse ici est plus l'élément visuel, corporel de la musique, plutôt que l'harmonique. Le temps, la mélodie, c'est une image qui la lui donne. C'est un exemple de réutilisation de musique préexistante par Stravinsky.

De plus, sur la partition chorégraphique, deux indications écrites par le notateur amènent à bien d'autres interprétations de ce passage. Au quatrième temps de la deuxième portée, à l'ornementation, il est écrit « listen – why no music ». La musique ralentissant, Apollon s'interroge sur son silence. Ce qui montre qu'il transmet une musique qui lui vient d'ailleurs. Son écoute actionne son geste, largement exagéré dans la version de Barychnikov et pour la même raison bien comprise. Cependant, plus loin, il est écrit « Start before music ? ». Cette fois, Apollon ne semble plus attendre la musique, ou la subir, mais l'anticipe. On peut interpréter comme une sorte d'assimilation de la musique, une pénétration de celle-ci. Ici le geste actionne la musique. Apollon la contrôle et ne la subit. On assiste à une transmission de la musique, d'un savoir, à travers ce passage, que la gestuelle et l'état d'Apollon révélé par les indications du notateur nous expliquent.

Orpheus

Le passage où l'Ange noir emmène Orphée aux Enfers est peut-être le plus visuel de la partition. L'écriture graphique de la musique, les lignes formées par les notes, dessinent le passage d'un monde à l'autre. Nous l'avons vu dans le troisième chapitre.

Agon

Les esquisses de Stravinsky, placées en annexes, montrent que le compositeur a élaboré lui-même la structure de la chorégraphie en tenant compte de rythmes de la Renaissance qu'ils réactualisent.

2.4 Conclusion sur l'architecture corporelle et spatiale

Le style balanchinien se caractérise par la pureté des lignes et par l'utilisation de formes géométriques aussi bien pour le corps que pour l'espace scénique. Comme son

prédécesseur Kasyan Goleizovsky, Balanchine préfère le minimum de costumes et de décors afin de mieux faire ressortir les mouvements des danseurs. C'est le corps qui construit l'espace. Pour ses recherches sur les relations musique/danse, il est également influencé par Fyodor Lopukhov. Son expérience en Russie dans les années vingt se retrouve donc à la base de son art. La plupart des titres des ballets de Balanchine sont ceux de la partition musicale. Ceci montre que Balanchine portait plus d'intérêt au corps, à l'expérimentation et au mouvement lui-même sur la musique, qu'à une histoire précise.

L'architecture spatiale, la géométrie de l'espace et du corps servent la dramaturgie. Dans les trois ballets, c'est l'activité humaine, les mouvements sur scène et les innovantes postures, la relation musique-danse, qui construisent le drame.

- Dans *Apollon musagète*, les décors et les costumes sont petit à petit abandonnés
- dans *Orpheus*, les décors sont directement liés aux mouvements
- et dans *Agon*, seule l'activité des danseurs construit l'espace.

On a vu, aussi, qu'une importance particulière est accordée aux gestes et qu'ils trouvent une résonance dans l'iconographie grecque. Dans les trois ballets, et même si les gestes renvoient à des attributions et au mythe, dans la mesure où les personnages sont des archétypes, nous allons voir, dans le chapitre suivant, comment ils sont représentés, ils représentent des symboles, des modèles de comportement et donc comment les gestes qu'ils transmettent signifient la même chose.

Conclusion du cinquième chapitre

L'architecture temps/espace répond à un même principe, celui du conflit Apollon/Dionysos dans les trois ballets. Il fusionne avec les sujets choisis, trois figures agonistes qui portent en eux cette relation. Cette opposition binaire est une relation similaire au mouvement général des trois ballets. Il y a donc ici une fusion parfaite entre le fond et la forme, macroscopique et microscopique. Les artistes modèlent le mythe, le construisent à partir d'activateurs stylistiques dans lesquels ils trouvent des modalités d'être. Par ailleurs, nous remarquons que lorsque qu'il y a une fusion parfaite entre la danse et la musique c'est pour mettre en valeur le mythe, la sémantique comme une sorte de moment de paroxysme par lequel se montre ce tout unifié.

Les ballets montrent davantage un cadre purement formel, une construction, plutôt qu'une évocation de la Grèce antique, par la précision des durées de chaque épisode, parfois proportionnelles, le conflit entre le mètre et le rythme (jazz/poésie), la géométrie dans l'espace et celle du corps et enfin la primauté accordée au geste. Cependant nous avons vu que certains gestes trouvaient leur résonance dans la Grèce antique mais plus pour leur caractère religieux et universel. De même, la représentation de l'Aulos par la danse est utilisée pour rendre visible le mythe : Orphée distrait par Eurydice jouant de sa flûte magique se retourne.

Le mythe est un processus, une structure par une mise à l'épreuve, pour s'extraire de l'élément tragique pour trouver ou non une certaine plénitude, un accomplissement, ici donner une explication de la création artistique. Boucourechliev écrit :

Stravinsky a découvert, pour y inscrire des œuvres importantes [*Apollon*, *Orpheus*, *Agon*], la vertu structurelle des mythes, à laquelle il apparie une structure musicale « classique » ressentie comme équivalente²⁵⁸.

Comme le mentionne Boucourechliev, *Apollon*, *Orpheus* et *Agon* sont trois œuvres importantes, charnières dans la carrière de Stravinsky. Chacun des ballets révèle un style nouveau et la trilogie, l'essence même de l'art stravinskien et balanchinien. Un style qui prend son origine dans une acceptation du corps, dans la danse classique, pour sa beauté, ses belles proportions mais aussi pour un corps en extase et dont la finalité est de joindre la terre au ciel par un mouvement de bas en haut (appui au sol puis mouvement). Ce rapport à la danse, totalement intégré dans le processus compositionnel, définit la spécificité du rapport Apollon-Dionysos dans l'Oeuvre de Balanchine et de Stravinsky. Nous y reviendrons dans le chapitre VII.

Nous allons voir maintenant comment cette relation Apollon-Dionysos se retrouve dans la représentation des personnages sur scène, composante archétypale de l'être humain.

²⁵⁸ André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 248.

CHAPITRE VI

LA DRAMATISATION DES PERSONNAGES

Après avoir étudié la construction des ballets, nous allons maintenant nous pencher sur la dramatisation des personnages. Nous verrons comment les artistes régénèrent le mythe du combat en mettant en scène ses composants symboliques relatifs au conflit en révélant l'homogénéité intérieure des éléments variés qui constituent le ballet. Ce contact instinctif par le don avec l'essence des choses, mais qui trouve son origine dans une volonté, met en marche l'archétype et définit un modèle de comportement. Il s'agit donc d'étudier ici comment se met en scène la manifestation du duel Apollon/Dionysos. Nous verrons dans un deuxième temps comment l'homme se découvre à lui-même par la création artistique et tente de trouver un équilibre entre le Moi et le Soi, autrement dit comment est représenté le parcours agonistique dont l'objectif est d'atteindre une connaissance globale de soi. Puis, dans une troisième partie, nous étudierons quelle est la source de cette création artistique et vers quoi elle tend.

1. La représentation des archétypes

Il s'agira dans ce premier point de montrer comment sont représentés les personnages mythologiques mis en scène dans les ballets que l'on peut définir comme des archétypes. C'est vers Jung que nous avons choisi de nous tourner pour aborder la notion. Il en donne une définition précise :

L'archétype est une expression qui désigne une image originelle, existant dans l'inconscient. L'archétype est aussi une manière de complexe ; mais à l'opposé de ceux que nous avons étudiés jusqu'ici, il n'est pas le fruit de l'expérience personnelle ; c'est un complexe **inné**. L'archétype est un centre chargé d'énergie²⁵⁹.

²⁵⁹ Carl Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 308.

Le Docteur Roland Cahen propose une adaptation de l'œuvre de Jung et définit l'archétype de la façon suivante :

Ils sont des structures mentales innées qui sous-tendent la conscience. Les archétypes sont des **modèles d'action et de comportement** [...] L'archétype est en quelque sorte l'image de l'instinct. L'instinct met sa machinerie en marche en évoquant dans l'esprit l'image archétypique qui lui correspond, image qui, à son tour, devient le moteur de l'action et du comportement²⁶⁰.

En se tournant vers la mythologie et vers ces deux grands archétypes que sont Apollon et Dionysos, Stravinsky révèle l'ensemble du processus créateur, l'acte de création de l'instinct à l'image, de l'image au phénomène musical, du phénomène musical à la composition puis à l'interprétation. Les archétypes figurent les images mentales de base, l'origine même de l'action et de la création. Ils font partie de l'inconscient de l'homme et ils lui sont essentiels. En tant qu'« expression » de l'inconscient, ils se reconnaissent dans l'action, définissent le comportement humain et structurent la psyché de l'homme. À ce propos, Jung montre, à travers l'exemple du mythe du dragon, qu'il existe une généralité de l'archétype qui se retrouve dans l'humanité tout entière.

[Elle] permet d'affirmer avec certitude qu'elle correspond à une expérience couramment vécue par l'homme et répétée à l'infini au cours des âges; chaque fois que l'être est aux prises avec une situation qu'il ne parvient pas à maîtriser, l'inconscient, en réponse à la représentation d'une tâche insoluble, d'une exigence impraticable réagit – la faisant ainsi toujours ressurgir – en reproduisant l'image secourable du mythe du dragon²⁶¹.

Chez Jung, l'archétype appartient à l'inconscient collectif et est un phénomène normal. Le sport et l'art sont des modes d'action qui permettent à l'homme d'évacuer ou d'équilibrer cette « tension » ou ce « centre d'énergie ».

Dans notre étude, nous attacherons également une attention particulière aux couleurs qui, selon René-Lucien Rousseau, conduisent aux archétypes :

Les couleurs se réfèrent à des archétypes qui deviennent, en même temps que l'essence du Rouge, du Bleu, etc. des complexes « universels » valables pour le monde psychique, celui-ci se confondant dans son infrastructure avec le monde physique, le prolongeant, l'exprimant. Ramenées au niveau profond des archétypes, les couleurs nous apparaissent comme des carrefours où se

²⁶⁰ *Ibid.* p. 41-42.

²⁶¹ *Ibid.* p. 322.

rencontrent l'Art, la Science, la Philosophie, les Religions. Elles indiquent comme des poteaux signalétiques le sens des énergies physiques comme des énergies morales. Elles forment un pont entre la Science et l'Art, entre la Physique et la Métaphysique, entre la Nature et Dieu. L'Arc-en-Ciel était considéré, dans les antiques traditions, comme un tel pont jeté entre le Ciel et la Terre. Le symbole était de prix. Nous pouvons encore considérer les couleurs comme une des formes de langage de *l'Anima Mundi*, comme une des clés permettant d'ouvrir la porte des anciens mystères en même temps que de notre « Soi » obscurci par notre « Moi ». La métaphysique des couleurs est le terrain où se rencontrent les psychanalystes et les poètes, justifiant les uns par les autres. Elles permettent un effort de synthèse qu'il serait difficile de tenter sans elles. Et si les couleurs, en définitive, ne sont que des apparences, leur mérite est justement de nous rappeler que la robe diaprée d'Isis cache à nos yeux la divinité, c'est-à-dire la seule indestructible Vérité²⁶².

Les couleurs permettent de faire la synthèse entre le « soi », l'instinct, le corps (Dionysos) et la pensée créatrice, la conscience, le « moi » (Apollon). Car elles offrent à l'être une possibilité de se révéler, dévoilant des états d'être et l'invisible par leurs valeurs symboliques. Michel Henry explique, lorsqu'il analyse la notion de couleur invisible chez Kandinsky, que cette révélation est possible par une confrontation, une action de l'homme vers l'objet, la couleur lui révélant son intériorité et par la même la sienne. « Ces sonorités fondamentales aux couleurs, leurs tonalités ne peuvent être découvertes qu'expérimentalement, c'est-à-dire éprouvées²⁶³ ». Comme les archétypes, les qualités d'être des couleurs se reconnaissent dans l'action. Jung, explique aussi que pour expérimenter un archétype, il faut une confrontation : « lorsqu'un être entre en collision avec lui-même, il en éprouve après coup une impression salutaire qui lui procure du bien-être²⁶⁴ ».

Dans les trois ballets, archétypes et couleurs sont fondamentaux, universaux et s'associent : Apollon-blanc/or; Hermès-blanc/noir; Dionysos-rouge; Orphée-rouge/jaune; tombe d'Orphée – vert; etc.

Pour l'analyse, le phénomène couleur ne peut se comprendre que grâce au couple œil-cerveau, à des associations d'idées et de perceptions, à un effort de l'homme donc vers l'élément à voir : connaissance de la mythologie, écrits des artistes, mode d'apparition des couleurs sur la scène lié aux mouvements musical et chorégraphique, leurs fréquence leurs proportions. Il s'agit donc d'opérer un « effort de synthèse » pour reprendre un terme de René-Lucien Rousseau, entre l'acte créateur, l'interprétation de l'œuvre et son accueil.

²⁶² René-Lucien Rousseau, *Le langage des couleurs, énergie, symbolisme, vibrations et cycles des structures colorées*, Saint Jean de Braye, Dangles, 1980, p. 13.

²⁶³ Michel Henry, *Voir l'Invisible sur Kandinsky*, Paris, PUF, 1988, p. 134.

²⁶⁴ Carl Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 309.

Ce qui convient aux couleurs s'adapte aussi aux autres éléments artistiques. Michel Henry cite Kandinsky lorsque celui-ci explique que « les moyens employés par chaque art, vus de l'extérieur, sont complètement différents : sonorité, couleur, mot (...) *En dernier lieu et vus de l'intérieur* ces moyens sont absolument semblables²⁶⁵ ». Tous les arts révèlent une même réalité subjective qui les rend homogènes et capables d'établir un « formidable contrepoint en lequel viendront converger toutes les énergies qui constituent ensemble l'activité créatrice des hommes : l'Art monumental²⁶⁶ ». Le ballet en est un exemple, un genre dans lequel se révèlent l'intériorité du créateur, celle des interprètes et des spectateurs, devenus miroirs des réalités subjectives de la musique, de la chorégraphie, des formes et des couleurs. Michel Henry explique en effet :

Un ballet ne peut être créatif que si les sonorités dont il est la source sont les sonorités des mouvements eux-mêmes, des mouvements abstraits, privés de toute signification objective, réduits à leur pure subjectivité, à leur sonorité précisément²⁶⁷.

Nous pouvons, grâce à cette « relation intérieure » des éléments, dégager les émotions cachées de l'âme. Dans sa thèse, Gianfranco Vinay cite Balanchine lorsqu'il dit :

C'est en étudiant *Apollon* que j'ai compris pour la première fois que les gestes, comme les voix dans la musique et les ombres dans la peinture, ont des relations de parenté. Groupés, ils imposent leurs lois. Plus un artiste est conscient, mieux il arrive à comprendre ces lois et à leur obéir. Depuis cette œuvre, j'ai développé mes chorégraphies à l'intérieur du cadre que suggèrent ces relations²⁶⁸.

Les couleurs et les éléments qui constituent le ballet comme les archétypes définissent un modèle de comportement et d'action, par le contact de l'homme vers elles, souvent éprouvé par les hommes. Leur homogénéité définit un cadre d'action.

Les écrits de Stravinsky et les analyses menées sur sa musique nous invitent à interroger la phénoménologie et comprendre comment Stravinsky se réapproprie le mythe. Ernest Ansermet explique en effet que Stravinsky saisit dans les phénomènes qui se

²⁶⁵ *Ibid.* p. 176-177.

²⁶⁶ *Ibid.* p.177.

²⁶⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988, p. 180.

²⁶⁸ George Balanchine, « La musique de Stravinsky et la danse », publiée dans un programme de l'Opéra à l'occasion d'un festival Balanchine en avril 1978 cité dans *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, Gianfranco Vinay, [s.l.], [s.n.], 1996, p. 158.

présentent à lui une qualité d'être qui se retrouve chez les hommes. Nous retrouvons ici ce que nous disions à propos des couleurs et des arts en général. C'est l'action de l'artiste, en phase ici pré-compositionnelle, qui révèle à l'élément interrogé une qualité d'être. Dans des images qui lui apparaissent, la vocation musicale de Stravinsky tient dans ce qu'il nomme *l'intuition sensible de l'être*. Il dévoile par sa musique des modalités d'être aux choses en les isolant de leur contexte et en les introduisant dans un nouveau²⁶⁹. Dans *Poétique musicale*, Stravinsky parle du phénomène musical comme d'un phénomène de spéculation qui suppose recherche et volonté à la base de la création musicale. Le phénomène musical émane de l'homme intégral, qu'il définit comme « armé de toutes les ressources de [ses] sens²⁷⁰ ».

Il n'y a pas de structure du phénomène sans le génie. Le génie est l'élément de l'être qui capte l'essentiel d'une chose pour ensuite la faire vivre par l'acte créateur. Comme le souligne Pierre Souvtchinsky, le don est le principe structurel du phénomène, c'est le talent de l'artiste qui sent l'essence des choses. Fayet écrit à propos du peintre André Bauchant :

Bauchant illustre ce qu'est le talent. Le talent est don du ciel. Le peintre doué est celui qui, tout naturellement, sent la qualité des formes et des couleurs, la **valeur émotive** de tel ou tel moyen ; l'homme de talent est un instrument exceptionnellement bien construit pour tel ou tel travail²⁷¹.

D'après Fayet, le talent serait transcendance, c'est-à-dire une qualité éminente du peintre qui lui permet de découvrir et de dégager le caractère immanent d'une couleur ou d'une forme, autrement dit sa propre nature, sa « réalité subjective », pour reprendre les termes de Kandinsky cité par Michel Henry. Dans les années 20, où le monde pictural est surtout préoccupé par des idées et des relations intellectuelles, Le Corbusier trouvera chez Bauchant la réincarnation de la peinture originelle²⁷². Le peintre s'attache en effet aux valeurs intrinsèques des composants de son œuvre, tout comme Stravinsky, et peint de manière objective sans technique et référence précises.

À ce propos, les auteurs *d'André Bauchant* expliquent que :

Kandinsky affirme que c'est justement le côté maladroit et obsessionnel, cette incapacité à maîtriser une technique qui permet à des artistes comme le compositeur Arnold Schoenberg ou le peintre Henri Rousseau de ne pas

²⁶⁹ Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 725.

²⁷⁰ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 80.

²⁷¹ De Fayet, « Le talent », *L'esprit nouveau*, n°17, 1922, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1920-1925.

²⁷² Alain Troadec, Dina Vierny, Bertrand Loquin, *André Bauchant*, Lausanne, Acatos, 1998, p. 7.

atteindre à une réalité froide, mais de dévoiler une résonance intérieure, une vérité de l'intériorité²⁷³.

L'affirmation de Kandinsky vaut tout aussi bien pour l'art de Bauchant chez qui nous pouvons remarquer la présence quasi systématique de fleurs et de rochers ; un côté obsessionnel que l'on retrouve d'ailleurs dans l'utilisation du rythme chez Stravinsky ou dans celle des formes originelles des constructions de Noguchi.

Les réapparitions constantes de différents éléments dans l'œuvre de Bauchant ont un poids de rituel qui leur donne une fonction de révélation, c'est-à-dire une *résonance intérieure* ou une *vérité de l'intériorité*, ce dont il est question dans la définition.

Les créateurs ont trouvé leur source d'inspiration dans la subjectivité d'éléments variés du quotidien, ou empruntés aux époques précédentes, qui constituent aujourd'hui chacun des ballets. Ils y ont retrouvé une qualité d'être qui les a fait se révéler à eux-mêmes et leur a dessiné un champ d'action. Par cette projection de l'homme dans les arts, qui le ramènent à lui-même, les assimilent pleinement, autant le Moi que le Soi, il nous est possible de remonter à l'origine du processus créateur.

Les ballets ont très souvent fait l'objet de révisions et de changements de décor. C'est le cas notamment d'*Apollon* et d'*Orpheus*. Nous nous attacherons à les étudier tels qu'ils se sont présentés à leur création tout en tenant compte de leurs éventuels changements pour notre interprétation. Enfin, nous tâcherons de confronter ce travail avec la définition, large, que donne Carl Gustav Jung de l'archétype pour dégager un archétype commun aux trois ballets.

1.1 *Apollon musagète*

Il est souvent écrit et dit que les costumes du ballet ont été réalisés par André Bauchant. Selon Françoise Renault Bauchant, petite nièce du peintre, Bauchant a peut-être dessiné les costumes, mais ils ont été conçus par Gabrielle Chanel. Aucune source ne nous permet cependant de valider ces informations. Les tutus blancs sont raccourcis au-dessus des genoux et ainsi s'adaptent mieux à la difficulté technique des variations. Les trois Muses rappellent les *Grâces*²⁷⁴ romantiques. Leurs cheveux sont couverts d'une perruque blanche, une couleur symbole de « l'initiation par excellence de l'apprentissage et indissociable de la

²⁷³ *Ibid.* p. 150.

²⁷⁴ Sont appelées ainsi, Marie Taglioni, Carlotta Grisi et Amalia Ferraris, trois danseuses de l'époque romantique, réputées pour leurs grâces et la légèreté de leurs bras.

dimension religieuse » et donc aussi de la transmission d'un savoir. Balanchine précise dans *Histoire de mes ballets* qu'Apollon porte une perruque de vigne d'or. Il est vêtu d'un péplum de deux rouges différents, entouré d'une large ceinture. Il porte également des sandales à laçage.

Lincoln Kirstein utilise le terme « écarlate » plutôt que rouge pour décrire la tunique²⁷⁵, insistant sur l'aspect vif et éclatant de la couleur.

La couleur rouge de la tunique n'est certainement pas anodine et définit :

Le sang et la passion. Il illustre l'énergie vitale et le courage, mais possède aussi une face cachée. [...] C'est sans doute avec cette notion de puissance que le rouge dérive vers une dimension plus négative. Car la force, la puissance non contrôlées deviennent dangereuses. Par extension, le rouge symbolise ainsi les pulsions de l'homme : l'agressivité, le goût pour la destruction, l'égoïsme... Mais aussi les connotations sexuelles. [...] Haine et passion, énergie vitale et pulsion de mort... le rouge illustre les émotions les plus violentes de la nature humaine : dangereuse et destructrice²⁷⁶.

Fig. 31



La couleur s'associe au rouge/rose déjà présent dans la toile de Bauchant [Fig. 6 p. 97] par les tuniques des Muses. Dans le premier chapitre, nous avons vu que Marcel Détiene met en lumière dans *Apollon le couteau à la main*²⁷⁷ la double figure d'Apollon. Il est un dieu de

²⁷⁵ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor, four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 227.

²⁷⁶ Virginie Neuville, Pauline Clermont, *Le langage des couleurs*, Évreux, Marabout, 1996, p. 21.

²⁷⁷ Marcel Détiene, « L'architecte du pur et de l'impur », *Apollon le couteau à la main : une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, Gallimard, 1998, p. 175-234.

l'ordre divin et de la mesure, mais aussi un dieu de la violence et de la passion. L'Apollon « mauvais garçon » se retrouverait donc dans l'œuvre, au travers des costumes mais aussi de la chorégraphie et de la musique.

Le rouge symbolise aussi selon Marcel Détiéne la couleur de Dionysos lorsqu'il dit :

[...] Dionysos, au corps en forme de grappes, sanglé dans un habit rougeoyant de grains gonflés. [...] Entrelaçant dans l'arc-en-ciel de ses apparitions les couleurs affines du sang jaillissant et du vin écumant²⁷⁸.

Balanchine explique que : « Tout le monde a dansé Apollon comme une statue. Apollon est un démon, un vaurien ²⁷⁹ ». Il rappelle ainsi dans *Histoire de mes ballets* qu'Apollon n'est pas l'Apollon du Belvédère, mais est sauvage, à moitié humain par sa jeunesse et acquiert sa divinité à travers les arts. D'ailleurs, l'Apollon de Stravinsky et de Balanchine ne porte pas une couronne de laurier, symbole du dieu que l'on retrouve chez l'Apollon du Belvédère, mais une perruque de vigne d'or²⁸⁰, la vigne étant une attribution de Dionysos et l'or une attribution d'Apollon ; l'Apollon de Balanchine mêle ainsi les deux qualités. Or, les créateurs semblent ne pas avoir imaginé le même Apollon. Dans une interview du 25 mars 1928 à la Veü de Catalunya²⁸¹, Stravinsky voit plutôt un Apollon portant une couronne de laurier. Pourtant, quatre mois après, lors de la première représentation du ballet en juin, il porte une couronne de vigne d'or. Stravinsky a peut-être composé l'œuvre en pensant à l'Apollon du Belvédère, à ce corps musclé, symbole de beauté, interprété par Serge Lifar. Dans *Chronique de ma vie*, il parle de représenter le mythe du musagète par la danse classique. Il reconnaît dans celle-ci l'élément apollinien, les belles proportions, la beauté et la pureté. C'est Balanchine qui impose, par sa chorégraphie et par les costumes, l'autre qualité d'Apollon, un homme libéré, qualité révélée par la musique elle-même. Car le caractère dionysiaque est bien perceptible dans la musique : le swing ou encore la prééminence de la basse, à certains moments, mettent en avant le caractère phallique donné au personnage. Stravinsky reconnaît l'élément dionysiaque²⁸², mais contrôlé par l'apollinien.

²⁷⁸ Marcel Détiéne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1998, p. 8-9.

²⁷⁹ Francis Mason, *I remember Balanchine*, « Everybody's dancing Apollon like a statue. Apollon is a devil, a rascal », p. 258.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 96.

²⁸¹ *Igor and Vera Stravinsky, A photograph album 1921 to 1971*, London, Thames and Hudson, 1982, p. 18.

²⁸² Le fait que Stravinsky n'ait pas écrit l'ouvrage a suscité de nombreux débats remettant en question la crédibilité de ses propos. Etant issu de conférences données à Harvard, nous pensons tout de même qu'il est utile d'être cité.

Balanchine soulève le « voile » et révèle au monde la qualité opposée par la manière dont il traduit la musique.

Le ballet est révisé²⁸³ une première fois en 1951 puis représenté ainsi le 15 novembre de la même année. Les costumes sont repensés par Balanchine. Le ballet s'appelle désormais *Apollon*. Les Muses portent des tuniques académiques blanches simples et Apollon un péplum également blanc. Les tenues sont quasi académiques. La chorégraphie suffit à montrer cet aspect « sauvage » d'Apollon.

Le ballet est réinterprété une nouvelle fois en 1979. Les décors sont supprimés. Cette version correspond davantage aux attentes de Stravinsky qui n'appréciait guère les décors de Bauchant. Le compositeur voulait un « ballet blanc » à travers lequel se révéleraient la pureté et l'essence du ballet classique. Selon lui, les décors de Bauchant venaient surtout répondre au besoin de Diaghilev de l'inédit. Balanchine adapte la pièce à la personnalité du danseur Barychnikov. Le côté joueur et comique du personnage ressort avec évidence. L'épisode où Apollon joue de la lyre montre plutôt un joueur de rock qu'un jeune dieu en train d'apprendre la musique avec élégance :

Le ballet prend racine dans la vie quotidienne, mais il est transfiguré par les artistes. Et ce que la danse emprunte à la vie, elle le métamorphose²⁸⁴.

Balanchine, tout comme Noguchi, Bauchant et Stravinsky, trouve son inspiration dans la vie quotidienne qui ressort avec évidence dans cette interprétation de 1979. Pour la création d'*Apollon musagète* en 1928, il s'est d'ailleurs inspiré d'une lumière clignotante d'un lampadaire dans les rues de New-York pour chorégraphier le passage où Apollon ouvre et ferme les mains, l'une après l'autre ; un élément conservé par les interprétations suivantes. Ce sont ces éléments du quotidien qui font que nous nous identifions plus facilement au sujet traité ici de façon moderne.

Pour l'interprétation de 1979, Balanchine supprime en outre le prologue, c'est-à-dire la naissance d'Apollon, pour laisser place à sa variation et ainsi accentuer son côté viril. Le rideau s'ouvre et laisse apparaître le dieu dans la position phallique [Fig. 32 p. 190].

Dans *From Petipa to Balanchine*, Tim Scholl explique que :

Le retour à un danseur mâle dans un style héroïque rappelle le ballet du grand siècle, quand la popularité des danseurs tels Louis Dupré et Auguste Vestris,

²⁸³ Il nous est difficile de préciser une date. Nous pouvons noter que dans la version d'*Apollon musagète* de 1947 que nous présente la figure 4, Apollon porte une tunique foncée.

²⁸⁴ George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, p. 37.

égalait ou dépassait celle de leur homologue femme. Le plus célèbre des danseurs de ce temps, Louis XIV, avait lui-même dansé Apollon dans le *Ballet de la Nuit* (1653), un fait dûment noté par les collaborateurs d'Apollon. Stravinsky a admis que le ballet a autant à voir avec le néoclassicisme français qu'avec l'antiquité grecque. Il explique : « Apollon est un hommage au 17^e siècle... le chariot, les trois chevaux et le disque solaire étaient les emblèmes du Roi-Soleil²⁸⁵.

On entend ici par hommage une référence admirative²⁸⁶ au XVII^e siècle et plus précisément à Louis XIV. Balanchine s'accorde avec le compositeur lorsqu'il dit : « Ça n'avait pas à être grec, ça n'avait pas à être français, Apollon est Louis XIV, le Roi-Soleil, le chef des Muses et lui-même un danseur ». Cet hommage s'adresse donc à un homme, à un roi qui a su ramener les arts vers lui-même, les édifier à sa gloire. Comme l'explique Philippe Beaussant²⁸⁷, le pont jeté entre son plaisir et ses pouvoirs, Louis XIV l'a érigé à la gloire de son règne, ce qui faisait son triomphe parmi son peuple. On voit l'importance dans ce ballet accordé à ce siècle, avec notamment des postures très académiques, l'évocation du soleil, et celle du char tiré par des chevaux par la danse elle-même. Ces composants s'harmonisent bien avec l'écriture diatonique élégante et claire qui évoque volontiers l'atmosphère de la cour de Louis XIV.

Fig. 32



Fig. 33



²⁸⁵ Tim Scholl, *From Petipa to Balanchine: Classical revival and the modernization of ballet*, p. 96: « The return of the male dancer in a heroic mode recalled the ballet of the grand siècle, when the popularity of the male dancers such as Louis Dupré and Auguste Vestris equaled or surpassed that of their female counterparts. The most famous dancer of the day, Louis XIV, had himself taken the part of Apollon in the *Ballet de la Nuit* (1653), a fact duly noted by Apollon's collaborators. Stravinsky admitted that the ballet has as much to do with the French neoclassicism as with Greek antiquity : 'Apollo is a tribute to the French seventeenth century'... 'the chariot, the three horses, and the sun disc were the emblem of the roi du soleil. Balanchine concurred : 'It wasn't meant to be Greek, it wasn't to be French. Apollo is Louis XIV, le roi soleil, leader of the Muses and himself a dancer ».

²⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 106.

²⁸⁷ Philippe Beaussant, *Louis XIV, artiste*, Paris, Payot, 2005, p. 9.

La posture d'Apollon montre une position académique à l'identique de l'exemple ci-dessous dans un extrait des *Fêtes de Bacchus* de Lully. La pureté du pas « croisé en avant » caractérise un des fondements de la danse classique.

Les emblèmes du dieu Apollon apparaissent dans le décor de Bauchant. Nous l'avons vu dans le troisième chapitre. Le peintre était connu pour son grand intérêt porté à la mythologie. D'ailleurs, Françoise Renault Bauchant, auteur d'une étude biographique et critique sur le peintre, le décrit comme un artiste « féru de mythologie²⁸⁸ ». Il effectue de nombreux voyages en Grèce, notamment à Moudros, sur l'île de Lemnos, proche de Salonique. La mythologie a une place importante dans son œuvre : il raconte que les lectures d'Homère, les rêves de l'Olympe, les dieux grecs, le faisaient retourner en enfance. Il y puise les sujets de certains de ses tableaux qu'il traite avec une iconographie personnelle.

La chorégraphie s'attache elle aussi à représenter les emblèmes du dieu Soleil. On retrouve ainsi le char, que forment Apollon et les trois Muses, et des arabesques en éventail qui évoquent le soleil [Fig. 27 p. 172]. Nous pouvons y ajouter une autre attribution du dieu, à savoir l'arc. À la fin du *pas de deux*, Apollon se cambre en arrière pour former un arc de cercle que vient épouser Terpsichore dans la même position. [Fig. 21 p. 166]; ils jettent un pont entre la terre et le ciel.

Le ballet montre le mythe en référant davantage au XVIIe siècle français qu'à la Grèce antique. Selon André Boucourechliev :

C'est à travers un vocabulaire historiquement composite, traité de façon moderne, que Stravinsky parle du grand mythe. *Apollon Musagète* (1928) est évidemment tout aussi étranger à cette Grèce de pacotille à laquelle bien des partitions néo-classiques [sic] d'entre les deux guerres ont sacrifié. **Ici, entre le thème antique et son traitement musical s'insère, une fois de plus, la présence médiatrice d'une rigoureuse convention, celle du XVIIe siècle français. L'œuvre est, encore, un archétype : non pas d'un ballet sur un sujet de l'Antiquité, mais le ballet mythologique du grand siècle, tel qu'en lui-même l'artiste moderne le change²⁸⁹.**

Les références au XVIIe siècle servent ici de cadre pour régénérer le mythe par la danse classique. Elles activent ici le style apollonien. L'œuvre est ici un modèle de réappropriation du mythe au XXe siècle où il n'y a plus une simple représentation du mythe comme dans les époques passées mais une transformation « personnelle » de ses « composantes

²⁸⁸ Françoise Renault Bauchant, *André Bauchant, 1873-1958 : le peintre jardinier de Château-Renault*, étude biographique et critique par Françoise Renault Bauchant ; en collaboration avec Geneviève Ritzenthaler, Paris, ADAGP, 1994, p. 2.

²⁸⁹ André Boucourechliev, Olivier Merlin, Michel Philippot, *Stravinsky*, Paris, Hachette, 1968, p. 163.

symboliques²⁹⁰ ». L'artiste est cette fois projeté dans le mythe, il ne s'y compare pas, *il est le mythe*.

1.2 Orpheus

Dans le ballet, chaque personnage porte une couleur et un costume emblématiques. L'Ange noir porte un académique de couleur chair sur lequel s'enroule un large bandage noir. Ses cheveux sont également recouverts d'un tissu noir et une bande de la même couleur coupe son visage en deux à la verticale. La musique définit aussi les personnages. L'*ostinato* rythmique suivant accompagne la danse dynamique, voire guerrière, des Furies, caractérisée par des gestes répétés et acharnés.

Ex. 21 : « Pas des Furies », dans *Orpheus*, mes 272 – 275

Sempre alla breve ma meno mosso $\text{♩} = 98$

VI. I *mf*

VI. II *ben articolato in p*

Vle. *sempre* *mf*

Vc. *f-p* *sempre p ma marc.*

Cb. *f*

De même, lors de la *Danse de l'Ange de la mort*, les cordes, les bois et les cuivres jouent dans le grave. Ces occurrences archétypales caractérisent *Orpheus* : le ballet présente les personnages à travers des formes originelles – aussi bien par le costume que par la musique – dont la signification est tellement répandue qu'elle n'échappe à personne. L'Ange noir, sous ses atours, représente distinctement le personnage annonciateur du monde des Enfers et l'évidence de sa nature sert de repérage dans l'histoire.

²⁹⁰ Gianfranco Vinay, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996, p. 140.

Quant à Apollon, il est vêtu d'un académique or, sa couleur par excellence, entouré d'un tube jaune et porte une couronne de laurier autour de la tête. On découvre ici l'Apollon en possession de ses attributs, contrairement à l'*Apollon musagète*.

Isamu Noguchi a cousu sur la tunique d'Eurydice des ronds en laine tricotés au crochet sur la poitrine et l'utérus, deux symboles de la fécondité. Des morceaux de tulle épousent les formes du corps, encadrent la poitrine et l'utérus puis viennent tomber le long des jambes du personnage. Le tulle qui s'agite selon les mouvements d'Eurydice offre un aspect de légèreté et de sensualité. Elle porte également deux petites oreilles sur la tête et de longues tresses blondes.

Fig. 34



Nous retrouvons dans le costume des bacchantes les morceaux de laine cousus au niveau de la poitrine et de l'utérus. Cependant, nous pouvons remarquer que la forme donnée apparaît beaucoup plus agressive par sa finition pointue. Contrairement aux autres personnages féminins que nous pouvons rencontrer dans le ballet portant de longs cheveux blancs détachés, les bacchantes ont les cheveux rouges. Leur meneuse porte elle aussi des petites oreilles « diaboliques » sur la tête.

Fig. 35



À la mesure 594, les instruments commencent à jouer à l'unisson sur un triple fortissimo des syncopes et un rythme en doubles-croches évoquant le *Sacre du printemps* (1910) et la *Symphonie en trois mouvements* (1945).

Lincoln Kirstein explique dans *Movement and Metaphor* que :

[...] Pluton n'était pas le diable traditionnel, mais rappelait Kali, le roi hindou des Enfers [...] ²⁹¹

Kali, dite « la noire », est l'une des dix Mahavidyas, une déesse²⁹² destructrice et créatrice. La peau noire, le long collier descendant jusqu'aux genoux, composé de crânes humains et de la langue pendue, caractéristiques de la déesse, se retrouvent avec évidence dans la représentation d'Isamu Noguchi²⁹³.

Fig. 36



Photography & Copyright
© Bill Cooper

Emblème du conflit intérieur, Orphée porte une combinaison²⁹⁴ d'un jaune très franc sur laquelle est cousu un tube rouge ; il n'y a pas de nuances. Le jaune, angélique, couleur de la lumière, présent dans la chevelure blond doré, contraste avec le rouge qui évoque des événements guerriers, les blessures, le sang, les pulsions sexuelles, une couleur caractéristique d'un acte extrême, nous l'avons vu plus haut. La manière dont s'entortille le tube rouge n'est

²⁹¹ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 238: « [...] Pluto was no customary devil, but recalled Kali, Hindu lord of Hell [...] ».

²⁹² Il s'agit d'une déesse et non d'un dieu comme l'écrit Lincoln Kirstein.

²⁹³ Nous profitons d'avoir une vue d'ensemble du décor pour dire quelques mots sur les matériaux utilisés.

²⁹⁴ Combinaison qui a été modifiée par Balanchine pour le danseur Peter Martins. Auparavant le tube rouge traversait la poitrine en diagonale et il n'y avait pas cette encolure bien marquée ; ceci peut être dans un souci de dégager le cou pour que le danseur se sente le plus libre possible dans ses mouvements.

pas sans évoquer le serpent qui mord Eurydice dans la forêt et rappelle sans cesse ce qui est à la source même de la tragédie.

Fig. 37



Attardons-nous un peu plus sur la couleur jaune la plus présente sur le costume d'Orphée et sur sa signification. En effet, outre le symbole du soleil, l'or est aussi la couleur des alchimistes et définit une forte symbolique religieuse :

La symbolique religieuse n'a pas davantage méconnu ce caractère du jaune. Le jaune, c'est encore l'Amour, que symbolise le rouge, mais cet Amour est chez lui associé à la Lumière, c'est-à-dire à la Sagesse. Couleur du *mouvement*, comme le rouge, il unit la pensée au mouvement. C'est encore l'Action, mais c'est l'Action se faisant *concept*. C'est le *Verbe*. [...] L'or était la couleur consacrée à tous les intermédiaires entre l'homme et le ciel, à tous les grands initiateurs, aux conducteurs des âmes, à ceux qui possèdent le don de convaincre et sont les dépositaires des secrets divins. [...] L'or et le jaune sont en effet les emblèmes de la Foi dans la Symbolique chrétienne. [...] C'est une tradition universelle qui veut que parler c'est agir, créer, Dieu dit : « Que la lumière soit ! Et la lumière fut. [...] Les propriétés de l'or l'ont désigné pour exprimer ce qu'il y a de plus haut et de plus pur dans l'homme. Inaltérable, inattaquable aux acides, pris isolément, il est l'image de la Foi et de l'*Illumination* des élus²⁹⁵.

À cette citation, nous pouvons immédiatement joindre la définition donnée à Orphée par Edouard Schuré :

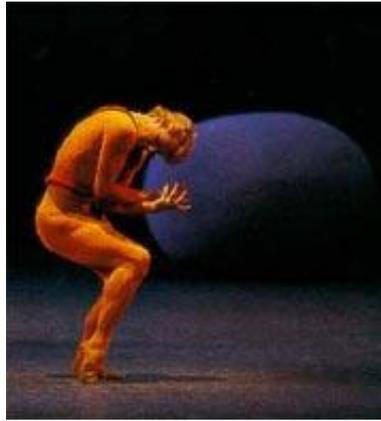
Nom d'initiation, conquis par des épreuves et reçu de ses maîtres, comme un signe de mission. Orphée ou Arpha veut dire : celui qui guérit par la lumière. Arpha est un mot phénicien composé d'aour, lumière, et de rophae, guérison²⁹⁶.

²⁹⁵ René-Lucien Rousseau, *Le langage des couleurs*, Saint Jean de Braye, Dangles, 1980, p. 128-132.

²⁹⁶ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1960, p. 230.

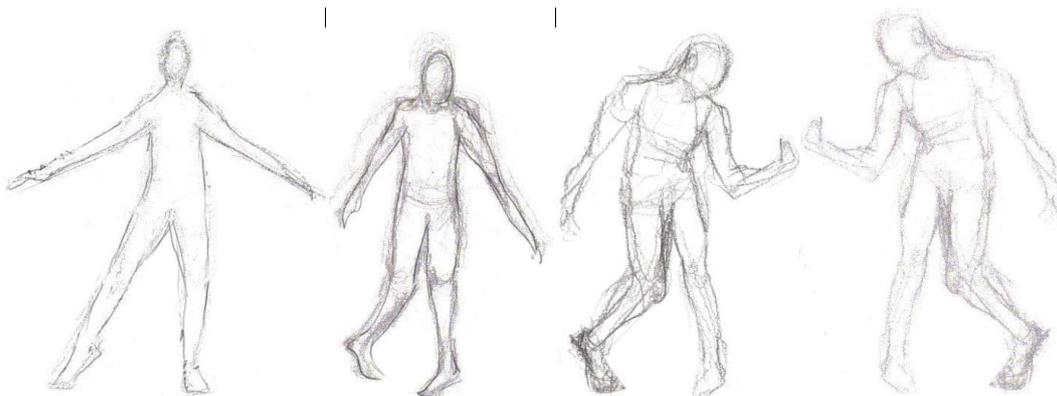
Voici une manière de révélation de l'invisible : le Christ symbolisé par le jaune, par la lumière et par le personnage d'Orphée. Un homme qui par amour pour l'autre éclaire de son art, de son chant et « convainc » par ses paroles et ses dons les ténèbres. Et nous avons vu dans notre deuxième chapitre qu'Orphée était justement associé au Christ à l'époque médiévale. Pendant tout le ballet, il exécute des gestes de souffrance : les bras sont anguleux, il se replie sur lui-même, il se contracte.

Fig. 38



Tous ces mouvements s'engagent à traduire l'état psychologique d'Orphée. Les didascalies et les mouvements nous renseignent sur ses émotions : « Orphée pleure Eurydice. Debout, dos au public, il ne bouge pas ». Dans notre deuxième chapitre, nous évoquions les attitudes christiques que Stravinsky et Balanchine prêtent à Orphée dans le ballet. L'enchaînement suivant nous le montre :

Fig. 39



Ce passage montre la souffrance d'Orphée et les positions du corps trouvent leur résonance dans celle du Christ crucifié : mouvement du corps vers l'intérieur, repliement du corps sur lui-même, contraction, tête baissée.

Nous souhaitons nous attarder un moment sur le chemin existant entre l'apparition sur scène du costume d'Orphée et sa signification générale, que l'on peut lui attribuer, afin de faire une synthèse de la démarche. Nous avons décrit dans un premier temps le costume d'Orphée qui est une simple combinaison jaune et rouge. Les couleurs justifient l'utilisation de Noguchi de couleurs primaires. Elles s'opposent radicalement et le rouge semble emprisonner le jaune, ce qui rappelle la source de la tragédie, à savoir la morsure du serpent qui tue Eurydice. Nous savons que la couleur jaune traduit ici à la fois la candeur et l'innocence d'Orphée, mais aussi elle symbolise la lumière, la foi, l'action et l'Amour. Si nous avons été amenés à être en contact avec cette deuxième information, c'est que nous savons que Balanchine s'est tourné vers la christianisation des personnages mythologiques au Moyen Âge, proposant ainsi de mettre en scène l'Ange noir plutôt qu'Hermès. Nous l'avons vu dans le chapitre 2. Le rouge symbolise la passion, un acte extrême. Sa forme en tube entortillé sur le jaune, de proportion plus importante, nous fait dire que l'acte est ici maléfique : la morsure du serpent. Par ce costume se révèle une volonté d'exprimer le combat (intérieur) et aussi la souffrance d'un homme emprisonné dans une situation qu'il doit impérativement résoudre et dont il doit se défaire. C'est l'ensemble des éléments mis en œuvre pour créer le ballet : couleurs, gestes, musique, sources primaires et secondaires, qui nous amènent à dire que l'archétype représenté ici est la Passion du Christ, sa souffrance pour sauver les hommes et qu'il provient d'un acte conscient.

Maria Tallchief explique dans *Ballet Review*²⁹⁷ qu'*Orpheus* était une idée de Stravinsky et de Balanchine, l'histoire du musicien qui va aux Enfers pour retrouver sa femme, alors ramenée à la vie. Elle précise qu'ils souhaitaient *Orpheus* comme une histoire universelle et qu'elle n'avait pas obligatoirement à être grecque.

Noguchi était très enthousiaste par rapport à *Orpheus*, qui était pour lui l'histoire d'un artiste. Lincoln Kirstein explique même que Stravinsky remercia Noguchi d'avoir oublié la

²⁹⁷ *Ballet Review*, Printemps, 1997, Vol. 25, n°1, « The Beginning of New York City Ballet » de Maria Tallchief, p. 40-59.

Grèce²⁹⁸. Tout comme pour *Apollon*, la signification du mythe semble plus importante que l'évocation de la Grèce antique.

J'ai interprété *Orpheus* comme l'histoire d'un artiste aveuglé par ses visions (le masque) [...] Pénétré par son art, tout lui obéit ; et même le rocher de Pluton se tourne pour révéler Eurydice dans son étreinte (elle a été mariée à la Mort, comme dans le mythe japonais de Izanagi et Izanami)²⁹⁹.

Pavlik avait été choisi au départ pour la mise en scène du ballet. Une correspondance entre Kirstein et Stravinsky nous donne des indications sur le véritable thème d'*Orpheus*. Kirstein écrit :

Ce que je comprends, c'est qu'il [Pavlik] pense qu'Orphée est l'essence de l'artiste, l'impulsion créatrice, et qu'il ne sera pas pardonné parce qu'il pénètre les mystères de la vie, et parce qu'il crée – non pas des enfants mais de l'art – sans l'aide des femmes ; les Bacchantes le détruisent à cause de sa fondamentale indépendance. Je m'explique sans doute mal³⁰⁰.

Nous avons vu dans le quatrième chapitre l'importance accordée au *pas de deux* entre l'Ange noir et Orphée ainsi que ses possibles penchants homosexuels. Mais ici il s'agit de l'artiste amoureux de son art dans lequel il trouve une certaine suffisance et religion.

Au tout début de l'œuvre, la harpe qui représente la lyre d'Orphée joue en pulsation régulière de lentes gammes descendantes en mode de *mi* qu'elle rejoue à l'« Apothéose » aux quatre premières mesures. À l'arrivée d'Apollon sur la scène, à la cinquième mesure, la harpe joue des gammes ascendantes en mode de *ré*. Stravinsky emprunte aux modes ecclésiastiques, ici dorien et phrygien, eux-mêmes issus des modes grecs³⁰¹. À la suite de contresens, le mode dorien au Moyen Âge désigne, contrairement à l'antiquité, le *ré* et le mode phrygien, le *mi*. Pour Aristote, le mode dorien et le mode phrygien sont les deux principaux modes grecs. Dans le livre VIII des *Politiques* il explique que les harmonies affectent les personnes de manière différente. Alors que la dorienne donne stabilité et mesure, la phrygienne rend

²⁹⁸ Lincoln Kirstein, *Thirty Years : Lincoln Kirstein's The New City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 98.

²⁹⁹ Charles Josph, *Stravinsky and Balanchine, A journey of invention*, Yale University Press, New haven and London, 2002, p. 191 : « I interpreted Orpheus as the story of the artist blinded by his visions (the mask). [...] Entranced by his art, all obey him; and even Pluto's rock turns to reveal Eurydice in his embrace (she has been married to Death, as in the Japanese myth of Izanagi and Izanami) ».

³⁰⁰ Stravinsky, *Selected Correspondence*, Vol 1, Edited and with Commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New-York, 1982, p. 267 : « I gather he feels that Orpheus is the essence of the artist, the creative impulse, who will not be forgiven since he penetrates the mysteries of life; that he creates without the benefit of women, not children, but art; and the Bacchantes destroy from his essential independence ».

³⁰¹ Cette distinction est aussi mentionnée par Andriessen Louis, Schöenberger Elmer dans *The Apollonian Clockwork*, Oxford University Press, 1989, p. 61.

enthousiaste³⁰². Stravinsky réemploie cette distinction entre les deux modes mais en se référant aux désignations du Moyen Âge :

- Au mode de *mi*, phrygien, il fait correspondre des gammes descendantes qui représentent le chant d'Orphée lequel, impatient et imprudent, s'engage à descendre aux Enfers.
- Au mode de *ré*, dorien, c'est Apollon qui apparaît pour emporter aux cieux l'âme d'Orphée.

Il y a donc ici clairement une distinction faite par le compositeur entre le dionysiaque et l'apollinien. Néanmoins, la sonorité des modes importe peu. L'utilisation des deux modes crée une nouvelle fois un cadre compositionnel à Stravinsky et c'est l'image des deux penchants humains – tout comme dans *Apollon musagète* – qu'il veut rendre par sa musique.

Des éléments du mythe d'Orphée ont été exprès soulignés pour renforcer des instants de puissance dramatique et pour se concentrer sur des aspects de l'histoire qui ont intéressé le compositeur et le chorégraphe. Les capacités musicales d'Orphée, sa souffrance, son amour pour Eurydice étaient des choix évidents, des réactifs, pour l'élaboration musicale et chorégraphique, donnant lieu à une gestuelle de pantomime.

C'est en 1947 qu'Isamu Noguchi est chargé de concevoir les décors et les costumes d'*Orpheus*. Il n'était pas étranger au monde de la danse, ayant collaboré avec Merce Cunningham et Martha Graham. Contrairement à l'interprétation par Bauchant de l'*Apollon*, les décors et les costumes conçus par Noguchi pour *Orpheus* furent accueillis avec une grande réjouissance. Interdisciplinaires, les œuvres d'Isamu Noguchi dévoilent une passion pour le théâtre, pour l'aménagement spatial, pour l'emploi de la lumière et une richesse culturelle acquise grâce à de nombreux voyages assortis de rencontres à l'étranger. Très jeune, Noguchi montre un intérêt pour les paysages et l'horticulture, tout comme Bauchant, ainsi que pour la sculpture en utilisant toutes sortes de matériaux. La simplicité accordée à la forme et à la structure, le besoin d'intégrer l'art au quotidien et l'intérêt pour l'abstraction seront renforcés par sa collaboration avec Brancusi, élève d'Auguste Rodin (lequel avait révolutionné la sculpture par une liberté de la forme), qui lui enseigna à sculpter la pierre et le bois.

Buckminster Fuller précise que l'oeuvre de Noguchi défie toute classification selon les courants stylistiques majeurs de son époque et qu'elle existe par elle-même. Dans sa préface de *A sculptor's World*, il explique :

³⁰² Aristote, *Les Politiques*, Paris, Flammarion, 1990, p. 534.

Certaines sculptures, certains décors de scène et certains aménagements paysagers possèdent une qualité archaïque fascinante qui témoigne de l'intérêt profond que l'artiste portait aux vestiges de civilisations anciennes, hautement développées – où aucune distinction n'était établie entre l'art et la vie quotidienne.

Noguchi puisait dans la richesse des cultures passées pour créer. Comme Bauchant, il peignait la réalité de la vie quotidienne et portait un vif intérêt à lier l'art au quotidien. Nous avons vu dans le chapitre précédent que c'est aussi le cas pour Stravinsky et Balanchine. Pour Noguchi, art et fonctionnalité s'excluaient mutuellement et c'est peut-être la raison pour laquelle nous pouvons remarquer dans les décors des ballets la présence de nombreux accessoires, notamment dans *Orpheus*. Il est vrai qu'il apparaît très difficile de classer Noguchi dans un courant artistique particulier ; on retrouve d'ailleurs ce même sentiment dans l'œuvre de Bauchant. Nous sommes en présence de formes, de couleurs, de matériaux s'alliant les uns aux autres de manière tout à fait objective, sans référence précise à une époque ou un artiste précis.

1.3 Agon, *Sweeney Agonistes* et *Agon*

Il s'agit ici de définir l'archétype auquel renvoie le personnage de Sweeney, source d'inspiration du ballet et aussi de voir s'il entretient une relation avec le dieu Agon qui est un emblème du combat.

Nevill Coghill³⁰³ nous offre une description précise de Sweeney. Dans un article, il décrit le personnage et son premier contact avec la poésie d'Eliot. Deux mots laissés par Eliot à la fin du poème attirent son attention et l'aident à mieux comprendre qui est Sweeney : « *Aeschylus* » (Eschyle³⁰⁴), et « *St John of the cross* » (Saint Jean de la Croix³⁰⁵). Selon lui, il ressort du personnage de Sweeney, un homme violent qu'il compare tout de suite à Oreste (Eschyle). Ses envies d'horreur se traduisent par des expressions de meurtre, ce dont il est question dans le mélodrame. L'idée dominante est celle d'une renaissance dans une vie supranaturelle à travers un cycle qui commence par une descente dans les obscurités de l'âme. C'est un processus que l'on retrouve chez tous les hommes. Torturé par son âme, l'homme

³⁰³ Il était professeur à l'université d'Exeter dans le Devon en Angleterre.

³⁰⁴ Eschyle (526 av JC – 456 av JC). Il est considéré comme étant le véritable fondateur de la tragédie.

³⁰⁵ Saint Jean de la Croix (1542-1591). L'un des axiomes de sa religion est la purgation de l'âme pour être digne d'être uni à Dieu.

souffre et est conduit vers la violence. Nevill Coghill³⁰⁶ parle de Sweeney comme d'un personnage *moyen sensuel* qui veut en finir avec la vie. Dans cet article, toujours, il relate une conversation avec Eliot à l'occasion de la première représentation de *Sweeney Agonistes* à Londres en 1933 par la compagnie de Rupert Doone³⁰⁷. Eliot décrit lui-même Sweeney :

Je l'imagine comme un homme qui pendant ses jeunes jours était peut-être un pugiliste (boxeur, athlète) professionnel, avec un minimum de succès ; qui ensuite a vieilli et est parti à la retraite pour tenir un pub³⁰⁸.

L'image d'Eliot décrit un homme relativement banal qui n'a rien de particulier si ce n'est d'avoir combattu dans sa jeunesse. On retrouve l'idée du combat physique dont le dieu Agon est emblématique. Sweeney s'engage ensuite dans un combat spirituel, une autre caractéristique du dieu, qu'il entreprend grâce à une maturité acquise avec l'âge.

Pour la première représentation de la pièce, Eliot a souhaité que les acteurs portent un masque. Il voulait que les personnages participent à une certaine « action rituelle invariante...un mystère religieux³⁰⁹ ». Ce qui conférait à la pièce une dimension grotesque.

Pour Glenn Watkins, le ballet *Agon* va plus loin qu'un simple combat. Il explique :

L'absence de costumes est aussi un symbole qui ne définit pas seulement une abstraction et une absence d'intrigue, mais doit être perçu comme un rituel de corps, des masques, qui annoncent la présence d'identités multiples³¹⁰.

Charles Joseph associe cette remarque de Glenn Watkin à l'œuvre d'Eliot, *Sweeney Agonistes*, dont des fragments ont été joués au Vassar College aux États-Unis en 1933. Un certain Terrence Diggory a rapporté qu'Eliot voulait que les mouvements des acteurs soient mécaniques, comme des marionnettes, et qu'ils portent des masques³¹¹.

³⁰⁶ Nevill Coghill, « Sweeney Agonistes », *T.S. Eliot A Symposium*, London, Éditions Poetry (Dorchester, printed by H. Ling), 1948, p. 85.

³⁰⁷ Nous avons placé en annexes une photographie de la représentation.

³⁰⁸ Nevill Coghill, « Sweeney Agonistes », *T.S. Eliot A Symposium*, London, Editions Poetry, (Dorchester, printed by H. Ling), 1948, p. 86 : « I think of him as a man who in younger days was perhaps a professional pugilist, mildly successful; who then grew older and retired to keep a pub ».

³⁰⁹ Robert Crawford, *The savage and the City in the work of T.S. Eliot*, Clarendon Press. Oxford, 1987, p. 166: « [...] A certain unvarying ritual action, a religious mystery ».

³¹⁰ Joseph, Charles, « The making of Agon », *Dance for a city : fifty years of the New York City Ballet, New York*, Columbia University Press, 1999, p. 103 : « This reduction of costume is also a symbol that not only projects an abstraction and confirms the absence of a narrative but serves as a ritual body mask that announces the presence of multiples identities ».

³¹¹ *Ibid.*

Les danseurs dans *Agon* ne sont pas représentés par un thème musical précis, dans la mesure où il n'y a pas de structure narrative. Ils apparaissent anonymes, sans hiérarchie entre eux et sans représentation précise de personnages.

1.4 Conclusion : une architecture mentale

L'étude de l'utilisation des couleurs et de la représentation des archétypes dans les ballets fait clairement apparaître la double figure créateur/destructeur, bien/mal, Apollon/Dionysos, qui se retrouve dans tous les personnages choisis par les créateurs : Apollon, Hermès/Angé Noir, Orphée, la déesse Kali (Pluton/Hadès), Sweeney, Agon. Comme l'architecte, l'artiste tâche de réaliser une œuvre en cherchant un équilibre entre esprit et imagination. L'archétype commun aux trois ballets est justement ce double aspect, la confrontation ou encore le combat. Une importance particulière est accordée au corps, à sa beauté et à sa force, (Apollon, Sweeney pugiliste, Agon) mais aussi à sa souffrance (Orphée).

Selon le Docteur Cahen, dans son évolution l'homme tente de canaliser la libido, l'énergie vitale et sa répartition valable entre le moi et les plans archétypiques qui définissent alors le soi, c'est-à-dire l'inconscient.

C'est cette répartition de l'énergie vitale en un juste partage qui assumera l'adaptation du moi à la réalité extérieure et aux grandes constantes, aux grandes lois immuables de la vie, adaptation qui doit se faire de façon permanente. Là non plus rien n'est achevé. Ce doit se faire un peu tous les jours. C'est en cela d'ailleurs que la vie est vivante, que la vie est un vécu original, que la vie est jaillissement et renouvellement.

Il semblerait, peut-être, que le classicisme qui se révèle sous différentes modalités dans les trois ballets participe à la canalisation des archétypes qui renvoient au Soi et au Moi. Stravinsky semble vouloir inscrire les archétypes dans des conventions rigoureuses mais revisitées. C'est justement par le fait qu'il réutilise ou recontextualise des phénomènes qu'il parvient à répartir et équilibrer les deux penchants humains, l'apollinien et le dionysiaque. L'équilibre est intégré dans cet acte de « revisiter » les choses : on y retrouve une base solide, classique (apollinienne) et au-dessus, une musique plus libérée, moins conventionnelle (dionysiaque); « une synthèse entre une formidable puissance d'innovation et un sentiment aigu de la tradition ».

2. Un parcours initiatique

Des chapitres précédents nous avons dégagé les thèmes suivants : une exposition, la transmission d'un savoir, une épreuve, un duo et un final. Notre troisième chapitre était consacré aux modes d'apparition de l'agôn, au combat, dans le ballet. Cette notion, qui est à la base de la trilogie, se trouve intégrée dans un processus plus vaste qui est l'agonisme ou état agoniste, ou encore parcours initiatique. L'agôn ne serait qu'une étape, précédé d'une initiation, autre étape sur laquelle nous nous penchons maintenant pour bien comprendre l'ensemble du processus. Le parcours initiatique se définit par des épreuves morales et physiques. Il permet à l'homme d'accéder aux connaissances cachées, difficiles à percevoir. Il apparaît comme un thème fondamental dans les mythes, ce dont il s'agit ici.

Le parcours initiatique ou l'agonisme, qui répond à une nécessité, à une situation d'urgence, se déroule dans nos ballets à thèmes mythologiques de la manière suivante : une initiation ou un apprentissage, une épreuve ou un combat, l'amour et une apothéose. Ces stades sont identiques à ceux qui définissent le processus de création d'une œuvre : apprentissage de l'artiste, son travail, l'œuvre, et sa transcendance. La trilogie grecque de Stravinsky et de Balanchine met en scène la création artistique par la musique. Comme le dit Balanchine, un ballet commence avec la musique.

Quand j'entends l'une de ses partitions, **j'éprouve le besoin** d'essayer d'en exprimer l'essentiel visuellement, non seulement le rythme, la mélodie et l'harmonie mais encore les timbres des instruments³¹².

Il est question de l'action de la musique sur l'artiste qui le pousse à agir par la danse. L'artiste chorégraphe éprouve la nécessité de rendre visuel ce qu'il entend, et ce qu'il entend est l'essence même de la danse, que Serge Lifar définit ainsi :

Le rythme est l'âme de la danse. Le rythme sert de mesure, de régulateur à toutes les forces vitales. C'est lui qui crée l'harmonie, l'équilibre du mouvement et qui régit l'ordre des choses. Son essence est divine. C'est l'essence même d'Apollon musagète chef des Muses légères, dieu qui apprend à se connaître lui-même³¹³.

³¹² George Balanchine, «The Dance Element in Stravinsky's music », in *Ballet Review*/Summer 1982, p. 16 : « *When I listen to a score by him I am moved* ».

³¹³ Serge Lifar, *Le Manifeste du Chorégraphe*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1981, p. 19.

Alors que pour Balanchine, la danse :

[...] doit toujours revenir à sa nature, sa seule nature, la musique...Je suis soucieux avant tout que ma chorégraphie fasse corps le plus intimement possible avec la pensée du compositeur.

Dans ses écrits, Serge Lifar montre sa différence avec Balanchine pour lequel le premier art est la musique alors que pour lui c'est la danse. « Cette primauté de la danse, pour moi est une conséquence de la primauté certaine du rythme. Le mouvement est fonction, car le rythme engendre le mouvement³¹⁴ ». Cependant, l'un et l'autre s'accordent quant à la primauté du rythme, l'essence donc de la danse, et de ce fait, leurs différences apparaissent moins importantes, pour ne pas dire inexistantes.

Stravinsky compose dans le mouvement, dans le geste, porteur d'un rythme. L'essence de la musique stravinskienne est le rythme qu'il trouve dans la vie, dans le mouvement quotidien, dans des images qui lui reviennent. Comme le montre Ansermet, toute sa musique invite à la danse :

La mélodie pour Stravinsky n'est pas « pensée », elle est « figure ». Dire qu'elle est figure, c'est dire qu'elle est privée de dynamisme propre. Le dynamisme propre. Le dynamisme de l'œuvre est d'ailleurs dans les tensions du mouvement et de l'harmonie. **Stravinsky est un homme qui met en action des figures mélodiques. Aussi son œuvre est-elle toujours image et nous donne-t-elle des analogies du monde des choses en activité. À cet égard, il n'y a pas de différence essentielle entre ses œuvres de concert et ses ballets³¹⁵.**

Pour Serge Lifar, Stravinsky a sacrifié la danse à son génie musical. Il donne l'exemple du *Sacre critiqué* par Levinson, lorsque celui-ci explique que « le danseur n'est plus que l'esclave et le singe du rythme [...] ³¹⁶ ». Balanchine a chorégraphié beaucoup de ballets sur la musique de Stravinsky. La vraie nature de la danse, qui est pour lui la musique, est en définitive le rythme du geste, du mouvement, le rythme du corps du compositeur, la vie. Ce que Balanchine s'efforce d'exprimer visuellement c'est :

[...] Le pur déploiement de la force et ce qu'il s'agit de montrer c'est l'histoire de cette force – son histoire intérieure s'entend : comment elle s'empare de soi dans le bonheur de l'effort conduit à son terme, qui n'est point quelque obstacle extérieur mais le Fond de la Vie. À ce Fond, elle

³¹⁴ Serge Lifar, *Traité de chorégraphie*, Paris, Bordas, 1952, p. 95.

³¹⁵ Ernest Ansermet, « À propos du *Concerto de violon* et de la *Symphonie de Psaumes* d'Igor Stravinsky », *Présence*, Février 1935, p. 18-21.

³¹⁶ Serge Lifar, *Traité de chorégraphie*, Paris, Bordas, 1952, p. 157.

revient et consent quand, n'en pouvant plus, elle fait l'épreuve en elle d'un autre Pouvoir, celui de la vie qui l'a donnée à elle-même, dont l'action n'a d'autre sens que de nous faire éprouver la munificence de ce don³¹⁷.

C'est donc l'âme du compositeur et celle des interprètes, le rythme vital, intérieur, qui est montré : l'essence même de l'homme, de l'artiste, « en train d'apprendre à se connaître soi-même » : C'est « Apollon, moitié humain par sa jeunesse qui acquiert sa divinité à travers les arts, c'est « l'essence de l'artiste et de l'impulsion créatrice » (*Orpheus*), et c'est aussi l'homme qui cherche à se surpasser (*Agon*). Au delà du rythme, la volonté de retourner à l'essence de la danse correspond ici à une initiation, le parcours d'un homme dans la vie, qui pénètre dans son « intimité ». Il s'agit donc d'étudier maintenant ces moments d'initiation, d'apprentissage qui précèdent l'agôn et qui amènent les personnages à la connaissance d'eux-mêmes.

2.1 *Apollon musagète*

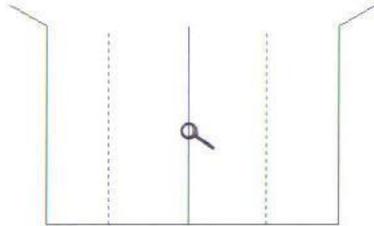
L'initiation d'Apollon à la musique et à la danse occupe toute sa première variation. Elle est une mise en scène de la beauté d'Apollon et renvoie donc à la narration générale. Mi-homme/mi dieu, il est doté de pouvoirs surhumains qu'il met ici en application pour la première fois. Dans le solo du violon, la phrase chorégraphique est coupée par des trilles. Le prélude est libre, non mesuré, proche d'une improvisation avec une absence de substance rythmique précise. Le découpage du solo apparaît comme un passage progressif que l'on pourrait qualifier d'initiatique, qui part de la musique pour entrer dans la danse. Le passage montre les différentes tentatives d'Apollon pour parvenir à fusionner la musique et la danse³¹⁸.

³¹⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 1988, p. 79.

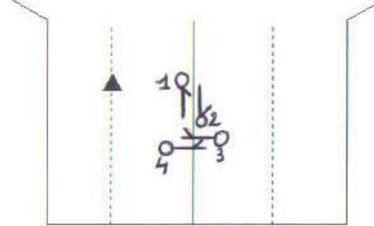
³¹⁸ La lecture se fait de gauche à droite et de haut en bas.

« Variation d'Apollon » : un rituel initiatique

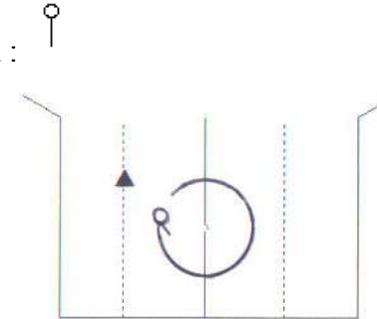
La lyre : ▲; Apollon : ○



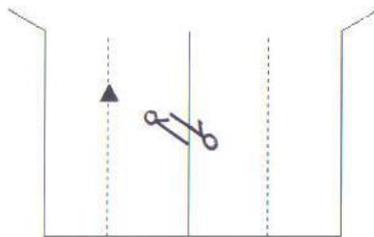
Apollon apparaît en position phallique. Il tient la lyre.



Au solo du violon, il exécute des déplacements en avant et en arrière (1 et 2) puis, des déplacements latéraux (3 et 4); de nouveau (1 et 2). Apollon apprend 135]. à jouer de la lyre.



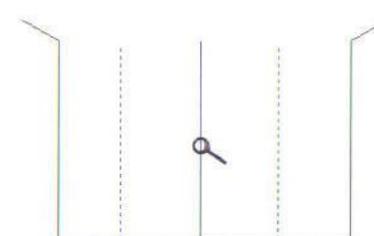
Apollon pose la lyre et trace un cercle par sa danse. [Mes 129 à



En diagonale arrière, Apollon se replie sur soi et relève sur demi-pointe, la tête penchée en arrière et les bras ouverts en direction de la lyre. Il fait cet enchaînement cinq fois. Il retourne vers la lyre et s'agenouille devant elle [Mes 136 à 145].



Par un saut en arrière il se place au centre. Après une série de tours, il avance au-devant de la scène et retourne vers la lyre, en la contournant, sans la quitter des yeux, tel un objet sacré [Mes 154 à 157].



Apollon reprend la lyre et revient à sa position initiale. Musique et danse sont réunies [Mes 157 à la fin].

L'introduction du violon soliste est lente. Cantoni et Redlich parlent d'une évocation de l'*Andante* de la *Ire sonate pour violon* de Bach. On retrouve le même accord d'introduction, joué en arpège avec un accent sur la note de base *sol*, offrant une impression d'appoggiature. L'évocation de Bach se situe davantage sur le plan gestuel que sur le plan harmonique : le dessin mélodique et la gestuelle rythmique qu'imposent les lourds trilles et les cadences. Nous pensons que ce que Stravinsky en retient est avant tout d'ordre physique, gestuel, beaucoup plus que musical. C'est une attitude, un état d'être, qu'il ressent dans la musique de Bach : l'homme qui apprend à jouer, qui hésite, ce que montrent les trilles et les cadences, mais aussi l'homme qui loue son instrument avec la déclamation improvisée que présente le passage. Stravinsky fait apparaître « la manière dont le geste dansé restitue l'énergie du geste musical³¹⁹ ». Il s'agit en tant qu'« improvisation » d'un moment intime de l'artiste avec son instrument où l'instinct, l'intériorité de l'homme prend le dessus de la conscience. Apollon s'expérimente, se cherche, puis entre dans la danse. Philippe Guisgand cite la danseuse Meg Stuart lorsque'elle explique :

Il me semble que la danse, c'est quelque chose qui a trait avec ce qu'on appelle l'« intime », et qu'elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même³²⁰.

À cette description du rituel initiatique d'Apollon nous pouvons ajouter « la consécration des trois arts sous les yeux d'Apollon-prêtre bénissant les Muses avant de les mener au Parnasse³²¹ ». Gianfranco Vinay qualifie l'œuvre de « consécration rituelle d'une poétique, d'une célébration para-liturgique d'un mythe plutôt qu'une narration mythique en forme de représentation chorégraphique et mimique³²² ».

2.2 *Orpheus*

Nous pouvons trouver dans *Orpheus* deux moments d'initiation : Orphée au chant et à la lyre. Au début de l'œuvre, Orphée tente de communiquer pas son chant avec Eurydice. Mi-homme/mi-dieu, comme Apollon, il est pourvu de dons qui le poussent à agir. Rappelons qu'il serait le fils d'Apollon, dieu des arts, et de Calliope, muse de la poésie et de l'éloquence. Une nouvelle fois c'est la musique qui engendre l'action. À l'« Air de danse », qui suit le

³¹⁹ Philippe Guisgand, « Rendre visible », *Filigrane n° 2*, « Traces d'invisible », second semestre 2005, sous la direction de Joëlle Caullier, Sampzon, Delatour France, 2005, p. 70.

³²⁰ *Ibid.* p. 74.

³²¹ Gianfranco Vinay, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996, p. 161.

³²² *Ibid.*

« Pas des furies », l'Ange noir initie Orphée au chant et à la lyre. À la mesure 351, situé derrière Orphée, il lui apprend à jouer de la lyre. Il le tient à la main gauche et porte la lyre à la main droite. Il la place devant Orphée, qui la prend à son tour dans ses mains, et lui apprend à jouer. À la phrase plaintive du hautbois qui commence à la mesure 355, l'Ange noir fait chanter Orphée. La partition chorégraphique montre que les mains de l'Ange sont placées de part et d'autre de la bouche du poète. Il exécute à plusieurs reprises des flexions et des extensions des poignets qui traduisent le chant d'Orphée. C'est par son air que celui-ci parvient à retrouver Eurydice. Cette métaphore de la bouche qui s'ouvre et se referme notifie une béance qui fait joindre l'intérieur de l'être avec l'extérieur.

2.3 *Agon*

Nous avons vu que l'idée dominante dans *Sweeney Agonistes* était celle d'une renaissance dans une vie supranaturelle à travers un cycle qui commence par une descente dans les obscurités de l'âme, par un combat intérieur. Eliot définit Sweeney comme étant un ancien pugiliste et comme un homme relativement banal. Sweeney, dans sa vie, rencontre deux combats : un combat physique puis un combat plus spirituel.

L'aspect physique, nous le retrouvons dans *Agon*, nous l'avons vu dans le troisième chapitre. Mais une signification plus profonde de ce ballet s'accorderait peut-être avec le combat spirituel de Sweeney. C'est dans le chapitre suivant que nous étudierons la dimension spirituelle du combat.

2.4 Conclusion

En tant qu'initiés Apollon, Orphée et Sweeney acquièrent des dons et des connaissances qu'ils mettent ensuite en action en se confrontant avec d'autres personnes. C'est le moment de l'agôn, du conflit. Et c'est à ce moment que s'opère une transformation intérieure de l'être et qu'une brèche entre notre monde et l'autre monde s'ouvre. Les trois protagonistes parviennent à pénétrer dans un autre univers grâce à l'art. Pour Orphée et Sweeney, la descente aux Enfers ou bien le fait de vouloir combattre contre une réalité inacceptable leur offre l'occasion d'accéder à une certaine plénitude par le subterfuge de l'art. Les trois ballets traitent de la création artistique : en créant, l'artiste confronte sa vision avec la réalité puis se découvre petit à petit. Il accède à une vérité, parfois douloureuse, puis parvient à une certaine perfection, plénitude et éternité par l'objet créé.

3. Le couple

Nous avons déjà abordé la relation homme/femme dans le troisième chapitre, en tant que moment de l'agôn. Dans *Les grands initiés*, Édouard Schuré écrit :

Lutte des sexes, lutte antique inévitable, ouverte ou cachée, mais éternelle, entre le principe masculin et le principe féminin, entre l'homme et la femme qui remplit l'histoire de ses alternatives et où se joue le secret des mondes. [...] De même que fusion parfaite du masculin et du féminin constitue l'essence même et le mystère ou la divinité, de même l'équilibre de ces deux principes peut seul produire les grandes civilisations³²³.

Le couple musique/danse symbolise, au-delà du rapport Apollon/Dionysos, la relation homme/femme :

- Dans *Apollon musagète*, Apollon est distrait par la présence de trois femmes
- Orphée affronte la mort à deux reprises à cause de la femme.
- Pour *Agon*, nous mentionnions plus haut le rapport ambigu entre l'homme et la femme.

En 1958, Béjart, par exemple, mettait en scène dans un stade le *Sacre du Printemps* en réduisant la partition de Stravinsky au combat entre l'homme et la femme. La musique de Stravinsky intègre en elle-même ce rapport par le jeu entre les timbres, nous l'avons vu dans notre étude des *pas de deux* dans le quatrième chapitre. Balanchine dit lui-même « éprouver le besoin d'exprimer visuellement les timbres des instruments ».

Après avoir dégagé une similitude structurelle entre les *pas de deux* de chacun des ballets, nous allons voir maintenant quelles en sont les similitudes compositionnelles et chorégraphiques.

3.1 Le rapport homme/femme : *pas de deux* entre la musique et la danse

Les relations musique/danse dans les *pas de deux* des trois ballets figurent la relation homme/femme. Dans le chapitre 4, nous avons vu que les timbres des instruments jouaient un rôle important dans la symbolisation des sexes. Julia Randel Phillips³²⁴ montre qu'*Apollon musagète* rend explicite l'analogie entre la danse et la musique avec Apollon, dieu de la

³²³ Édouard Schuré, *Les grands initiés*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1960, p. 229.

³²⁴ Julia Randel Phillips, *Dancing with Stravinsky: Balanchine, 'Agon', 'Movements for piano and Orchestra, and the language of Classical Ballet*, Harvard University, 2004.

musique et Terpsichore, muse de la danse. Le ballet ouvre aux problèmes relationnels entre l'homme et la femme, un archétype fondamental. Les questions de savoir qui est celui qui domine, qui manipule et qui enseigne se posent. Et ce, nous le retrouvons dans *Orpheus* et dans *Agon*.

3.1.1 Apollon musagète

Le début du « Pas de deux » s'ouvre sur la réutilisation de l'œuvre de Michel-Ange, la *Création d'Adam*. Dans le tableau, Dieu et Adam se regardent et se touchent du bout de l'index. Balanchine reprend cette idée du contact mais Terpsichore et Apollon ne se regardent pas. La question qui se pose alors est lequel d'entre eux domine l'autre. Apollon est assis sur scène. C'est Terpsichore qui commence la danse et qui mène Apollon. Elle lui transmet ses connaissances. Il est jeune, il vient de se doter de ses pouvoirs. C'est elle qui plus tard lui apprend à nager. Cependant nous avons vu plus haut que, lors de sa première variation, Apollon parvenait à réunir les deux arts. Plutôt que de se voir transmettre la danse, Apollon goûte à son plaisir et à sa beauté, il se laisse dominer par elle ; c'est l'homme qui admire la femme dans sa plus parfaite opposition. C'est encore ici une métaphore du compositeur qui écrit en voyant la danse. C'est aussi toute la technicité du *pas de deux* qui se construit autour de la danseuse. Le danseur n'est là que pour la soutenir, en position à genoux ou derrière elle.

Ambiguïtés entre l'homme et la femme mais aussi fusion des corps, fusion des contraires, et donc fusion de la danse et de la musique. Dans le « Pas de deux », Apollon mène Terpsichore, contre lui, sur plusieurs mesures, la relation s'inverse. Leurs bras pointent vers une même direction. C'est ce que l'on retrouve aux mesures 509-510 dans *Orpheus* où Eurydice semble totalement s'abandonner à Orphée :

Fig. 40



Fig. 41



3.1.2 *Orpheus*

Dans *Dance for a city*, Lynn Garafola et Eric Foner montrent que le duo entre Orphée et l'Ange noir, ainsi que le *pas de deux* pendant lequel Orphée emmène Eurydice hors des Enfers, sont caractérisés par des mouvements ondulants de corps emmêlés et de torses souples. Lynn Garafola et Eric Foner rapprochent ce passage de celui d'*Oedipe et Jocaste* dans *Night Journey* de Martha Graham, notamment lorsque Eurydice s'accroche à son mari et grimpe sur son corps dans une pause de *Kama Sutra*³²⁵. La partition chorégraphique montre qu'Eurydice est au départ sur son dos. Sa jambe gauche passe devant le corps d'Orphée et sa jambe droite est sur le côté. Ils se tiennent par les poignets au-dessus de leurs têtes. Puis, Orphée la ramène devant lui. Elle est toujours placée dans cette position « attitude ». Dans l'œuvre de Martha Graham, le danseur et la danseuse s'engagent dans un duo de rapprochement érotique avec une mise en avant des cages thoraciques en signe de délivrance.

3.1.3 *Agon*

Julia Phillips Randel³²⁶ nous fait remarquer que dans l'ensemble de l'œuvre l'homme est représenté par les instruments de cuivre, texture en canon, harmonie diatonique. La femme est représentée par les instruments à vent, ostinato rythmique et chromatisme (fluidité, constance). D'après elle, c'est une manière pour le compositeur de dramatiser sa propre transition d'un langage diatonique au chromatisme et sérialisme. L'opposition homme/femme

³²⁵ Sally Baner, « Sibling Rivalry », Garafola, Lynn, Foner, Eric, *Dance for a City : 50 years of the New York City Ballet*, p. 89.

³²⁶ Julia Randel Phillips, *Dancing with Stravinsky: Balanchine, 'Agon', 'Movements for piano and Orchestra, and the language of Classical Ballet*, Harvard University, 2004.

fait partie intégrante du processus musical. Rappelons que *Sweeney Agonistes* d'Eliot est aussi fondé sur cette opposition et cette ambiguïté entre l'homme et la femme. Nous ne sommes donc pas surpris de constater que Julia Phillips Randel donne comme titre à son premier chapitre « Stravinsky Agonistes ». Les hommes et les femmes présents dans *Agon* sont les participants actifs du combat de Stravinsky. Stéphanie Jordan définit *Agon* comme une « bataille entre la musique et la chorégraphie pour accéder à une harmonie et une synthèse [...] un énergique ensemble actif de forces indépendantes³²⁷ ». Une harmonie entre la musique et la danse et entre l'homme et la femme par un combat, l'agôn. Nous retrouvons bien ici l'idée d'un parcours ardu, initiation, transmission, combat, qui mène petit à petit à un ensemble harmonieux, le *pas de deux*.

Comme dans *Orpheus*, on voit que la femme s'émancipe. Au XXe siècle, le bassin est autorisé à plus de mobilité [Fig. 20 p. 165]. Auparavant, il était plus statique car il représentait un lieu d'intimité. Outre les ambiguïtés, les rapports entre l'homme et la femme montrent aussi une fusion des corps. Les danseurs sont à plusieurs reprises thorax contre thorax.

3.1.4 La femme : une source d'inspiration

Sally Banes³²⁸ montre que le rôle que jouent les femmes dans la création artistique de *Agon* est de loin plus engagé corporellement et plus tonique que dans les précédents ballets de Balanchine.

Les femmes sont davantage meneuses dans *Agon* – elles dominent rien qu'en nombre – mais aussi leur image est plus riche et plus complexe, et cela procure de loin un meilleur agencement. Les femmes dans *Agon* sont de dynamiques créatrices d'art et leurs prouesses techniques, similaires à celles des hommes, montrent leur indépendance. *Agon* offre une représentation du couple moderne où homme et femme s'aiment librement et s'engagent dans une relation basée sur une autonomie respective. Elle est aussi l'inspiration de Sweeney qui, par une chanson, lui exprime son désir de l'emmener vers la mort avec lui.

Dans *Apollon*, les Muses enseignent et inspirent Apollon qui à son tour les instruit. À la fin du ballet elles le suivent et, dans l'image du chariot et de la *troïka*, il devient leur guide.

Dans le mythe et le ballet de Balanchine Eurydice est aussi l'inspiration d'Orphée, la motivation de son chant, mais elle détruit involontairement son art lorsqu'elle le persuade

³²⁷ Jordan, Stephanie, *Moving music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Book, 2000, p. 122-123.

³²⁸ Sally Banes, *Dancing Women female bodies on stage*, London, New York, Routledge, 1998, p. 210.

d'enfreindre les règles en le poussant à la regarder. Les Furies sont calmées par sa musique, alors que les bacchantes l'éradiquent en le tuant.

3.2 Conclusion

Le rapport homme/femme traduit par la musique et par la danse dans *Agon* montre un certain équilibre entre les deux sexes. Dans *Apollon musagète*, dans l'ensemble c'est Apollon qui domine. Dans *Orpheus*, ce sont plutôt les femmes : Eurydice pousse Orphée à se retourner puis celui-ci est tué par les bacchantes. Mais dans les trois œuvres elles viennent justifier l'acte créateur des personnages et aussi ceux de Stravinsky et de Balanchine : les Muses symbolisent des arts avec lesquels et pour lesquels Stravinsky aime composer ; Eurydice représente la quête d'un artiste mais aussi comment il est détruit, aveuglé par son art ; quant aux danseuses, dans *Agon*, elles représentent les femmes dynamiques et modernes des années cinquante aux États-Unis.

Dans les trois ballets, la chorégraphie montre une libération évidente du corps de la femme qui s'oppose radicalement à celui de la femme de l'époque romantique : jeu entre les Muses et Apollon, figures jazz [Fig. 14 et 15 p. 142 et 144], position de Kama Sutra dans *Orpheus*, libération du bassin dans *Agon* [Fig. 20 p. 165]. Les femmes interprètes de Balanchine, dites les « Muses », ont eu une place importante dans la vie personnelle et professionnelle du chorégraphe. C'est pour elles qu'il a créé certains ballets. C'est à partir de leurs corps, qu'il aime minces, aux jambes longues et au petit buste, que Balanchine trouve son inspiration et innove.

Dans les trois œuvres les timbres des instruments symbolisent l'évolution de la femme ou de l'homme sur scène.

Conclusion du sixième chapitre

Par le choix des archétypes, Stravinsky et Balanchine mettent en scène des qualités contraires qui sont innées à l'homme. Ils offrent une représentation de la nature de l'homme et indubitablement se mêlent les qualités d'être des créateurs, des interprètes et du public avec celles représentées sur scène, en tant qu'éléments essentiels pour la création artistique.

Nous avons vu également l'importance des couleurs, des costumes et dans le cas d'*Agon* de l'absence de costume pour traduire le mythe. C'est par le choix des timbres et leur traduction chorégraphique que Stravinsky et Balanchine ont représenté le couple et le conflit

entre l'homme et la femme. La musique de Stravinsky n'est pas pour autant illustrative mais exprime un état, une humeur, une attitude, à travers les archétypes.

Une nouvelle fois apparaît de commun, ici, par la représentation scénique, l'archétype du conflit, de l'agôn : la toge d'Apollon, le costume d'Orphée, le couple. Nous avons également retrouvé, par les couleurs, les étapes fondamentales et communes aux trois ballets et qui sont également celles de la création artistique à savoir : la transmission, l'initiation, l'agôn, et qui forment un parcours initiatique ou agonisme.

Les qualités contraires innées à l'homme sont acceptées par les artistes car elles sont le fondement de leur création mais aussi ce qu'ils veulent représenter, montrer au public : pulsions créatrices et contrôle, beauté de la femme comme source d'inspiration de l'homme, recherche d'harmonie, de plénitude, accès au règne d'Apollon par le combat.

CHAPITRE VII

L'ÉLÉMENT TRAGIQUE DANS LES TROIS BALLETS

Dans les trois ballets se distingue, d'une façon plus ou moins évidente, l'élément tragique de la vie qui donne lieu à l'agôn auquel nous avons consacré tout le troisième chapitre. Pour le représenter, les artistes se sont tournés vers le mythe et les archétypes, réservoirs de symboles, qui sont mis en forme par le ballet. Cet élément tragique, ce drame, inné à l'homme, le conduit à explorer son côté obscur dont la prise de conscience l'amène à rebondir vers la lumière. Ce parcours qui amène à la connaissance totale du monde correspond à celui de notre schéma agoniste issu de la structure générale des ballets. Nous l'avons retrouvé à travers la construction interne et externe des ballets et la dramatisation des personnages. Il est l'essence même des trois ballets et se révèle aussi par la danse, chère à Stravinsky. Les trois œuvres émanent d'une même pensée qui prend forme dans le ballet classique, régénérescence du drame humain.

1. Trois drames lyriques

La trilogie met en scène trois « drames lyriques ». Par le jeu, la compétition ludique, le combat intérieur et aussi par la poésie, présents dans les trois ballets, se révèle le tragique, la figure de Dionysos. Un élément qui comme les archétypes est inné à l'homme :

[Le drame] a de multiples faces : il est guerrier, philosophique, moral, métaphysique ; que sais-je encore ? Le drame est partout, car il est dans l'homme qui le recrée sans cesse ; non pas à plaisir, comme pourrait être tentée de le penser une réflexion superficielle, mais en fonction d'un fatal conditionnement, d'une fatalité inscrite au plus profond de l'humain vivant [...] Le drame est partout, car il est dans les âmes. Le drame, l'aspect dramatique des choses est quasiment devenu une partie constituante de la psyché moderne, une sorte de fonction des fonctions, je veux dire une sorte de fonction qui assiste, et même quelquefois préside au déroulement de beaucoup d'autres fonctions³²⁹.

³²⁹ Carl Jung, *Aspects du drame contemporain*, préface et traduction du docteur Roland Cahen, Georg éditeur Genève, 1993, Genève, p. 3.

Drame et archétype font partie de la psyché de l'homme. Les archétypes mis en scène, nous l'avons vu, montrent une dualité entre l'apollinien et le dionysiaque. Cette dualité nous permettant de comprendre notre destinée fatale, elle est donc à l'origine du drame, moteur de l'action, du comportement, d'une attitude morale, d'une philosophie de vie.

1.1 Un Apollon « tragique »

Pour aborder ce point, nous partirons de l'analyse du tragique dans *Apollon musagète* faite par Gianfranco Vinay. Puis, nous tâcherons d'aller plus loin, en apportant notre interprétation. Au-delà de l'allusion au XVIIIe siècle français, Stravinsky a également volontairement intégré dans sa musique l'élément tragique. Il déclare à propos de son « Apothéose » :

Mais si une véritable note tragique est perceptible quelque part dans ma musique, et bien elle est dans Apollon. La naissance d'Apollon est tragique, à mon avis, comme son ascension vers le Parnasse, et son apothéose a des passages aussi tragiques que le vers de Phèdre lorsqu' elle apprend l'amour d'Hippolyte et d'Aricie – “tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux ” –, sans oublier que, bien sûr, Racine et moi-même étions vraiment sans cœur, et frigidés et froids³³⁰.

Nous avons vu dans le troisième chapitre que l'introduction de l'« Apothéose » révélait un mouvement contraire chromatique alterné entre les violons et altos, et violoncelles et contrebasses. Le registre aigu est ascendant et le registre grave est descendant. Ce mouvement contraire musical crée une ouverture figurant l'appel de Zeus et le départ d'Apollon pour un autre monde. Les six dernières mesures montrent quatre ostinatos différents : les premiers violoncelles doublent le thème large répété inlassablement aux violons I, les altos doublent les violons II, et les violoncelles II jouent en mouvement contraire des contrebasses. Ces ostinatos de la matière existante élargissent, au fur et à mesure, leur durée pour aboutir à un point d'orgue, par un processus de raréfaction.

Gianfranco Vinay montre que l'association par le compositeur de son « Apothéose » à un vers de Phèdre évoque « l'abîme de douleur que peut cacher, comme dans *Phèdre*, une expression sereine et lumineuse, et partant, le sens tragique qui sous-tend l'apparence solaire de son œuvre³³¹ ». Selon lui, l'interprétation stravinskienne du mythe apollinien « s'inscrit

³³⁰ Igor Stravinsky, Robert Craft, *Dialogues and a diary*, London, Faber and Faber, 1968, p. 34.

³³¹ Gianfranco Vinay, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996, p. 160.

dans son principe poétique de l'art comme 'renoncement', proche de celle de Nietzsche, selon lequel on ne peut atteindre le règne d'Apollon qu'après une lutte violente contre les émotions et les passions³³² ». Nous avons évoqué ce renoncement dans notre premier chapitre lorsque nous avons abordé la volonté de puissance.

En s'appuyant sur l'analyse de *Phèdre* faite par Francesco Orlando, Gianfranco Vinay interprète aussi l'« Apothéose » comme « une tragédie de la perte et de l'innocence perdue », figurée par la ligne diagonale et ascendante formée depuis Leto, tendant les bras vers son fils et tombant dans les bras des deux déesses, jusqu'à Apollon.

Dans *Apollo*, nouvelle interprétation d'*Apollon musagète* par Balanchine, le prologue, c'est-à-dire la naissance d'Apollon, et l'ascension vers le mont Olympe sont supprimés. Mais cela ne change rien à l'interprétation, l'œuvre en elle-même étant un départ, une course vers l'Olympe, une ascension obtenue par une compétition, par le jeu.

Le ballet révèle aussi une double solarité : l'apparence solaire cachant le tragique, qui se lit à travers les références au Roi-Soleil, Louis XIV, et la lumière divine, apollinienne, présente dans la figure du soleil que forme l'éventail d'arabesques des Muses et d'Apollon (*Apollo*) ou bien l'ascension du mont Olympe (*Apollon musagète*). Cette double solarité révèle la vie et l'immortalité. Le ballet en met en scène le passage qui s'inscrit alors dans l'espace et dans le temps. La vie est illusion, l'immortalité est divine. L'« Apothéose » qui se veut ici tragique révèle dans un même temps la mort, une lente agonie, et une déification. L'œuvre est aussi une mise en scène de l'artiste en train de créer et qui se révèle à lui-même sa propre destinée, par le combat, et s'élève à une condition divine par l'éternité de son œuvre. Ainsi, « par la conjugaison de plusieurs classicismes, la réinvention du mythe apollinien peut aussi se comprendre comme une glorification de la poésie stravinskienne de l'épure et du « renoncement », un art qui réalise son idéal de perfection formelle et expressive par un principe « d'autolimitation³³³ ».

1.2 *Orpheus* : le mythe du héros tragique

Stravinsky, Balanchine et Noguchi traitent sous forme tragique la légende du héros lyrique Orphée. En mettant en scène la vie de ce héros tragique, ils illustrent la destinée de l'homme, ses passions, ses difficultés, ses faits, mais aussi sa grandeur. « [Le héros tragique] se définit comme porteur d'un certain problème relatif à l'action humaine, aux devoirs de

³³² *Ibid.*

³³³ Gianfranco Vinay, « Stravinski-Balanchine, une vie de compagnonnage », *Revue d'Opéra*, p. 25.

l'homme, aux possibilités de l'homme³³⁴ ». Ce désir d'héroïsme est un sentiment fondamental et commun à l'homme qui désire s'arracher à la banalité de la vie, se réaliser parfaitement et s'élever à une condition quasi divine. On l'a vu avec Sweeney. Vainqueur d'une épreuve, le héros apparaît aux yeux des hommes comme un sauveur. À ce propos, la rêverie héroïque se retrouve aussi dans la Bible. Le Christ en se faisant homme montre la Révélation de la Transcendance et offre un modèle de comportement aux fidèles par ses actes héroïques. « La manifestation du héros est marquée par l'alternance naissance-mort-renaissance³³⁵ ». À l'« Apothéose », le chant d'Orphée se tait, mais l'accompagnement à la harpe continue : Apollon emmène avec lui l'âme d'Orphée, symbolisée par la lyre d'Apollon.

Nous retrouvons dans le ballet la double solarité que l'on trouve dans *Apollon musagète* : la lumière divine, apollinienne à l'« Apothéose », et l'apparence solaire qui cache le tragique dans la figure d'Orphée, voire du héros tragique en général :

Le soleil parcourt une carrière, dont les différentes étapes sont assimilables à celles d'une vie éclatante : aurore, éclatante, Zénith, Crépuscule [...]. Comme le héros, le soleil entre dans l'ombre et sort de l'ombre. Son lever est une naissance, mais son « coucher » n'est qu'une mort apparente. Le soleil paraît descendu au royaume des ténèbres, aux enfers, qu'il traverse sans être atteint par la mort³³⁶.

Cette solarité est donc propre au héros dont la vie est dominée par des alternances de morts apparentes et de renaissances. On a ici une dialectique de l'abaissement et de la victoire qui rappelle notre schéma agoniste :

L'angoisse de la chute, la terreur de l'écrasement et une volonté frénétique de résurrection : tomber aux abîmes pour rebondir vers la lumière³³⁷.

La chute n'est pas irrévocable et elle est systématiquement revécue, tel un jeu avec la mort, le jeu de la résurrection.

Le héros se trouve en effet devant la nécessité d'agir ou de subir. Mais le personnage qui agit est bien souvent celui qui subit les conséquences de sa propre action : ici apparaît un nouvel aspect du tragique, la passion. « La souffrance physique et morale occupe une place

³³⁴ Jacqueline de Romilly, *Héros tragiques, héros lyriques* [s.l.], Fata Morgana, 2000, p. 32.

³³⁵ Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1970, p. 15.

³³⁶ *Ibid.* p. 16.

³³⁷ H.D Lenormand, « La danse et l'homme aujourd'hui », dans *Au service de la danse, à la recherche d'une science : la choréologie*, Serge Lifar, Paris, Université de la danse, 1958, p. 116.

essentielle dans la création de l'émotion tragique³³⁸ ». Nous la trouvons dans les gestes de souffrance d'Orphée.

Par son chant et sa musique, source de plaisir, Orphée parvient à enchanter les ténèbres pour sauver son Eurydice. Mais c'est elle qui, par son impatience et sa flûte magique, force Orphée à se retourner. L'ivresse de l'art, dont il a usé, se retourne désormais contre lui, à travers Eurydice, dont Paul Diel nous montre la double symbolisation le côté sublime d'Orphée, mais aussi son désir pervers³³⁹; Eurydice est mariée à la mort, et elle porte sur sa tête deux petites oreilles diaboliques. Toute l'histoire d'Orphée nous le montre « hésitant entre le sublime et le pervers, entre Apollon et Dionysos ». Toute sa force d'âme se meurt à cause de « la vanité typique de l'artiste, lui faisant croire que la terre entière et ses jouissances lui sont dues³⁴⁰ ». Noguchi raconte avoir interprété *Orpheus* comme l'histoire d'un artiste aveuglé par ses visions (le masque) [...] Pénétré par son art, tout lui obéit [...] ». Ses chants le distraient de sa femme, qui fut enlevée par la Mort. Kirstein avait compris *Orpheus* comme étant « l'essence de l'artiste, l'impulsion créatrice, qui ne sera pas pardonné parce qu'il pénètre les mystères de la vie, et parce qu'il crée –non pas des enfants mais de l'art – sans l'aide des femmes ; les Bacchantes le détruisent à cause de sa fondamentale indépendance ».

Dès le début du ballet, nous sommes avertis de la situation irréversible qui va se dérouler devant nous : les gammes descendantes à la harpe en mode de *mi*, le costume d'Orphée, l'utilisation de la couleur rouge, ses gestes de souffrance, les lieux de passage reliant la mort à la vie.

Dionysos est le phénomène originel de la dualité [...] de la commotionnante rencontre avec l'irrévocable, de la fraternité de la vie avec la mort. Cette dualité a son symbole dans le masque³⁴¹.

Son délire dionysiaque le conduira à la mort, déchiré par les bacchantes, et son âme sera sauvée par Apollon. Une nouvelle fois, nous sommes face à la création et à l'état d'immortalité auquel parvient l'artiste à travers l'éternité de son œuvre.

³³⁸ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 17.

³³⁹ Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Paris, 2002, p. 171.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Walter Otto, *Dionysos ; le mythe et le culte*, traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1992, p. 218.

1.3 *Agon* : un Sweeney tragique

Pour bien comprendre l'existence de l'élément tragique dans *Agon*, il nous faut revenir à sa source littéraire. Le mot « Agoniste » présent dans le titre de *Samson Agonistes* nous renvoie à une tragédie de John Milton datant de 1671, qui raconte la fin de la vie de Samson, devenu un captif aveugle des Philistins. Elle était connue d'Eliot qui a consacré deux études sur l'auteur. À la douleur physique de l'homme capturé et maltraité s'ajoute l'angoisse mentale d'avoir été trahi par sa femme. Nous retrouvons ici l'univers féminin qui empêche l'accomplissement de l'homme. Sweeney, lui, est un homme spirituel dans un monde corrompu et dont la seule solution, pour s'extraire de cette situation, est la mort. Son inspiration est la femme, Doris, qu'il veut emmener avec lui vers la mort, mais qui ne semble pas le comprendre et l'interrompt systématiquement. Dans le « Pas de deux » d'*Agon*, la flûte, qui représente la femme, vient perturber la variation du danseur, symbolisé par les cors, par des accords intrusifs.

David E. Jones dans *The Plays of T.S. Eliot*³⁴² montre deux extraits qui rapprochent clairement l'œuvre de Milton et celle d'Eliot :

Vivre une vie à moitié mort, un mort vivant (*Samson Agonistes*)
La mort est la vie et la vie est la mort (*Sweeney Agonistes*)³⁴³

Dans *Agon*, nous ne retrouvons pas cet aspect solaire que l'on avait dans *Apollon* et *Orpheus*, mais de la même façon, nous y retrouvons la présence de la mort, de l'élément tragique tout au long de l'œuvre.

Nous avons vu que le ballet était une compétition où les danseurs cherchent à se dépasser et accèdent à la condition de surhomme. Selon Lincoln Kirstein, derrière cet aspect physique se cache quelque chose de plus profond : « la métaphore existentielle de la tension et de l'anxiété³⁴⁴ ». Sweeney, en voulant s'extraire de sa vie banale, part à la recherche de lui-même. Il s'imagine, rêve d'un autre monde. Les danseurs dans *Agon* en se surpassant se laissent séduire par le prestige tout comme Orphée et Apollon. *Agon*, c'est cette représentation de la vie, cette lutte incessante de l'homme tendu entre son origine et sa destinée qui se révèle à lui-même et accède à une connaissance totale des choses.

³⁴² David E. Jones, *The plays of T.S. Eliot*, Routledge & Kegan Paul Broadway house, 1962, p. 30.

³⁴³ Thomas Stearn Eliot, *Sweeney Agonistes, – Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, Faber and Faber, 1932, p. 29: « Life is death and death is life ».

³⁴⁴ Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor: four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, p. 242.

1.3 Conclusion

L'élément tragique dans les trois ballets confère à la trilogie une portée universelle par une réflexion sur la condition humaine et sur la place de l'homme dans l'univers. Dans notre premier chapitre, nous avons montré comment l'agonisme tendait vers une anthropologie philosophique. Figuré à travers nos trois personnages agonistes, l'artiste, en tant qu'initié, se met « en rapport conscient avec les forces occultes de l'univers [...], s'ouvre les portes de l'au-delà³⁴⁵ » et suit le parcours de l'agoniste.

Une force créatrice réside en lui, que révèle son rêve bien composé et qui devrait l'aider à résoudre le problème. Il devrait être le héros qui descend en personne dans son monde souterrain, dans sa triste cave obscure, par amour de la coupe d'or qui contient la clé menant à la totalité. Nous n'atteindrons jamais à notre totalité si nous n'endossons pas les obscurités qui sont en nous ; car il n'est de corps qui, dans sa totalité, ne jette une ombre ; cela non en vertu de quelques motifs raisonnables, mais parce qu'il en a été toujours ainsi et que tel est le monde³⁴⁶.

En devenant héros, l'homme découvre l'obscurité de son être. Il vit l'Agôn, « qui est du côté de la totalité du monde³⁴⁷ ». Et c'est à ce moment-là que commence le drame, dès que l'homme « commence à sortir de lui-même et se croit transformé, ensorcelé³⁴⁸ », dès qu'il y a lutte entre Dionysos et Apollon. Nous renvoyons ici le lecteur à tous les moments de passage, d'agôn, et de métamorphose de l'homme, que nous avons analysés dans troisième chapitre.

Dans *Apollon* et *Orpheus*, l'artiste, à travers son œuvre, devient héros, parvient à l'immortalité, au règne d'Apollon. Mais dans *Agon*, il est davantage question d'un « éternel retour », l'idée de transformer la catastrophe en miracle au quotidien, de s'affirmer homme, de retourner à une certaine jeunesse. Robert Craft écrit à propos d'*Agon* :

Agon est une œuvre ahurissante, venant d'un homme de 75 ans. Lorsqu'on compare cette partition à *Orphée* (écrit 10 ans plus tôt), *Agon* semble bien être l'œuvre d'un jeune compositeur³⁴⁹.

³⁴⁵ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, Paris, Librairie académique Perrin, 1960, p. 137.

³⁴⁶ Carl Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 331.

³⁴⁷ Jean-Luc Boilleau, *Conflit et lien social; précédé de Agôn et sport moderne : la rivalité contre la domination*, Paris, La découverte, 1995, p. 69.

³⁴⁸ Maurice Béjart, Michel Robert, *Ainsi danse Zarathoustra*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 140.

³⁴⁹ Robert Craft, Programme de l'Opéra Garnier de 1974, Théâtre National de l'Opéra, Programmes Ballets, 13 Mars 1974. Nous pouvons renvoyer le lecteur à la représentation de l'Agôn personnifié dans le personnage juvénile, située en Annexes.

Dans cette dernière œuvre, Stravinsky s'affirme en tant qu'homme. Ce duel inné, qu'il accepte, ne se lit pas cette fois au travers de deux figures représentatives, Apollon et Orphée, mais *est* la figure du dieu Agon, l'essence même. De manière générale :

La figure de l'homme public, flamboyant et controversé, était contrebalancée en privé par celle de l'artisan cérébral et dur à la tâche. Stravinsky considérait qu'il incarnait les principes apolliniens de l'ordre et de l'équilibre, tout en faisant quelques incursions dans le royaume turbulent de Dionysos³⁵⁰.

Et ce principe apollinien, qui lui permet alors de se réconcilier avec la réalité qui l'entoure, et à laquelle il s'oppose en partie³⁵¹, est incarné pour lui à la perfection par la danse classique, car elle réalise une parfaite harmonie entre le corps et l'esprit. Car rappelons qu'« il est de l'essence de l'agôn d'être regardé, pratiqué en vue d'un jugement ». Mais derrière l'illusion trouvée et pour que celle-ci soit possible, se cache une discipline.

2. La régénération du drame par la danse classique : ascèse stravinskienne

Apollon, *Orpheus* et *Agon* sont les trois seuls ballets de Stravinsky et de Balanchine composés sur la mythologie grecque. Dans ses *Chroniques*, et à propos de la création de la *Belle au Bois Dormant*, Stravinsky parle de sa profonde admiration pour le ballet classique qui, « dans son essence même, par la beauté de son ordonnance et la rigueur aristocratique de ses formes, répond on ne peut mieux à sa conception de l'art » en tant qu'ascèse. Le compositeur ajoute plus loin « apprécier la valeur du ballet classique, non pas simplement par goût, mais parce qu'il y reconnaît précisément l'expression du principe apollinien³⁵² », autrement dit l'expression du contrôle de l'apollinien sur le dionysiaque, « Apollon [étant] l'harmonie des désirs³⁵³ ». Le rapport de ces deux qualités humaines, il le retrouve dans la danse classique où il voit « triompher la conception savante sur la divagation, la règle sur l'arbitraire, l'ordre sur le « fortuit ». Mais cette primauté d'Apollon sur Dionysos ne se réalise pas, nous l'avons vu, à travers les trois ballets, sans « une lutte violente contre les émotions et les passions », pour arriver à une harmonie de l'être, à un nouveau corps et à un nouvel esprit. La lutte force la conscience de soi à s'affirmer au-dessus de la nature. « Connais-toi toi-

³⁵⁰ Howard Gardner, *Les formes de la créativité*, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 237.

³⁵¹ On pense à la *Poétique Musicale* écrite en réaction contre les critiques faites à l'égard de son style et dont il en explique les fondements.

³⁵² Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 2000, p. 124.

³⁵³ *Ibid.* p. 51.

même », telle est l'inscription du temple d'Apollon à Delphes³⁵⁴. Alors que dans les deux premiers ballets, c'est plutôt une éternité apollinienne qui est recherchée, dans *Agon*, la lutte est régénérée à l'infini.

Cette dualité est introduite par le mythe qui « traite de la cause première de la vie et [de] la conduite sensée, de la vie³⁵⁵ » mais aussi des « rapports conflictuels de l'âme [Apollon] et du corps [Dionysos] séparés³⁵⁶ », qui trouvent une harmonie dans la figure apollinienne et donc dans la danse classique. Lorsque Stravinsky parle de faire rendre la plasticité de la mythologie grecque, le mythe du musagète, par la danse classique, c'est parce qu'il y retrouve la même essence : belles lignes, proportion, mais aussi cette lutte éternelle, révélation de notre propre intimité, et de toutes les étapes élémentaires de l'être humain, de sa conception à l'au-delà de la mort. Ainsi, le danseur « peut figurer la coexistence de la pesanteur – qui est le signe de notre chute (dans la mort et dans le pêché) – et de l'envol, du dépassement vers le haut, de la quête de l'absolu et de la transcendance, de l'aptitude de transformer en art ce qui est la trame quotidienne de notre vie condamnée à la lourdeur³⁵⁷ ». Car la danse est aussi « purification ». Dans la même lignée, Serge Lifar écrit :

De sa cage étroite que bornent les deux infinis et les trois dimensions – des murs et non pas des barreaux ! L'homme veut s'évader. Insatisfait d'être, il tâche de devenir. Il prétend par l'esprit et le corps gagner des terres interdites. L'aviation creuse l'espace. Icare le percute et vole jusqu'au soleil³⁵⁸.

Par la danse classique, Stravinsky régénère le mythe et montre la grandeur du corps dansant, libre et contrôlé. À ce propos, nous avons vu dans le premier chapitre que l'harmonie entre le corps et l'esprit était une caractéristique de la philosophie agoniste. Cette harmonie répond aussi à cette recherche d'un idéal que Hegel dans *Esthétique*, définit comme « l'art classique parvenu à son plus haut point de perfection et dont le sujet est son essence même³⁵⁹ ».

Dans cet idéal classique, « l'esprit est représenté par la forme et les actions humaines », et ainsi s'harmonise la nature humaine totale. Pour Hegel, l'art grec est l'apogée de cette expression de l'esprit. De ce fait, l'activité créatrice émanant de l'esprit de l'artiste est rendue par la danse classique, réduite ici à sa plus grande pureté « mouvements volontaires,

³⁵⁴ Hegel, *Esthétique*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, p. 613.

³⁵⁵ Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Paris, 2002, p. 31.

³⁵⁶ Jean-Pierre Klein, « La voix de l'âme et du danseur », dans *Danse et Pensée, Une autre scène pour la danse*, Colloque/Collège international de philosophie, Sammeron, Germs, 1993, p. 119.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 121.

³⁵⁸ Serge Lifar, *Traité de chorégraphie*, Paris, Bordas, 1952, p. 12.

³⁵⁹ Hegel, *Esthétique*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, p. 598.

harmonieux, rythmes, ayant leur fin en eux-mêmes³⁶⁰ » et avec elle son origine, recherche d'élévation par un ancrage dans le sol aux fins d'accéder à une connaissance totale de soi et des choses. Dans les principes stravinskien et balanchinien se retrouve la nature³⁶¹ des créations de l'art classique et de la beauté classique, à savoir :

- l'unité
- l'équilibre
- l'harmonieuse fusion de la forme extérieure et du principe intérieur qui l'anime. Une paix entre l'âme et le corps.
- La manifestation de l'esprit sous une forme sensible, le corps humain, qui par sa posture révèle l'élément dionysiaque : la figure phallique d'Apollon, les gestes de souffrance d'Orphée, la liberté du bassin dans *Agon*, mais aussi par son costume : la tunique écarlate et la couronne de vigne que porte Apollon, la combinaison d'Orphée, sans oublier la lutte incessante d'*Agon*.

Car dans cet idéal classique, Stravinsky et Balanchine révèlent l'intériorité tourmentée. On a un Apollon sauvage et non l'Apollon du Belvédère. Les inquiétudes propres à l'homme ont leur place ici : Stravinsky et Balanchine mettent en scène trois dieux grecs imparfaits. Contrairement à l'homme grec, Stravinsky ne s'identifie pas à la perfection des dieux grecs antiques. C'est la nature humaine, la musique et la danse, qu'il tend vers un idéal, qu'il glorifie par son œuvre à travers laquelle il accède à l'immortalité.

Dans un essai publié pour la première fois en 1947, Balanchine écrit :

Aujourd'hui [Stravinsky] nous montre les **valeurs humanistes** qui lient le passé au présent. Ses nouvelles œuvres, **graves** et **libérées**, suggèrent la **discipline** et la **grandeur du corps humain héroïque**. Stravinsky est lui-même un Orpheus du XXe siècle³⁶².

³⁶⁰ Germaine Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Livres, I, II, III, préface d'Étienne Souriau, Paris, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, p. 17.

³⁶¹ Hegel, *Esthétique*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, p. 604-606.

³⁶² George Balanchine, « The Dance Element in Stravinsky's Music », *Ballet Review* / Summer 1982, p. 18: « Today he shows us the humanist values that bind the past to the present. His new score suggest the discipline and the grandeur of the heroic human body. Stravinsky is himself an Orpheus of the twentieth century ». Cet essai a été publié pour la première en 1947 dans *Dance Index*. Nous pensons que Balanchine l'écrit dans les années 40. À la fin de son article, il évoque les débuts de Stravinsky, né en 1882, en remontant quarante ans en arrière.

La valorisation des actions de l'homme, du corps et de l'esprit, est au cœur du processus compositionnel. La discipline apollinienne s'harmonise avec un corps dionysiaque victorieux pour arriver à un équilibre que figure Orphée et auquel Balanchine compare Stravinsky. Ce message, le jeune chorégraphe l'a bien saisi et en a fondé son style néoclassique, caractérisé par une recherche de simplicité, de pureté, de discipline et de liberté ainsi que de grandes capacités physiques. « Comme musicien averti, ayant fait ses études au conservatoire de Saint Petersburg, il avait facilement saisi ma musique dans ses moindres détails et rendu clairement mes intentions dans sa belle œuvre chorégraphique³⁶³ ». Et ce sera la même chose pour *Orpheus* et *Agon*. C'est sur ce style balanchinien que sera fondé, une dizaine d'années après la création de l'*Apollon musagète*, ce que l'on connaît de nos jours sous le nom de New York City Ballet, et dont le symbole est toujours la lyre apollinienne.

Pour compléter notre propos, il est essentiel d'étudier l'œuvre « sans son rapport à son auteur dont le spectateur "normal" sait peu de choses³⁶⁴ ». La base de données réalisée par Stéphanie Jordan sur les ballets de Stravinsky nous montre quelle a été la réception des ballets dans la première moitié du XXe siècle et au tout début de sa deuxième moitié. *Apollon* et *Agon* ont ainsi été interprétés lors du festival de Hambourg en 1962, où « la musique de Stravinsky était en train de donner du plaisir à une renaissance générale dans l'Allemagne de l'après-guerre³⁶⁵ ». De la même façon :

Le néoclassicisme de Balanchine symbolisait optimisme et idéalisme après les conséquences de la Guerre, et représentait l'activité américaine à un moment où le budget américain et sa culture semblaient importants pour la régénération d'une déchirure. Il doit être également rappelé que cela correspondait au début de la Guerre froide pendant laquelle l'Amérique devenait particulièrement active dans la diplomatie culturelle et en finançant l'exportation de son art³⁶⁶.

Nous retrouvons notre parcours agoniste s'extraire d'un élément tragique, la guerre, par l'activisme, afin d'accéder à une certaine béatitude. Rappelons qu'Eliot avait composé son *Sweeney Agonistes* alors que l'Angleterre se remettait mal des conséquences de la Première Guerre mondiale. La figure du tragique à travers Dionysos et l'activisme qui se retrouve dans

³⁶³ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 2000, p. 174.

³⁶⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 223.

³⁶⁵ Stéphanie Jordan, « The Demons in a Database : Interrogating 'Stravinsky the Global Dancer', *Dance Research*, Volume 22.1, Summer 2004, Edinburgh University Presse, p. 74 : « [...] Stravinsky's music was enjoying a general renaissance in post-war Germany ».

³⁶⁶ *Ibid*, p. 73 : « Balanchine's neoclassicism symbolised optimism and idealism in the aftermath of the War, and it represented American work at a time when American money and culture seemed important to the regeneration of a torn, older continent. It must be remembered too that this was the early Cold War period in which America became particularly active in cultural diplomacy and in funding the export of its arts ».

la figure apollinienne, Balanchine les retrouve dans la période d'après-guerre aux États-Unis. Le bien-être obtenu après la catharsis rejoint l'« optimisme et l'idéalisme » d'après-guerre, symbolisé dans le néoclassicisme de Balanchine, ce qui revient à dire que le ballet balanchinien expression du mythe régénère le drame humain.

La danse classique répondait aux exigences compositionnelles du compositeur pour qui les intrusions dionysiaques doivent être contrôlées par l'ordre et la mesure. « La danse, dit Valéry, sort du corps comme une flamme dévorée de figures innombrables » et la condition du danseur réside dans le « consentement de l'âme à des gênes exquis, et le triomphe perpétuel du Sacrifice...la rigueur instituée, une liberté positive est possible³⁶⁷ ». Ainsi, *Apollon musagète* ne devient plus seulement une œuvre, mais une nouvelle « manière », la naissance d'un nouveau langage. Danse et musique expriment l'activité créatrice de l'âme dont l'élément tragique est nécessaire pour pouvoir se réaliser et ce qui est propre à notre trilogie c'est que cette activité créatrice en est le sujet, la substance. La musique de Stravinsky qui est dans « son essence, danse pure » trouve sa complaisance dans l'objet qui parvient à une existence transcendante par un acte conscient. « [Sa musique] délaisse [ainsi] la pesanteur de l'angoisse, du désir, du regret, des épais sentiments qui sont l'apanage des musiques où l'on se complaît un soir et dont le mouvement est un élan vital instinctif³⁶⁸ ».

Ce qu'il nous faut maintenant comprendre c'est quel est l'élément tragique qui a été source de la création du musagète, point de départ de la trilogie, étudier ce rapport entre l'homme et son œuvre, dont le parcours agoniste se retrouve dans les sociétés américaine et allemande d'après-guerre.

³⁶⁷ Léon Oleggini, « Stravinsky et la danse », *Connaissances de Stravinsky*, Lausanne, Maurice et Pierre Foetisch, 1952, p. 147.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 152.

CHAPITRE VIII

LA TRILOGIE INTERPRÉTATION ET REPRÉSENTATION

Dans ce dernier chapitre, nous définissons les éléments déclencheurs de la trilogie afin de bien comprendre la signification de tout l'ensemble. La trilogie n'a été quasiment jamais mise en scène. Après avoir montré les interprétations possibles de celle-ci, nous proposerons notre propre dramaturgie, au vu de notre étude, pour une production de la trilogie grecque de Stravinsky et Balanchine.

1. La signification de la trilogie pour ses auteurs

La trilogie n'a pas été pensée au départ par le compositeur. Stravinsky décrit *Apollon musagète* très précisément dans ses *Chroniques*, mais n'émet pas le vœu d'en faire le premier acte d'une trilogie. Balanchine qui n'a à l'époque qu'une vingtaine d'années ne l'évoque pas non plus. La trilogie est plutôt celle de Lincoln Kirstein, qui insiste pour que naisse un second acte à *Apollon musagète*, ballet qui a marqué sa première éducation musicale et qui symbolisait pour lui un lieu de coexistence entre la musique du passé, du présent et celle du futur. L'œuvre lui donnait aussi confiance dans la danse académique sur laquelle son école était fondée. Il proposait alors *Orpheus* en second acte d'un formidable drame lyrique³⁶⁹, auquel succèdera *Agon*, dix ans plus tard. Pour le mécène, la trilogie est une « pièce de festival », qu'il décrit de la façon suivante :

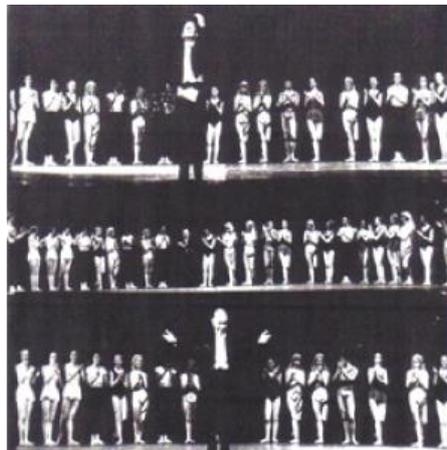
[Elle] blasonne la naissance d'une technique, la mortalité d'un technicien, des techniques de survie, le tout comme une épiphanie de l'ordre et de libre volonté. *Als ob*. Stravinsky nous fait nous comporter 'comme si' nous étions libres³⁷⁰.

³⁶⁹ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 271.

³⁷⁰ Nancy Goldner, *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*, New York, The Eakins Press, 1973: « *It blazons the birth of technique, mortality of the technicians, techniques of survival, all as an epiphany of order and free will* ».

Le verbe « blasonner » renvoie à l'« étiquette » du New York City Ballet, à ce qui la constitue, sur ce quoi elle est fondée. On comprend que la trilogie a joué un rôle fondamental dans le développement de l'école américaine. L'« épiphanie de l'ordre et de volonté » à laquelle le blason est comparé, renvoie à l'équilibre entre Apollon et Dionysos. Le « comme si (*Als ob.*) nous étions libres » montre bien cette illusion du tout possible qui est atteinte par une rigueur essentielle, celle de la danse classique. La liberté promise est permise après lutte, sacrifice et renoncement. La trilogie est intimement liée à Stravinsky, ce qui revient à dire que le New York City Ballet repose entièrement sur cette collaboration extraordinaire entre un compositeur et un chorégraphe, ce qui expliquerait en partie pourquoi elle est si peu jouée. Nous y revenons dans notre deuxième point. Car même si elle n'est pas née de la volonté du compositeur, elle met en scène son aventure d'artiste, de médiateur.

Dans le programme de 1974, Robert Craft, directeur musical, raconte que l'idée de créer un dernier volet au triptyque remonte à 1950, alors que Stravinsky accompagnait le New York City Ballet à Londres. Lors d'une conversation entre T.S Eliot, Lincoln Kirstein et Stravinsky, ils tombèrent d'accord à la fois sur la nécessité d'écrire un troisième ballet et sur l'impossibilité de prolonger « Orphée » par un autre argument mythologique, c'est-à-dire un sujet connu avec un minimum de narration. La correspondance de la danse avec la musique, rien d'autre. Un ballet illustrant un combat avec des oppositions, tensions, trêves, rencontres, c'est-à-dire l'essence des deux autres ballets. Robert Craft parle d'un antagonisme, mais sans fin, refusant toujours la catastrophe, par un dépassement de soi sans cesse renouvelé. Stravinsky avait suggéré « Nausicaa », un épisode de la mythologie qui n'avait *a priori* rien à voir avec les deux actes précédents.



Sur cette photographie, Stravinsky se trouve sur la scène de l'Opéra de Hambourg avec le New York City Ballet qui vient d'interpréter *Orpheus, Agon* et *Apollon*. Il salue tour à tour les éclairagistes, les danseurs et les musiciens. Il a fait lui-même ce montage et l'a placé au mur de son bureau. Même s'il n'a pas souhaité cette trilogie et qu'il a mis tant de temps à composer les deuxième et troisième actes, il semble *a posteriori* lui porter beaucoup d'intérêt.

Dans *Pictures and Documents*³⁷¹, Robert Craft explique que la musique de Stravinsky est profondément influencée par les circonstances de sa vie et plusieurs faits le confirment. Après avoir quitté la Suisse pour s'installer en France en 1920, le 19 février 1921, il rencontre l'actrice Vera de Bosset Soudeikine, avec qui il se marie en 1940, après la mort de sa première femme Catherine Nossenko, également sa cousine. Il l'avait épousée en 1906 malgré la loi qui interdit le mariage entre cousins germains dans la Russie tsariste. Dans *Expositions*, Stravinsky écrit à propos de Catherine :

Dès la première heure que nous avons passée ensemble, il semblait que nous comprenions tous deux qu'un jour nous nous marierions. Peut-être étions-nous toujours plus comme un frère et sœur. J'étais un enfant profondément seul, et je voulais avoir une sœur qui fût à moi. Catherine [...] est entrée dans ma vie comme cette sœur que je désirais depuis longtemps, dans ma dixième année. Dès lors, et jusqu'à sa mort, nous sommes restés extrêmement proches, plus proches encore que ne le sont parfois les gens qui s'aiment, mais qui sont parfois des étrangers l'un pour l'autre, bien qu'ils vivent ensemble toute la vie, bien qu'ils s'aiment³⁷².

En 1914, elle est atteinte de la tuberculose qui la contraint à l'invalidité. Robert Craft explique que le compositeur avait fait savoir à sa première femme qu'il ne pouvait pas vivre sans Vera et qu'en plus d'accepter la relation triangulaire, qui commence dans les années 20 – *Sweeney Agonistes* met en scène une relation tripartite confuse entre deux femmes et un homme – il souhaitait que Catherine puisse sympathiser avec elle ; ce qu'elle fait par dévotion pour son mari³⁷³. Les relations triangulaires dans *Agon* sont-elles à rapprocher de ces années de la vie personnelle de Stravinsky ? Les correspondances de Catherine révèlent une personne pieuse qui correspondait souvent avec Vera. Installée à Sancellemoz en Espagne pour se soigner, il lui arrivait de prendre des nouvelles de son mari par l'intermédiaire de l'actrice qui, installée à Paris, en recevait plus rapidement. Catherine meurt en 1939 à l'âge de 58 ans. Stravinsky se marie avec Vera l'année suivante puis s'installe avec elle aux États-Unis. Cette

³⁷¹ Vera Stravinsky, Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 209.

³⁷² Igor Stravinsky, Robert Craft, *Expositions and Developments*, London, Faber and Faber, 1962, p. 40.

³⁷³ Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 4.

relation triangulaire, qu'il a toujours cachée à sa mère, et son sentiment de culpabilité ne seront pas sans conséquence, alors que le spirituel prend place dans sa vie et dans sa musique.

Les années d'après-guerre dans la vie du compositeur sont marquées par sa double qualité d'artiste, compositeur, musicien et chef d'orchestre. Il écrit dans ses *Chroniques* :

Mon activité dans les années qui vont suivre revêt un caractère plus élargi que celle des années précédentes du fait que, tout en poursuivant mon œuvre productrice, je devins aussi désormais l'exécutant de ma propre musique³⁷⁴.

De nouvelles réflexions émanent de son activité d'exécutant. Elle est marquée tout d'abord par sa préoccupation de la matière sonore qui se manifeste notamment pour *Noces* (1923), qu'il suspend pendant quatre années, « [heurté] par un nouvel obstacle – à la grande difficulté pour le chef d'orchestre de synchroniser les parties exécutées par les musiciens et les chanteurs avec celles des instruments mécaniques³⁷⁵ ». Quelques années plus tard, il résout ce problème en faisant soutenir l'élément vocal par des instruments frappés (xylophone, tambours). Pour lui, cette combinaison sonore « était le résultat d'une nécessité découlant directement de la musique même des *Noces* et n'était nullement suggérée par un désir d'imiter les sonorités des fêtes populaires de ce genre³⁷⁶ ». André Boucourechliev parle de *Noces* comme d'une œuvre « inaugurale » qui éclaire les « fondements d'une poétique ». Car à travers ce « dépouillement, quantitatif et qualitatif, se révèle une attitude fondamentale de Stravinsky à l'égard de sa musique qui relève du *sacré* ».

Désormais toute volonté délibérée de signifier, toute image sonore imitative sont bannies ; les mots de « non-expressivité », d'« objectivisme » tentent – maladroitement – de cerner cette attitude, cette poétique³⁷⁷.

Cette recherche de pureté, de simplicité et d'objectivité qui caractérise la période d'après-guerre de la musique de Stravinsky, est une conséquence de ses réflexions menées autour de l'exécution de sa propre musique. Celle-ci se « retourne désormais contre lui ». Robert Craft explique que les nouvelles œuvres de Stravinsky comme *Pulcinella*, n'émanent plus entièrement de sa propre imagination, comme c'était le cas pour l'*Oiseau de feu*.

³⁷⁴ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 107-108.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 129.

³⁷⁶ *Ibid.* p. 130.

³⁷⁷ André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 17.

Stravinsky porte désormais son attention sur la réception de sa musique par le public. Dans la deuxième partie de ses *Chroniques*, il exprime en détail l'accueil de ses œuvres. En 1925, il commence une tournée par la Philharmonie de New York où il dirige la plupart de ses concerts, ce qui lui donne l'occasion de connaître l'appréciation des critiques. Devenu plus populaire, il commence à développer puis à formuler une philosophie de l'art.

La nouvelle attitude de Stravinsky montre un intérêt à réutiliser des schémas formels et stylistiques pré-existants et pour la subjectivité de l'objet et de la matière, dans lesquels il retrouve une qualité d'être, alors reflet de lui-même. Ce qu'il perçoit dans cette substance est son être sensible qu'il tente, par la composition, de canaliser et d'ordonner en se tournant vers l'apollinien en une quête de connaissance s'appuyant, entre autres, sur l'ascèse de la danse classique et en prônant « maladroitement » « objectivité » et « non-expressivité », ce qui suscitera de nombreuses incompréhensions à l'égard de sa position. L'être tout entier et contrôlé est ainsi projeté dans la musique.

Les circonstances d'après-guerre de sa vie personnelle et compositionnelle le poussent à redoubler d'effort pour vaincre sa culpabilité et fonder sa « nouvelle manière » de composer. Toutes les œuvres de cette période sont à comprendre par rapport à ces circonstances.

Les œuvres importantes qui suivent *Noces* proviennent de cette attitude fondamentale, mais « elles s'inscrivent de façon privilégiée dans un autre champ unitaire de la poétique musicale de Stravinsky, celui de l'archétype³⁷⁸ ».

Ces œuvres dont le sujet, l'anecdote sont transcendés, dont les traits musicaux subjectifs sont réduits à des lignes de force structurelles, conquièrent, par l'intermédiaire d'une convention médiatrice imposée au langage et à la forme, un statut d'universalité.

L'œuvre la plus représentative de cette « nouvelle manière » de composer est *Apollon musagète*, premier acte de la trilogie grecque, début de sa collaboration avec Balanchine, origine du New York City Ballet. Elle symbolise un lieu d'échange entre un père et un fils, Stravinsky était l'aîné de Balanchine de plus de vingt ans, signifié par les index de Terpsichore et d'Apollon qui se touchent au début du ballet, figure inspirée de la *Création d'Adam* de Michelangelo : Terpsichore transmet à Apollon l'harmonie de la danse, de la musique et de la poésie. Elle représente aussi Stravinsky en train de composer pour la danse.

³⁷⁸ André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 17-18.

L'*Apollon musagète* des Ballets russes, commandé par Diaghilev avec les décors et les costumes de Bauchant puis de Chanel, ne pouvait perdurer dans le temps. Le ballet est réinterprété dans les années cinquante et a pour titre *Apollo*. Car, au-delà d'un spectacle harmonieux et cohérent – l'interprétation des décors s'unit à la musique et à la chorégraphie – l'œuvre est un lieu de révélation pour un compositeur, un chorégraphe et un impresario.

Apollon, *Orpheus* et *Agon* symbolisent des modèles d'action universels immédiatement perçus par l'action scénique. Recherche d'équilibre entre le bien et le mal sur laquelle se fondent les valeurs humanistes, que mentionne Balanchine dans son essai sur les éléments de danse dans la musique de Stravinsky, *Apollon* marque le début de ce rituel, *Orpheus* la maturité et *Agon*, l'éternel retour. Dans son ouvrage, Charles Joseph parle d'*Orpheus* comme le passage d'*Apollon* à *Agon* : la naissance d'*Apollon*, puis *Orpheus*, l'héritier de Thrace d'*Apollon*, dont la mère est Calliope. Dans l'œuvre règne un climat éternel avec trois mouvements tripartites renforcés par la présence d'objets rituels : masques, os, flammes, lyre. Concernant la partition, elle s'enchaîne à l'« Apothéose » d'*Apollon*, grave. Le troisième acte, *Agon*, n'a pas de sujet, mais révèle l'essence même des ballets précédents et l'élément moteur de la création.

Sur un plan plus philosophique, la trilogie relate l'histoire d'un artiste qui se révèle à lui-même puis qui, à l'âge mûr, pénètre dans ses profondeurs, pour ensuite se dépasser en tant qu'homme, tendu entre ses faiblesses et sa grandeur.

2. Les interprétations de la trilogie

La réception par la presse allemande de la performance d'*Apollon* et d'*Orpheus*, entre autres à Hambourg en novembre 1962, la même année donc que le festival stravinskien, nous en dit beaucoup sur ce « blason new-yorkais ». Pour la représentation d'*Agon* dans la ville allemande, il avait sollicité les danseurs américains car la performance des « danseurs allemands n'était pas comparable aux solistes américains », que « c'était une danse abstraite et aérienne qui ne correspondait pas aux danseurs allemands », nous dit Ludwig Pollner, journaliste, dans son article intitulé « Balanchine nach Art des Hauses³⁷⁹ ». Car, poursuit-il, l'idéal de Balanchine qui est de « laisser parler les os », ne convient pas à toute l'espèce humaine et que c'est dans un état « d'être affamé » qu'il faut se mettre pour danser du

³⁷⁹ « Balanchine à la manière de l'Opéra de Hambourg ». Les articles de presse qui relatent du festival de Hambourg ont été placés en annexes. Ils nous ont été adressés par Barbara Neumann, de l'Opéra de Hambourg.

Balanchine. Cet idéal est bien celui du dépassement de soi, de l'homme qui veut aller jusqu'au bout de ses limites.

Dans la même lignée, le journal *Die Welt* titre « Une équipe de remplaçants³⁸⁰ ». Le journaliste Klaus Greitel décrit Jacques d'Amboise, danseur du New York City Ballet, comme un « dieu fort » et le danseur allemand Hene Klaus comme un « dieu faible et capable de contrôler ses gestes avec goût », nous l'avions déjà vu dans notre troisième chapitre. Il critique aussi les gestes trop « nobles » de l'Eurydice Allemande. Rappelons enfin que le chef d'orchestre Rolf Liebermann ne voulait pas produire *Agon* car les solistes allemands ne pouvaient pas atteindre la performance américaine.

Ces critiques nous font remarquer une fois de plus que la trilogie, interprétée quatre ans après la création du dernier acte, ne se détache pas de ses créateurs. Balanchine a chorégraphié tous ses ballets en s'inspirant du caractère et du corps de ses danseurs, qu'il souhaitait fort, souple, avec de longues jambes et un petit buste (Citons Serge Lifar, Maria Tallchief, Melissa Hayden, Diana Adams ou encore Arthur Mitchell). C'est aussi pour cette raison que les interprétations sont variées. Souvenons-nous de la posture [Fig. 20 p. 165] interprétée de manière différente, selon les possibilités physiques des danseurs. Cela est aussi un des fondements majeurs de la trilogie : la *physicité* humaine. Et d'ailleurs, on remarque que les caractéristiques corporelles voulues par Balanchine, qui ne font que parfaire le blason new-yorkais, correspondent avec cette recherche de dépassement, de construction architecturale propre aux ballets balanchiniens.

L'œuvre stravinskienne [*Agon*] atteste de sa modernité incessante, de sa puissance de métamorphose, dans les consciences et les générations successives qui, dans leurs créations propres, en dévoilent constamment de nouveaux et multiples visages³⁸¹.

Alors qu'*Agon* et *Apollon* continuent d'être souvent joués en Europe et aux États-Unis, *Orpheus* est très peu sur les scènes : deux fois à New York, une fois à Paris, Birmingham (UK) et Hambourg. *Apollo* (interprétation de 1979) et *Agon* sont souvent donnés au New York City Ballet, à Paris, à Washington DC et aussi à Toulouse. Alors qu'en 1948, le ballet *Orpheus* rencontrait un certain succès à New York, son accueil est plus mitigé à Paris en 1973. Le 13 novembre de la même année, *Orpheus* entre au répertoire de l'Opéra de Paris et connaît son premier échec. Depuis, il n'a jamais été produit en France. À Hambourg c'est aussi un échec à cause de la chorégraphie de Balanchine. L'article allemand intitulé « Un

³⁸⁰ « Ballett in zweiter Besetzung », p. 265.

³⁸¹ André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 10.

Apollon rayonnant³⁸² » montre que le chorégraphe était peu à l'aise pour composer un drame. Pour Patricia Tierney, notateur de la partition au Birmingham Royal Ballet, le mauvais accueil du public est peut-être dû aux décors de Noguchi, jugés trop « kitch ». Étaient-ils trop importants, trop lourds, laissant moins de place à la chorégraphie de Balanchine. Jusqu'ici l'œuvre n'avait jamais été étudiée. La trilogie a été mise en scène seulement trois fois : en juin 1962 et 1972 pour célébrer l'anniversaire de Stravinsky et en 2007 pour le 50e anniversaire d'*Agon*. À chaque fois, elle est proposée pour un événement spécial et aussi selon un ordre différent. Le tableau suivant liste les apparitions de la trilogie depuis sa création à ses représentations et productions :

Ballets	<i>Apollo, Orpheus, Agon</i>	<i>Apollon (musagète), Agon, Orpheus</i>	<i>Orpheus, Agon, Apollon (musagète)</i>
Dates			
1954		Ordre suggéré par Stravinsky dans une lettre adressée à Kirstein.	
1962			Festival de Hambourg pour célébrer les 80 ans de Stravinsky en juin.
1972	New York City Ballet pour les 90 ans de Stravinsky		
2005		Ordre que proposent les Éditions Naxos mais avec <i>Apollo</i>	
2007	New York City Ballet pour fêter les 50 ans d' <i>Agon</i> .		

On constate que l'œuvre, la trilogie, n'est pas détachée de son auteur, de son contexte de création, elle est blason, la force d'existence du New York City Ballet. Et d'ailleurs, à ce propos, dans la présentation d'*Orpheus* que l'on trouve dans la rubrique « répertoire » du site officiel de l'institution, il est écrit que ce deuxième acte revêt une place singulière dans l'histoire du New York City Ballet. Après une description de celui-ci, il est expliqué que la lyre d'Apollon, donnée à *Orpheus*, symbole de la danse, de la musique et de la poésie, est l'emblème officiel, la « *very signature* » du New York City Ballet. Qualifiée d'œuvre de « première importance », elle est la seule collaboration entre Balanchine, Noguchi et Stravinsky. Et surtout, c'est lors de la première que Morton Baum, président du comité

³⁸² « *Ein strahlender Apollo* », p. 264.

exécutif du City Center of Music and Drama, invite le Ballet Society à devenir leur compagnie de ballet permanente : le New York City Ballet³⁸³.

Nous nous proposons maintenant d'étudier les trois niveaux possibles de lecture de la trilogie. Il s'agit donc d'inscrire les ballets dans une nouvelle temporalité, de les imaginer formant un spectacle d'une heure et vingt minutes, pour que le public puisse percevoir au mieux l'ensemble et non pas les ballets les uns après les autres. À Hambourg en 1962 et à New York en 1972, les trois ballets étaient présentés avec un entracte³⁸⁴.

Ils révèlent l'agôn, la lutte, l'activité créatrice, sous différentes formes : de ballet classique, de pantomime, puis de la danse et de la musique pures sans décors ni costumes. Leur création, éloignée dans le temps à cause du silence de Stravinsky et le fait que la trilogie n'ait pas été envisagée au départ, fait que chacun des ballets porte aussi l'évolution compositionnelle de Stravinsky. Les ballets *Orpheus* et *Agon* ont été composés en fonction de l'acte ou des actes précédents dans un contexte neuf : on pourrait parler ainsi d'une trilogie de « compromis », entre le ou les acte(s) précédent(s) et le contexte différent dans lequel s'inscrit le nouveau.

Il s'agit maintenant de les comprendre dans leur ensemble, tels qu'ils pourraient être compris par un spectateur normal qui sait peu de choses des créateurs, de leur collaboration et du contexte de création des ballets. Le fait que la trilogie soit peu proposée sur scène invite à repenser son interprétation. La question est maintenant comment rendre sur scène le cheminement spirituel que montre la trilogie.

Apollo(n) (musagète), Agon, Orpheus

En plaçant *Agon* en deuxième position et *Orpheus* en dernière, l'ordre suit notre schéma agoniste :

Apollon symbolise tout d'abord la jeunesse, une adaptation à un environnement extérieur, une découverte de soi dans une réalité, tragique, de ses capacités, à travers une compétition ludique et une course vers l'Olympe. C'est le temps de la prise de conscience de

³⁸³ « *The lyre given to Apollo, the god of music, is the ancient and timeless symbol of music, dance and poetry, and song. The lyre has become the official emblem, the very signature, of New York City Ballet. This seminal ballet represents the only collaboration between Balanchine, Noguchi, who designed the sets and costumes, and Stravinsky. It was a performance of this work that led Morton Baum, chairman of the executive committee of the City Center of Music and Drama, to invite Ballet Society to become its permanent ballet company: the New York City Ballet* ».

³⁸⁴ Nous avons placé en Annexes les programmes des deux festivals, p. 262 et 267.

la lutte à mettre en œuvre pour accéder au règne d'Apollon, à un idéal de perfection, de beauté et d'équilibre. C'est l'enfant qui entre dans la vie ou bien le jeune adulte qui apprend les règles de conduite, détermine ses objectifs, conscient de sa fatale destinée. Toute cette atmosphère est rendue par la couleur blanche, le rouge écarlate, la couronne de vigne, la montée vers l'Olympe, les gestes rituels, la figure du soleil, le jeu entre les Muses et Apollon, et aussi le jeu des combinaisons sonores, le regard froid des personnages lors de l'« Apothéose ».

Avec *Agon*, nous sommes au cœur de la vie, de celle de l'homme qui assume ses doutes, ses craintes, ses excès, ses réussites, ses échecs, ses moments de bonheur. Le ballet est sans décors et sans costumes mettant ainsi mieux en valeur l'espace que dessinent les danseurs et leurs capacités physiques. On y trouve des relations triangulaires, de la symétrie et de l'asymétrie, des mouvements synchronisés, simultanés ou encore en canon, un retour au début – comme dans *Orpheus*, la musique dessine un cercle.

En plaçant *Orpheus* en dernier, on retrouve le Sweeney d'Eliot : « cet homme qui dans le passé a combattu physiquement en tant que pugiliste et qui aujourd'hui entreprend une quête intérieure ». C'est l'artiste qui accepte de se laisser passivement conquérir par le sensible et par son propre art pour mieux se connaître.

Contrairement à *Apollon*, l'« Apothéose » ici est précédée d'une mort, de celle d'un homme et donne à la trilogie une véritable fin.

Orpheus, Agon, Apollo(n) (musagète)

Il est difficile de comprendre l'ordre que propose l'Opéra de Hambourg. Ce choix n'est pas expliqué dans le programme du festival. Seule une description des ballets est fournie. Sa première page, placée en annexes, montre que les œuvres ont été séparées par un entracte d'une vingtaine de minutes. Il n'y a pas eu une volonté de vouloir les présenter dans un ensemble cohérent.

Apollo(n) (musagète), Orpheus, Agon (ordre chronologique)

Il est présenté dans cet ordre par le New York City Ballet à deux reprises. Dans l'ouvrage consacré uniquement au festival de Stravinsky de 1972, réalisé par Nancy Goldner, Lincoln Kirstein évoque l'enchaînement difficile entre l'« Apothéose » d'Apollon, froide et tragique, et la musique des « sphères » – Monteverdi, Lully, Gluck – d'*Orpheus* entendue sur

terre³⁸⁵. On reste dans une dynamique proche avec un *Largo e tranquillo* suivi d'un *Lento sostenuto* mais le ton est différent, tragique puis mélancolique. Avec *Agon* en deuxième position, cette dynamique lente est cassée par un tempo plus rapide et un ton guerrier. Placé après l'« Apo théose » d'*Apollon*, on aurait une sorte de contemplation d'une succession de dépassements, image de l'évolution infinie, qui mène vers une entrée en soi avec *Orpheus*.

3. Notre dramaturgie

Il s'agit pour terminer d'imaginer puis de proposer une nouvelle production de la trilogie. Notre objectif n'est pas ici de présenter une réinterprétation des ballets mais de suggérer une nouvelle perspective à l'ensemble.

Des trois choix de lecture, nous opterions pour celui de Stravinsky, à savoir l'ordre *Apollo(n) (musagète)*, *Agon*, *Orpheus*, en tant que représentation du cheminement spirituel de l'être.

Les ballets appartenant déjà au répertoire d'Opéra, la faisabilité de leur représentation ne présente *a priori* pas d'obstacles majeurs. On a vu qu'*Orpheus* avait été interprété uniquement deux fois sur la scène du New York City Ballet, une fois au Birmingham Royal Ballet et une fois à Paris. *Apollon* et *Agon* sont présentés beaucoup plus régulièrement et dans des institutions différentes telles que l'Opéra de Toulouse ou le Kennedy Center à Washington DC. Par ailleurs, la première d'*Apollon musagète* avait eu lieu au théâtre du Châtelet. Les décors ne présentent pas une machinerie trop importante – le gros rocher pour *Apollon musagète* et celui de Pluton monté sur roulettes dans *Orpheus* – et ne semblent donc pas être un problème pour une production dans un théâtre. S'il faut trouver une limite, ce serait plutôt du côté de la mise en place des décors sur scène dans la mesure où nous n'envisageons pas d'entracte. Mais plonger la salle dans le noir ou bien baisser le rideau pendant un changement scénique doit pouvoir résoudre cet éventuel problème. Notre proposition de dramaturgie de la trilogie permettrait au public de découvrir *Orpheus* et de redécouvrir *Apollon* et *Agon* dans un contexte nouveau.

En ce qui concerne les aspects de la production, nous suggérons de revenir aux décors et costumes d'origine pour *Apollon musagète*, de conserver ceux de Noguchi pour *Orpheus* et de maintenir l'absence de décor et de costume pour *Agon*, absence rendue nécessaire par sa

³⁸⁵ Nancy Goldner, *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*, New York, The Eakins Press, 1973, p. 169.

seconde position. L'ensemble aurait pour titre « La trilogie grecque de Stravinsky et de Balanchine ». De grec ne serait que l'essence même des ballets, l'agôn, les décors et costumes ou leur absence venant souligner et représenter non pas la Grèce antique, mais la nature humaine – tunique rouge et couronne de vigne dans le musagète; pureté du travail du corps et de l'esprit dans *Agon*, souvent comparé à une « machine qui pense »; sculptures en forme d'os, flammes, rochers, utilisation du bois et du fer pour *Orpheus*.

Alors que Bortoluzzi propose une interprétation très classique de l'œuvre, nous pencherions davantage pour les gestes plus brusques, angulaires et virils de celle de Barychnikov, d'autant plus accentués par le costume rouge. Ils font davantage corps avec la physicité d'*Agon* et les gestes contractés d'*Orpheus*, cette « grandeur du corps héroïque » dont parle Balanchine.

Pour enchaîner *Agon* à *Apollon*, l'idéal pourrait être de faire disparaître le rocher de la scène ou bien en partie – dans ce cas, Apollon pourrait rester en haut de celui-ci et contempler la lutte terrestre – sans baisser le rideau afin d'enchaîner directement *Agon*. Un fond bleu, déjà présent pour le musagète, serait bienvenu et maintenu pendant tout le premier tableau d'*Orpheus* qui se déroule sur la terre. Puis reprendre les éclairages de Rosenthal, que nous avons évoqués dans le sixième chapitre.

La structure de la trilogie nous semble mieux proportionnée avec *Agon* placé au milieu : deux ballets de trente minutes, colorés, encadreraient un ballet plus court, rapide et dénudé. Pour accentuer d'une part, l'idée de jeu et de combat universel et, d'autre part, le travail du corps – l'aspect mécanique et marionnettes – le port de masques, identiques et simples, comme dans l'interprétation de *Sweeney Agonistes* par la Doone company [Voir Annexes p. 260] serait à envisager.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre méthodologie globalisante, fondée sur la coexistence des arts et sur l'étude de la collaboration entre Stravinsky, Balanchine, Bauchant, Noguchi, Eliot et Kirstein, nous a permis de découvrir l'unité fondatrice de la trilogie, lieu d'« agôn » et de montrer comment elle se révèle dans les arguments et les structures des trois ballets. Ce travail qui s'inscrit dans un développement d'une méthodologie pour étudier la représentation du ballet en général doit pouvoir s'élargir aux arts de la scène et du spectacle que sont, l'opéra, le théâtre, le cirque, les marionnettes et les comédies musicales.

Les auteurs ont mis en scène, par des styles différents, la philosophie agoniste que nous avons définie comme étant la recherche d'un équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque. Nous avons vu que les fondements de la philosophie agoniste se retrouvaient dans les trois figures grecques choisies par les auteurs. Elle implique un équilibre entre le corps et l'esprit, mis en exergue par la danse classique ; et d'une prise de conscience de la gravitation mise en évidence dans les décors de Noguchi. La métamorphose d'un élément tragique en une action artistique induit un mouvement de bas en haut que l'on retrouve dans les arguments qui mettent en scène la relation terre/ciel.

Les correspondances de Stravinsky nous informent que Kirstein avait proposé le tandem Bacchus-Dionysos comme troisième acte à la trilogie. Nous aurions pu avoir : Apollon, Orpheus et Dionysos ; Orphée symbolisant l'équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque. Mais Stravinsky propose *Agon*, autrement dit le mécanisme dionysiaque essentiel à l'homme pour affronter la réalité et qui se manifeste chez Stravinsky contrôlé par l'apollinien. C'est par l'action et le travail sur soi que l'homme parvient à la canalisation de ses désirs.

Nous avons vu aussi comment se manifestait l'agôn par le ballet, origine de l'agonisme, mettant en action la capacité physique, le don et la souffrance et ouvrant une brèche qui permet à l'homme de se transcender. La philosophie agoniste se définit comme une « poïétique du passage » dont nous avons vu les lieux et les moments dans le deuxième point de notre troisième chapitre.

Le conflit Apollon/Dionysos est essentiel à tout art et à la création, mais il devient ici structure et forme des ballets par le besoin de Stravinsky de justifier les fondements de son style et sa nouvelle philosophie artistique, alors soumis à la critique. La trilogie devient ainsi une mise en scène des préoccupations obsessionnelles d'un compositeur, alors interprète de sa propre musique.

Mythologie et archétype offraient un cadre privilégié pour la mise en forme des ballets au compositeur, qui réinvente alors les instruments d'incarnation, Apollon, Orpheus et Agon, chers aux hommes. Il y découvre, selon André Boucourechliev, « [leur] vertu structurelle à laquelle il apparie une structure musicale "classique" ressentie comme équivalente ». La trilogie se caractérise ainsi par une synonymie entre le fond et la forme, l'agonisme se retrouvant dans la structure générale classique des ballets à travers ces étapes : prologue, initiation/apprentissage, tension, harmonie et apothéose, qui définissent aussi bien cette poïétique du passage que le ballet classique.

Le parcours du schéma agoniste se retrouve également dans les structures interne et externe des ballets. La poïétique du passage se manifeste dans le traitement de la durée. Nous avons vu par exemple qu'*Orpheus* se structurait sur les *pas de deux* de l'Ange noir et d'Orpheus et de celui d'Eurydice et d'Orpheus, d'une durée quasi semblable, le premier symbolisant le début de la descente aux Enfers et le second une remontée possible vers la terre. La durée, nous l'avons vu, délimite un espace scénique, enfermant ainsi l'agôn. Dans les trois ballets, la métrique a une fonction dramaturgique par sa stabilité ou son instabilité. Elle est un élément purement matériel qui, comme la durée, détermine un cadre, enferme un moyen formel pour l'ordonnance des sons qui est le rythme. La métrique est l'avoir en commun de la musique et de la danse, le rythme, l'avoir ensemble, se visualise par la fusion ou le contrepoint. L'emprunt au jazz et à la poésie participe de la dramaturgie des trois ballets. À travers le jazz, on retrouve le rapport conflictuel entre l'apollinien, base classique, et le dionysiaque, rythme improvisé. S'y retrouve une action libre, sans limites d'expression et de plaisir, mais enfermée dans un cadre strict. L'analyse temporelle a montré qu'elle reposait aussi sur le conflit essentiel Apollon/Dionysos avec l'idée d'appui nécessaire pour s'extraire et « rebondir vers la lumière ».

Déplacement et construction scénique participent de la dramaturgie et révèlent de même le processus compositionnel de Stravinsky : la place attribuée à Terpsichore, muse qui réunit en elle, danse, musique et poésie; la progression scénique de l'Ange noir révélant son pouvoir, la mise en relief des retrouvailles d'Orphée et d'Eurydice par les déplacements des rochers redessinant un espace d'action; le rapport homme/femme et triangulaire dans *Agon*,

les déplacements scéniques précis, voire mathématiques, et les figures architecturales reliant la terre au ciel.

Le devenir de l'être, son parcours initiatique se manifestent et se matérialisent par sa propre structure. L'*Apollon musagète*, œuvre majeure dans la carrière de Stravinsky et de Balanchine, montre une nouvelle manière, une seconde naissance et une mise en forme d'une pensée qui se cherche intérieurement et artistiquement. C'est aussi pour Kirstein un lieu de rencontre entre les musiques du passé, du présent et du futur ; si bien figuré par le corps dansant qui prend appui au sol, dans le passé, pour s'élancer vers l'avenir. Cette nouvelle attitude, qui commence réellement selon Ernest Ansermet avec l'*Octuor* (1922-1923), se distingue de la première : « elle s'appuie sur une image concrète, qu'elle illustre musicalement, [alors que] la seconde manière de cet art se suffit à lui-même et même l'image n'est plus que musicale³⁸⁶ ». Les années vingt définissent la gestation de cette deuxième manière. « Elle apporte un monde de sentiments figurés au lieu de grands thèmes sentimentaux symbolisés par les tonalités, permanence en prédilection de certains motifs, comme chez les peintres³⁸⁷ ». Les sentiments deviennent forme, figure, sans dynamisme propre. Les qualités d'être que Stravinsky puise dans son environnement sont mises en action par les tensions du mouvement et de l'harmonie. C'est sur ce nouveau style que se fondent les bases académiques de l'école balanchinienne.

Dans les trois ballets, il n'y a pas une évocation de la Grèce antique, lieu d'origine des trois figures, cependant les gestes et les mouvements trouvent une résonance dans l'iconographie grecque. La veine hellénisante qui caractérise le début du XXe siècle se révèle ici à travers l'action humaine. Empruntés au religieux et au quotidien, ils participent eux aussi de la dramaturgie agoniste en étant réutilisés dans leur contexte antique ou bien dans un contexte nouveau que leur assignent Stravinsky et Balanchine. Les gestes en avant et ouverts dans Apollon, à la fin de l'apothéose, signifient donner et recevoir : ici Apollon et les Muses reçoivent la lumière et l'énergie apollinienne et accèdent à l'éternité. Dans une autre version de l'apothéose, se terminant par la figure du soleil, Apollon et les Muses empruntent à la chironomie antique la figure de la main plate avec la paume tournée vers l'en-dehors pour absorber la puissance solaire. Eurydice joue de l'aulos.

³⁸⁶ Ernest Ansermet, « À propos du concerto de violon et de la Symphonie des Psaumes d'Igor Stravinsky », *Présence*, février 1935, fonds Schaeffner, bibliothèque Gustave Malher, p. 18-21.

³⁸⁷ *Ibid.*

Tous ces gestes religieux, puisés dans le quotidien et auxquels Stravinsky et Balanchine s'intéressent en se tournant vers la Grèce antique, la mythologie et la Renaissance, période qui établit une synthèse entre les textes sacrés et le corps, attribuent aux œuvres une fonction de rituel.

La trilogie met en scène une recherche d'équilibre entre Apollon et Dionysos, obtenu par l'effort et la résignation, mais aussi par un jeu entre un compositeur et un chorégraphe. Par le truchement de la danse classique, expression parfaite du contrôle de l'apollinien sur le dionysiaque, Stravinsky fait l'apothéose du corps humain héroïque : beau, libre et contrôlé, rendant *unique* la trilogie. Elle est faire-valoir d'une époque et compréhension sensible du monde.

La dramatisation des personnages sur scène rend aussi visuel cet équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque dans les trois ballets : Apollon dionysiaque/Apollon Louis XIV ; costume rouge/jaune d'Orphée; architecture stricte/gestes libertins.

Tout ce symbolisme matérialisant l'agonisme nous ramène systématiquement au conflit entre Apollon/Dionysos, entre l'homme et la femme, celle-ci étant une source d'inspiration et l'origine des pulsions créatrices. Nous pouvons le synthétiser en nous tournant vers la trichotomie des signes de Charles S. Peirce³⁸⁸ qui définit les trois niveaux d'existence des signes, *icône*, *indice*, *symbole*, afin de bien comprendre comment, à partir de la représentation, nous sommes remontée à l'essence des choses :

1. L'*icône* est un signe qui renvoie à l'objet en vertu de caractères qui lui sont propres et qu'il possède. Charles S. Peirce le définit aussi comme une « image mentale³⁸⁹ ». Autrement dit, l'icône est un archétype, dans notre trilogie celui du conflit entre Apollon/Dionysos, du drame humain. Il fait partie de la psyché du compositeur et en définit son obsession, son combat, qui va prendre forme par l'action artistique.
2. L'*indice* renvoie à l'objet du fait qu'il est réellement affecté par cet objet. Ce sont tous ces phénomènes aussi divers soient-ils, du passé et du présent que Stravinsky choisit pour leurs qualités d'êtres, qui viennent répondre aux exigences de son

³⁸⁸ Charles Peirce S, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 231.

³⁸⁹ *Ibid.* p. 234.

style, prônant, à la période qui nous intéresse, la victoire de l'apollinien sur le dionysiaque. Les indices correspondent à nos activateurs stylistiques.

3. Le *symbole* renvoie à l'objet en vertu d'une loi qui fait que le symbole est interprété comme renvoyant à l'objet. Tous ces phénomènes sont structurés, organisés dans un équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque et dans une directionnalité partant de la terre au ciel.

La symbolique de notre trilogie est celle du passage, de l'agonisme, de la transformation de l'être en train d'être transcendé dans une temporalité et un espace et dans une apothéose du corps et de l'esprit. Les indices sont tous ceux par quoi nous pouvons distinguer l'agonisme dans l'expérience artistique : le jeu des couleurs, le jeu entre les volumes sonores, la force olympique, le jeu, la froideur, le don, la souffrance, les agônes, les lignes et les pauses géométriques et architecturales, les duos, les trios, etc.

Le travail de recherche montre bien quel est l'enjeu de la création qui dit quelque chose du cheminement spirituel de tout être humain. Pour arriver à trouver un équilibre, celui-ci vit le drame et le met en action en suivant un parcours initiatique ou agonistique qui l'amènera à la connaissance. Ce parcours est aussi celui de la création artistique : les ballets mettent en scène le déploiement de la force vitale, le rythme intérieur, l'âme de l'artiste et son impulsion créatrice en train d'apprendre à se connaître soi-même, en train de vivre le drame.

Celui-ci est réactivé par l'événement ou bien grâce à l'enregistrement, et les forces essentielles de l'expérience artistique touchent le spectateur qui accède à son tour à sa propre connaissance, à une « modification de sa façon de penser, d'agir et de sentir, c'est-à-dire de vivre³⁹⁰ ».

Il demeure difficile de comprendre pourquoi la trilogie a été si peu jouée jusqu'à présent. Notre travail de recherche en a révélé l'esthétique, la construction et la philosophie. Nous pourrions aller plus loin en envisageant une sociologie et une anthropologie de la représentation pour bien comprendre tout l'enjeu de la représentation de ballet, en partant peut-être de la réception des œuvres par le public. Nous avons vu en effet comment l'Oeuvre

³⁹⁰ Nicole Everaert-Desmedt, *Le Processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Liège, Mardaga, 1990, p. 113.

balanchinien et les trois ballets avaient éveillé chez les publics américain et allemand un comportement agonistique.

Sur un plan plus technique, nous avons vu, par l'initiation de l'outil Benesh dans notre travail, l'intérêt d'utiliser une notation chorégraphique pour la recherche sur le ballet. Elle nous a permis de découvrir des éléments non perceptibles par la vidéo, mais pourtant essentiels pour l'interprétation, de faire des liens plus facilement entre les trois ballets, de clarifier les interactions entre la musique et la danse, de nous référer avec précision aux extraits chorégraphiques et enfin de communiquer le mouvement.

Les trois ballets grecs de Stravinsky et Balanchine ont aussi été écrits en notation Laban. Les partitions se trouvent au Dance Notation Bureau à New York³⁹¹. Afin de compléter nos recherches, nous pourrions à présent nous tourner vers ces partitions Laban et reprendre les exemples Benesh sur lesquels nous nous sommes appuyée dans cette notation, afin d'étudier si de sa lecture une tout autre interprétation peut jaillir. Par ailleurs, les ballets *Apollon* et *Agon* ont été notés en Laban à une date proche des partitions Benesh, respectivement en 1989-90 et 1987 mais *Orpheus* a été enregistré en notation Laban un an après sa première, c'est-à-dire en 1949, près de cinquante ans avant sa version Benesh (1997). Bien qu'incomplète, elle nous offrirait alors un accès direct à sa création. Outre l'analyse chorégraphique, cela nous permettrait d'analyser, suivant les différences majeures que l'on pourrait trouver, « ce qui se perd et ce qui se maintient » de la création, par les années qui s'écouleront, et de réaliser une étude complète de la trilogie.

³⁹¹ Disponible sur http://www.dancenotation.org/DNB/library/pdf/NTD_2008.pdf. Dernière consultation le 12/08/2009.

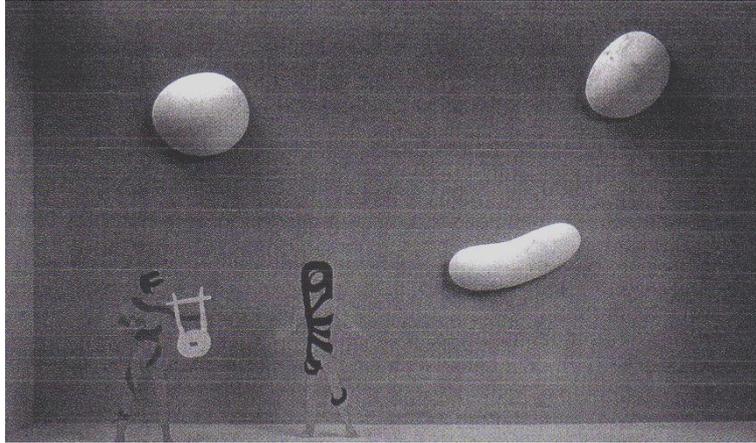
MAQUETTES DES DÉCORS D'ORPHEUS PAR ISAMU NOGUCHI
New York City Library



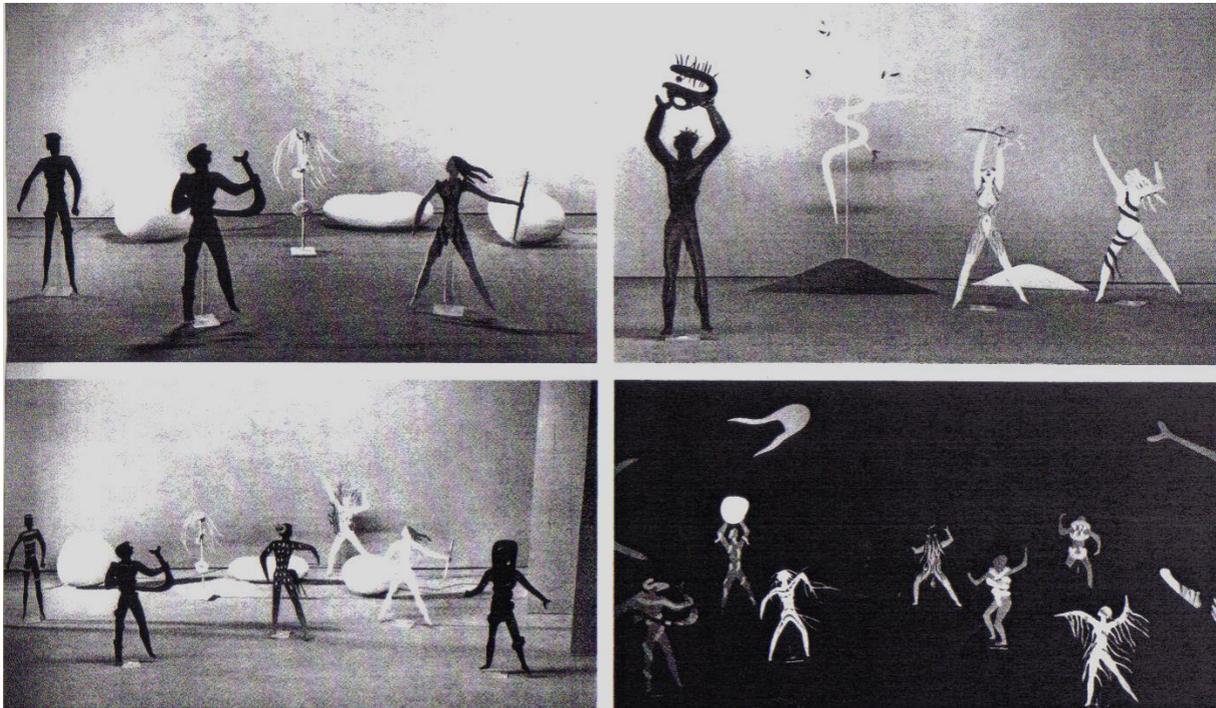
New York Public Library Dance Collection,
Isamu Noguchi Foundation Inc. Kevin Noble



**Isamu Noguchi Foundation Inc. Rudolph
Burckhardt**



*New York Public Library Dance Collection,
Isamu Noguchi Foundation Inc. Kevin Noble*



Isamu Noguchi, a sculptor's world, Thames and Hudson, 1967, p. 153.

LE « PAS DE DEUX » D'ORPHÉE ET D'EURYDICE

Un extrait de la partition chorégraphique en notation Benesh

CHOREOGRAPHY COPYRIGHT
GEORGE BALANCHIN ©
DATE 1968 PLACE NEW YORK

BENESH MOVEMENT NOTATION
LONDON COPYRIGHT RUDOLF BENESH 1955 ©
NOTATED BY PATRICIA TIGHE 1997
BIRMINGHAM

104 (Pas de deux - begins) 39

Annotations:
ORPHÉE wants to fall
EURYDICE brace up to earth
consider so slowly to be better

CHOREOGRAPHY COPYRIGHT
GEORGE BALANCHINE
DATE 1948 PLACE NEW YORK

BENESH MOVEMENT NOTATION
LONDON COPYRIGHT RUDDOLF BENESH 1955

31

The image shows a handwritten musical score for Benesh Movement Notation, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef) with notes, rests, and performance instructions. The score is numbered 110 through 115. Performance instructions include "speaking" - playfully", "listening", and "playing Mute".

System 1 (Measures 110-111):
 Measure 110: $\frac{3}{8}$ $\frac{1-2}{1-1}$
 Measure 111: $\frac{2}{8}$

System 2 (Measures 112-113):
 Measure 112: $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$
 Measure 113: $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$

System 3 (Measures 114-115):
 Measure 114: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$
 Measure 115: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$

System 4 (Measures 116-117):
 Measure 116: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$
 Measure 117: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$

System 5 (Measures 118-119):
 Measure 118: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$
 Measure 119: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$

System 6 (Measures 120-121):
 Measure 120: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$
 Measure 121: $\frac{2}{8}$ $\frac{1-3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{1-11}{4}$ $\frac{1-5}{4}$

CHOREOGRAPHY COPYRIGHT
GEORGE BALANCHINE
DATE 1948 PLACE NEW YORK

BENESH MOVEMENT NOTATION
LONDON COPYRIGHT RUDOLF BENESH 1955

31

The image shows a handwritten musical score for Benesh Movement Notation, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is numbered 110 through 115. Measure 110 includes a tempo marking of $\frac{3}{8}$ and a dynamic marking of f . Measure 111 includes a tempo marking of $\frac{3}{8}$ and a dynamic marking of f . Measure 112 includes a tempo marking of $\frac{3}{8}$ and a dynamic marking of f , with a handwritten note "trying to tell off himself". Measure 113 includes a tempo marking of $\frac{3}{8}$ and a dynamic marking of f . Measure 114 includes a tempo marking of $\frac{3}{8}$ and a dynamic marking of f , with a handwritten note "speaking - playfully". Measure 115 includes a tempo marking of $\frac{3}{8}$ and a dynamic marking of f , with a handwritten note "playing flute". The score is written in ink on a white background with a perforated left edge.

CHOREOGRAPHY COPYRIGHT
GEORGE BALANCHINE
DATE 1948 PLACE NEW YORK

BENESH MOVEMENT NOTATION
LONDON COPYRIGHT RUDOLF BENESH 1958

31

The image shows a handwritten musical score for Benesh Movement Notation, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef) with various musical notations, including notes, rests, and movement symbols. The score is annotated with several boxed numbers and text:

- System 1:** Starts with a boxed $\frac{3}{6}$. The first measure contains movement notations. A boxed $\frac{110}{\frac{3}{8}}$ is above the second measure, and a boxed $\frac{1-2}{1-1}$ is above the third measure.
- System 2:** Starts with a boxed $\frac{3}{8}$. A boxed $\frac{111}{\frac{2}{4}}$ is above the second measure, and a boxed $\frac{1-11}{1-11}$ is above the third measure.
- System 3:** Starts with a boxed $\frac{2}{4}$. A boxed $\frac{112}{\frac{3}{8}}$ is above the second measure, with the handwritten note "trying to tell off himself" written above it. A boxed $\frac{1-3}{1-3}$ is above the third measure, and a boxed $\frac{1-3}{1-3}$ is above the fourth measure.
- System 4:** Starts with a boxed $\frac{113}{\frac{2}{8}}$. A boxed $\frac{1-3}{1-3}$ is above the second measure, and a boxed $\frac{1-11}{1-11}$ is above the third measure.
- System 5:** Starts with a boxed $\frac{114}{\frac{2}{8}}$. A boxed $\frac{1-11}{1-11}$ is above the second measure, with the handwritten note "speaking - playfully" written above it. The word "listening" is written in the bass staff of this system.
- System 6:** Starts with a boxed $\frac{115}{\frac{2}{8}}$. A boxed $\frac{1-11}{1-11}$ is above the second measure, with the handwritten note "playing flute" written above it.

ESQUISSE D'AGON – FONDATION PAUL SACHER

Ire [partie]

At the start → Four Boys starting back to the audience (*Au debut, quatre garçons dos au public*)

- | | | | | |
|----|------|------------------------------|----------|-------------------|
| 1) | ♂♂♂♂ | « Quartet Variation » | [1'30''] | |
| 2) | ♀♀♀♀ | « Double Quartet Variation » | [1'30''] | ♀♀♀♀ |
| 3) | | « Quartet Double Quartet » | Coda | [1'] in imitation |

Ile [partie]

- | | | | | |
|-----------------|-----|---------------------|--------------------------|---------------------------------|
| A) Introduction | | [40'] | | percussion |
| | | | For « Pas de Trios » n°1 | |
| | ♂ | | ♂ | Var (He) Sarabande
[1'15''] |
| | ♀ ♀ | | ♀ ♀ | Var (they) Gaillarde
[1'00'] |
| | | Coda des 3 – [1'30] | | |
| B) Introduction | | [40'] | | percussion (percussion) |
| | | | For « Pas de trois » n°2 | |
| | ♂ ♀ | | ♂ ♀ | Var (They)
[0'50''] |
| | ♀ | | ♀ | Var (She)
[0'45''] |
| | | Coda des 3 – [1'30] | | |
| C) Introduction | | [40'] | | percussion (percussion) |
| | | | For Pas de deux | |
| | | | Adagio ♂♀ | |
| | | | Variation | (He) |
| | | | Variation | (She) |
| | | | Coda | (Both) |

IIIe [partie]

1) Danse des 4 pairs (Quartet of 4 pairs)



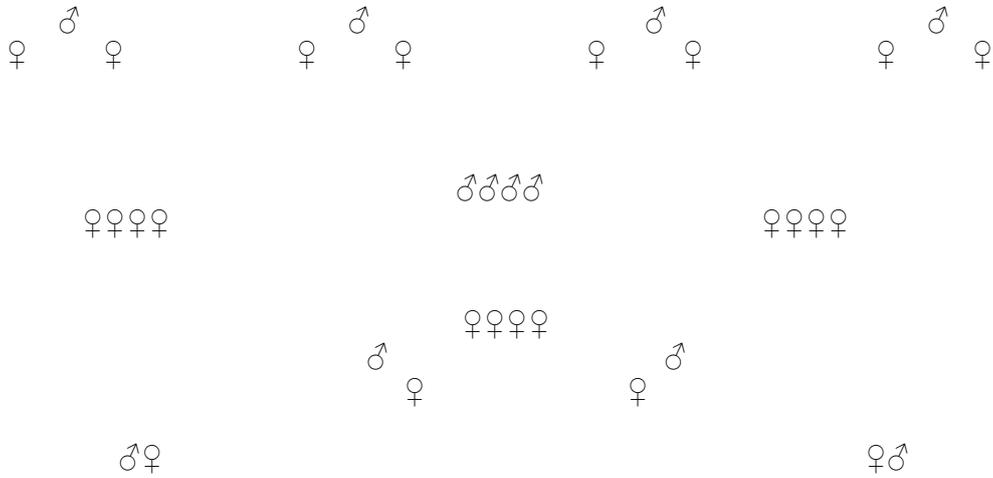
SINFONIA

2) Danse des trios (Male and 2 females)



3) Coda of the trios quartets in imitation

Same as before
 With a short conclusion, same time to the 8
 Back to their *wrist* (poignet)
 Bal position (back to the audience)



I) 1'30''
 1'30''
 1'

II) 40'
 50'
 1'
 1'30
 40'
 50'
 45'
 1'30

III) 1'10''
 3.30''
 50'
 ''
 2'

UNE REPRÉSENTATION DE L'AGÔN

Plaque de marbre sculptée
Musée d'Aphrodisias en Turquie

*The scene is an allegory of athletic contest (or **agôn**). The pillar with bearded head is **Hermès**, the god of gymnasium. Nearby is a palm of victory and a prize table with a victory ribbon on it. Two winged baby **Eros** figures are struggling over the palm branch (now mostly broken) : they act out the idea of contest which is personified in the youthful figure behind. He holds another palm of victory : he is **Agon** himself.*

La scène est une allégorie d'un combat athlétique (ou agôn). Le pilier avec une tête barbue est **Hermès**, le dieu du gymnase. À côté, se trouvent une palme de la victoire et un ruban de la victoire sur une table des récompenses. Les deux chérubins avec des ailes, figures d'**Eros**, sont en train de se disputer une branche de palmier (aujourd'hui quasiment cassée) : ils représentent l'idée de lutte qui est personnifiée dans le personnage juvénile situé derrière. Il tient une autre palme de la victoire : c'est **Agon** lui-même.

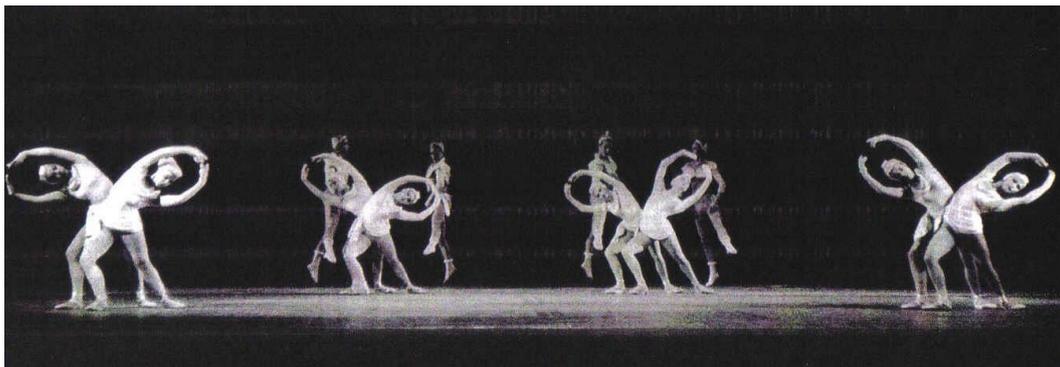




INTERPRÉTATION D'AGON PAR L'OPÉRA DE VIENNE



Agon, Opéra de Vienne, photographie de Serge Lido, dossier Opéra de Paris



Agon, Opéra de Vienne, photographie de Serge Lido, dossier Opéra de Paris

LES ADAPTATIONS DE *SWEENEY AGONISTES* DE THOMAS STEARN ELIOT

I. Interprétation de la Doone company en 1933

Sweeney Agonistes a été mis en scène par la Doone compagnie [pour la première fois] avec un mélange approprié de personnages masqués anthropologiquement animés dans des positions hiératiques et des routines de music-hall. Au centre, la figure de Sweeney vêtu de manière simple apparaît comme un employé de la ville, certainement lié à Eliot qui s'amuse en signant F.X. Sweeney en 1933 quand il parlait de se prendre pour le hoo-hah. (lettre à Pound). En devenant *Agonistes*, Sweeney nous signale la conception ritualistique du drame chrétien d'Eliot qui venait plus tard.³⁹².



Sweeney : 'Any man right do a girl in'
(*N'importe quel homme pourrait tuer une fille*).
Rupert Doone's *Sweeney Agonistes* (1935 Revival)

³⁹² Crawford, Robert, *The savage and the City in the work of T.S. Eliot*, Clarendon Press. Oxford, 1987, 251 p. 108 : « *Sweeney Agonistes* was performed by Doone's company with an appropriate mixture of anthropologically induced masked characters in hieratic postures and music-hall routines. At its centre, the plain-suited figure of Sweeney looks like a city clerk surely linked to the Eliot who jokily signed himself F. [Francis ?] X [Xavier ?] Sweeney in 1933 when he talked of coming over all of a hoo-hah (letter to Pound, 5 avril 1933). From the condition of being *Agonistes*, Sweeney points forward to the later ritualistic conception of Eliot's Christian drama ».

II. Interpretation d'Edward Einhorn³⁹³ en janvier 1999

Sweeney Agonistes [suivi de *The Rock*]

Designed and Directed by [Edward Einhorn](#)

Original Music by Mark Semsel

Costume Design by Asiel Kneeland

with :

John Allman (Piano Player/HORSFALL)

Peter Brown (KLIPSTEIN)

Daniel Leventritt (SWEENEY)

Julia Martin (DORIS)

Jennifer Mercien (DUSTY)

Daniel Norton (KRUMPACKER)

Christopher Roberts (SAM WAUCHOPE)

III. Interprétation d'Ian McKendrick³⁹⁴ en 2007

Glasgow, Arches, Scotland

Company : Paul-Vincent McInnes

Parts : Male 3; Female 3

Parts Other : One or more musicians

Notes : Adaptation of T.S. Eliot's 'Sweeney Agonistes'. Text reversioned by Alan McKendrick. First presented as part of Arches Theatre Festival 2007

Synopsis : Reprenant l'appropriation de TS Eliot de sources antiques, cette adaptation moderne de sa pièce inachevée 'Sweeney Agonistes' réutilise la musique symbolisante de The Fall, la mode et l'animation japonaise, [et] même la scène et le karaoké du Scottish social club. Même les gênants jeux de tombola et une interprétation d'Elvis de 'In The Ghetto', servent à accentuer le milieu vulgaire à venir et l'évasion banale qui anticipe l'arrivée de Sweeney. L'utilisation inquiétante de répétitions tout au long du dialogue, et les allusions nombreuses au meurtre et cannibalisme, la laide projection de la mort dans la vie de l'apparition fainéante de Sweeney, les chansons, jouant tel un chœur sinistre grec, accentuent vraiment lourdement le sentiment d'une menace imminente, laissant le spectateur se sentir dans les vapes. Une production stimulante d'une pièce rarement mise en scène³⁹⁵.

³⁹³ Disponible sur <http://www.untitledtheater.com/Eliot.html>, dernière consultation le 23/02/08.

³⁹⁴ Disponible sur <http://www.doollee.com/PlaywrightsM/mckendrick-alan.html>, dernière consultation le 23/02/08.

³⁹⁵ *Synopsis: Aping TS Eliot's appropriation of antic sources, this modern adaptation of his unfinished play 'Sweeney Agonistes' draws upon the pounding music of The Fall, Japanese animation and fashion, even the Scottish social club scene and karaoke. Even the uncomfortable diversion of a raffle and a performance of Elvis's 'In The Ghetto' serve to further enhance the milieu of vulgarity and trite escapism which anticipates Sweeney's arrival. Alongside the script's ominous use of repetition, the ugly projection of death in life of Sweeney's shiftless appearance, and the numerous allusions to murder and cannibalism, the songs, acting like a grim Greek chorus, really hammer home the sense of impending menace, leaving the spectator feeling woozy. A challenging production of a rarely performed piece.*

FESTIVAL DE HAMBOURG
Programme du dimanche 24 juin 1962

Hamburgische Staatsoper
Rolf Liebermann

Ballett-Abend

Sonntag 24.
~~Dienstag, den 26. Juni 1962 – Dienstag-Abonnement 3. Folge~~

Igor Strawinsky

Die Ballette nach griechischen Mythen

Orpheus – Agon – Apollon musagète

Mitwirkende:

Die Solisten des New York City Ballet
(mit freundlicher Genehmigung von L. Leonidoff)
Das Ballett der Hamburgischen Staatsoper
Das Philharmonische Staatsorchester
Choreographische Assistenz: Una Kai und Isabella Vernici
Technische Leitung: Hans Stahn
Beleuchtung: Günther Metzeld – Inspizient: Walter Trolldenier
Kostümausführung: Annelise Meier - Chefmaskenbildner: Max Vojta
Verlag: Boosey & Hawkes, Bonn
Pausen nach jedem Werk
Beginn 19.30 Uhr – Ende gegen 22.00 Uhr

FESTIVAL DE HAMBOURG
Articles de presse allemande
Interprétation d'Apollon et d'Orpheus
en novembre 1962 à Hambourg

Balanchine nach Art des Hauses

Das Staatsopernballett tanzt ein Strawinskij-Programm

Allein diese Tatsache erheischt Respekt: Welches Opernballett hat — neben der Erfüllung seiner „Alltagsaufgaben“ — denn schon außer einem vollständigen, ausschließlich von George Balanchine choreographierten Programm ein weiteres mit ausschließlich Strawinskij-Werken auf dem Kasten? Im Grunde ist das mehr, als man verlangen kann. Natürlich: Insonderheit das jetzt demonstrierte Strawinskij-Programm bezeichnet mehr Ziel als Erfüllung; zum mindesten, wo von den Balletten „Orpheus“ und „Apollon musagète“ zu sprechen ist.

So nahe der Vergleich unserer heimischen Spitzenkräfte — Rainer Köchermann, Heinz Schmiedel, Heinz Clauss, Eleonore Vesco, Erica Lihn und Christa Kempf z. B. — mit jenen Solisten des „New York City Ballet“ liegen mag, die im letzten Sommer diese Strawinskij-Balanchine-Schöpfung in Hamburg kreierten, so wenig ist ein solcher Vergleich geeignet, das rechte Maß für die Leistungen unseres hauseigenen Balletts zu bezeichnen. Jeder solcher Vergleich beleuchtet das Ziel, dem die systematische Aufbauarbeit des Staatsopernballetts gelten muß und will.

An „Orpheus“ und „Apollon musagète“, getanzt von unserem gesamten Ballett mit den schon genannten Solisten an der Spitze, scheint klarzuwerden, was noch fehlt; und was zu erreichen wahrscheinlich kaum möglich sein wird.

Balanchines Choreographie, die tänzerische Abstraktion an sich, ist einfach für unsere Tänzer nicht gemacht. Sie passen einfach nicht hinein. Anders herum: unsere Tänzer, Damen wie Herren, sind vom lieben Gott einfach für Balanchines ätherische Choreographie nicht gemacht: des letzteren (begreifliches) Ideal: „Laßt Knochen sprechen“, scheint demnach keinem allgemeinverbindlichen Konstruktionsprinzip für die tanzenden Mitglieder der Spezies *Homo sapiens* zu entsprechen. — In dieser

Beziehung also kann man, wienerisch ausgedrückt, einfach „nix machen“, es sei denn: Hungern, wenn man originalen Balanchine tanzen will.

Die andere Schwierigkeit scheint, im Blick aufs „New York City Ballet“, weniger auf die kontinentalen Bedingungen — und weniger auch auf die technischen Voraussetzungen — als auf die Umstände zu weisen, die in der Andersartigkeit der Aufgabenstellung für das Staatsopernballett liegen.

Balanchine hat sich sein Ballett ganz und gar für das gezogen, was ihn selbst groß gemacht hat: Für die Demonstration des handlungslosen, des „absoluten“ Balletts, des rein Tänzerischen um seiner selbst willen.

Das macht es den Unserigen schwer: Sie müssen heute den Wagnerschen Venusberg, morgen die Carmen-Szenen, übermorgen in der „Zauberflöte“, in „Aida“ und was weiß ich tanzen. Mit anderen Worten: vergegenständlichen. Mit nochmals anderen Worten: die Unterschiedlichkeit der geistigen Voraussetzungen für beides, der geistige Weg vom Gegenständlichen zur Abstraktion und zurück scheint fast unzumutbar groß.

Und so betrachtet, bleibt der Respekt vor der Ernsthaftigkeit der Zielsetzung, der von der Einsicht technischer Mängel, von mancherlei Unsicherheit und Undeutlichkeit unbeeinflusst bleiben sollte.

Anders in den (neuen) „Scènes de ballet“: hier schuf Peter van Dyk nicht nur eine völlig „runde“, ja abgeklärte großartige Choreographie; er tanzte sie auch als sein bester Interpret. Aber er riß Eleonore Vesco, Calliope Venieris, Rainer Köchermann, Christa Kempf und Heinz Clauss mit auf die hohe Plattform seines eigenen Formats.

Ludwig Pollner

5040:17.11.62

Ein strahlender Apoll

Hamburgs Tänzer rechtfertigten ihren großen Ehrgeiz

Die Hamburger Staatsoper steht noch unter der Wirkung ihrer Sommergäste Strawinskij und Balanchine. Die Früchte der Zusammenarbeit sind dem Ballett nicht geschenkt worden. Sie mußten redlich verdient werden, vor allem im „Orpheus“, für den Balanchine nur die vier Solisten geliefert hatte. Jetzt ging der Ehrgeiz der Staatsoper dahin, auch diese vier Hauptrollen mit eigenen Kräften zu besetzen.

Das Wagnis gelang. Die Hamburger Tänzer hielten stand. Anders ist es mit Balanchines Choreographie. In den surrealistischen Bühnenbildern des Japaners Isamu Noguchi, der drei riesige Eier frei nach Salvador Dali auf die Szene legt und mit einem Arsenal von Museenzubehör frei nach Max Ernst endet, pendelt Balanchine zwischen allen tänzerischen Stilen. Man weiß: Er hat kein Verhältnis zu Handlungsballetten, im Grunde verschmährt er jeden dramatischen Stoff. Er strebt zum rein instrumentalen Ballett, wofür seine Serenade nach Tschairowskij uns als beglückendes Beispiel bekannt ist. Aber die Geschichte von Orpheus und Eurydike ist nun einmal Handlung, und zwar eine von tragischem Gewicht. Die bekommt man nur in den Griff, wenn man sie ernst nimmt, wie es Strawinskij's Musik vom ersten Takt an tut.

Schon der erste Tanz des Orpheus gibt den zwittrigen Stil der Choreographie zu erkennen. Orpheus muß zwischen realistischen Leiterschlag, ausdrucksvoller Trauergeste und turnerischen Armbewegungen abwechseln. Ja, der dunkle Engel und Orpheus müssen einander die Leier zuwerfen. Das ist kennzeichnend für die Verlegenheit, in der sich Balanchine befindet und in die er die Tänzer dieses Balletts versetzt. Rainer Köchermann rettet für den Orpheus soviel Beseelung, wie die Choreographie nur irgend erlaubt, am schönsten, wie er vom dunklen Engel, halb gebrochenen Willens, zur Unterwelt gezogen wird. Der kurze Auftritt der Eurydike gibt Eleonore Vesco wenig Gelegenheit, die Ausstrahlung ihrer Geste zur Wirkung zu bringen, ehe sie sich mit Orpheus in umständlichen und nicht immer erbaulichen Verwicklungen ergehen muß. Heinz Schmiedel ist ein achtbarer „dunkler Engel“, Erika Lihn eine furiose Oberbacchantin. Das Corps de ballet erfüllt (mit vier Neubesetzungen) wiederum seine wenig differenzierten Aufgaben als verdammte Seelen, Furien und Bacchantinnen.

Das zweite Werk des Abends waren Strawinskij's 1938 komponierte „Scènes de ballet“. Wir sahen es in Gustav Blanks Choreographie 1958. Jetzt hat Peter van Dyk es für drei Paare und zwölf Mädchen neu eingerichtet. Dies ist nun wirklich vom Komponisten als Ballett ohne Handlung gedacht, und so hat van Dyk es durchgeführt. Es hat eine komplexe Musik, voll flutender und ebbender Bewegung, teils anmutig, teils trocken, weithin vieldeutig und gebrochen. Van Dyk hat mit sicherem Ohr die rhythmischen Nuancen im Kleinen erkannt. Er weiß, wo eine Hebung, wo eine Pause sitzen muß. Aber er hat doch den Gesamtcharakter der Musik zu sehr geglättet. Der Pas de deux fordert mit seinem an Brahms gemahnenden Adagio-Melos räumliche Weite und gerade nicht eine technische

Bravour zu zweit. Es entstand im ganzen ein sauberes Bild, das zu einer anderen Musik gute Wirkung erbracht hätte.

Der Abend schloß mit der Wiederholung des „Apollon musagète“, den das Staatsopernballett schon im Sommer mit eigener Besetzung in Balanchines Choreographie ihm nachgetanzt hat. Es bestätigte sich der Eindruck: Strawinskij's herrliche Musik, Balanchines ungezwungen lustige Choreographie und unsere Tänzer haben sich hier zu einer einheitlichen und großartigen Leistung verbunden. Auf einer stillen Insel vollzieht sich unter apollinischem Licht

ein gelöstes Spiel von heiterer Anmut. Sein Höhepunkt ist das Duo von Christa Kempff und Heinz Claus, aber auch Angèle Albrechts Calliope ist bis ins kleinste durchgeformt.

Der nachhaltige Beifall galt vor allem diesem Werk und bezog den sicher führenden Dirigenten Janos Kulka mit ein.

R. M.

Amendstatti

19. 11. 62

Ballett in zweiter Besetzung / Dennoch schenswert

Von unserem Redaktionsmitglied

Hamburg, 18. November

Nach seinem kompletten Balanchine-Abend kann nun das Ballett der Hamburgischen Staatsoper auch ein vollständiges Strawinsky-Programm in das Repertoire setzen. Schon das ist ein schöner Erfolg systematischer Aufbauarbeit. Zwei Werke, „Orpheus“ und „Apollon musagète“, seinerzeit unter Mitwirkung der Solisten des New York City Ballett einstudiert, hat man nun mit den Tänzern des Hamburger Ensembles besetzt, ein drittes, „Scènes de ballet“, ist in der Einstudierung Peter van Dyks hinzugekommen. Gemeinsam bilden die drei Werke einen Ballettabend, den zu sehen sich lohnt.

Natürlich sollte man keinen Vergleich anstellen mit den Originaleinstudierungen der Werke, in denen die New Yorker Gäste brillierten. Sie, damals, trieben die Stücke weit mehr ins Relief, wußten ihre Persönlichkeit einzusetzen in einem Maße, wie es den hiesigen Tänzern nicht möglich ist. Alles erscheint jetzt eine Nuance blasser als in der Premierengestalt, aber auch liebenswerter, sanfter, hingebungsvoller, wenn auch weniger selbstbewußt.

„Orpheus“ eröffnet den Abend. Rainer Köchermann tanzt die Titelpartie (an Stelle Villellas) — sehr zuverlässig, signiert, in feiner Partnerschaft mit Heinz Schmiedel, der die Rolle des Negers Arthur Mitchell übernommen hat, die Rolle des „Schwarzen Engels“. Beide ergänzen sich vortrefflich, aber statt der suggestiven Gewalt der Zeitlupengestik, die ihre Vorgänger einzusetzen wußten, bleiben ihre Gebärden dem schönen, konventionellen Mittelmaß verbunden.

Europäische Patina überhaucht ihre Interpretation. Aus kühler Distanz brechen sie aus und geben, wenn auch nur zart, Gefühlswerte, die sich wie ein diffuses Licht über das Werk legen, es verdämmern lassen, die Konturen verwischen. Auch Eleonore Vesco als Eurydike läßt das Eis, das sich um die Darstellung ihrer Vorgängerin legte, schmelzen. Auch sie gibt sich jenen edleren Regungen hin, die das Land der Griechen mit der Seele suchen, die knappe Formkraft der Choreographie aber sprengen.

Herrlich aber, wenn auch gleichfalls anders als in der Interpretation ihrer Vortänzer, ersteht neu Strawinskys „Apollon musagète“. Heinz Clauss ist ein weit zarterer Gott als der athletische Jacques d'Amboise, aber er ist ein nobler, vornehmer Tänzer, der mit Geschmack jede Bewegung zu kontrollieren weiß. Ein Bruder ist er den Musen, ein einfühlsamer, der ihnen den Weg zum Parnas weist. Gleichzeitig zeigt er aber auch an, wie vollendet man tanzen kann: technisch überlegen, klug und aus eigenem Erlebnis gestaltend.

Von seinen Partnerinnen bleibt Christa Kempf ziemlich blaß diesmal, und auch Erika Czarnecki müßte ihre starre Hals- und Schulterhaltung noch korrigieren. Doch im Verein mit Angèle Albrecht, die sich vorzüglich entwickelt hat, bilden sie ein Musengespann, daß sich würdig in die Hände des Gottes beugt.

Peter van Dyk entwarf die Erstaufführung des Abends, ein „ballet blanc“ reinsten Prägung, Strawinskys „Scènes de ballet“. Er geht dabei jedem Experiment aus dem Wege, orientiert sich etwa an Lifars „Suite en blanc“ und baut in harmonischer Symmetrie seine Choreographie, die drei Solopaare vor den Hintergrund des weiblichen Corps de ballet stellt.

Während aber Köchermann und Caliope Venieris, Christa Kempf und Heinz Clauss vor allem exquisite Staffage bilden, reserviert der Choreograph van Dyk dem Tänzer van Dyk das brillianteste Solo. Und er tanzt es denn auch mit außerordentlicher Meisterschaft. Immer wieder fasziniert seine ruhige Überlegenheit, seine Konzentration, die ihn selbstsicher und majestätisch fast aufsteigen läßt zu herrlich gemeisterten Sprüngen und Touren. Hier auch zeigt Eleonore Vesco ihre Souveränität, die Allüre der Primaballerina, die sich die Bühne unterwürfig macht.

Drei Ballette schließen sich vorbildlich und kunstvoll zusammen. Sie protzen nicht mit Extravaganz, sondern zeigen ausgewogene Leistung die Fülle. Ein schöner, lebhaft applaudierter Abend.

Klaus Gettel

WELT: 19. 11. 62

Abstrakte Ballettszenen von Igor Strawinskij

Erstaufführung in der Hamburgischen Staatsoper / Stilvolle Choreographie von Peter van Dyk

Peter van Dyk, der neue Ballettdirektor der Hamburgischen Staatsoper, brachte dort im Rahmen eines Strawinskij-Abends die „Scènes de ballet“ zur Erstaufführung. Die Musik dieser „Ballettszenen“ ist nach den strengen Gesetzen des klassischen Tanzes komponiert und, wie der Autor selbst bekundet hat, „ohne irgendeine gegebene literarische oder dramatische Idee“ entstanden. Umrundet wurde jenes „Ballet pur“ von den beiden nach griechischen Mythen geschaffenen Tanzschöpfungen „Orpheus“ und „Apollon Musagète“, die bereits am Ende der vergangenen Saison in der großartigen Choreographie von George Balanchine gewürdigt worden sind.

Noch ist der Ruhm eines Hamburger ballettistischen Festivals in aller Munde, dessen Glanz im Juni durch die Eurovision in zehn Länder ausstrahlte. Verständlicherweise läßt sich solch ein künstlerischer Höhenrekord nicht längere Zeit hindurch auf einer deutschen Bühne halten. Die Anwesenheit des greisen „Klassikers der Moderne“, der anlässlich der Hamburger Feier seines 80. Geburtstages „Apollon Musagète“ dirigierte, gab dem Epilog eine persönliche Weihe. Zu den besonderen Glücksumständen gehörte ferner die Mitwirkung exzellenter Solisten des „New York City Ballet“, die in erster Linie als Darsteller das weithin Aufsehen erregende Ereignis bestimmten. Der edle Weistreit von vier Tänzern und acht Tänzern, die in dem abstrakten Ballett „Agon“ mit unwahrscheinlicher Perfektion brillierten, war einmalig. Solche Spitzenleistungen, wie sie mit den Namen einer Melissa Hayden und Allegra Kent oder eines Arthur Mitchell und Edward Villella verbunden sind (um nur etliche der amerikanischen Künstler zu nennen), wären zur Zeit von einem deutschen Ensemble kaum zu erreichen. Deshalb erschien es begreiflich, daß der Hamburger Intendant Rolf Liebermann von einer Umbesetzung des „Agon“ absah und statt dessen ein anderes, ebenfalls handlungsloses Tanzwerk von Strawinskij auswählte.

Die „Scènes de ballet“ sind 1944 in Amerika komponiert worden, im Auftrage von Billy Rose für eine Revue. Die Uraufführung am Broadway, bei der nur Fragmente der Komposition verwendet wurden, ist mit peinlichen Erinnerungen an einen „Bearbeiter“ verbunden. Zum Glück führte dieses Fiasko zur Umwandlung von Strawinskij's Werk in ein abstraktes Ballett. Dergestalt wurde die denkwürdige Erstaufführung durch Sadler's Wells Ballet — am 11. Februar 1948 in Lon-

don — ausschlaggebend für die europäische Karriere jenes klassischen Ballett-Divertissements. „Seine Teile folgen aufeinander wie in einer Sonate oder in einer Sinfonie, je nach dem Gesetz der Ähnlichkeit oder des Gegensatzes.“ Diesen authentischen Worten von Strawinskij entsprechend, erfordert die Musik in der tänzerischen Ausdeutung eine formvollendete Symmetrie. Der choreographische Aufbau sieht vor: die Primaballerina, den Premier danseur, zwölf Tänzerinnen und vier Tänzer. In London war das Corps de ballet aus Solisten gebildet. Bei derartigen Besetzungsfragen werden die Choreographen — je nach den personellen Möglichkeiten — verschieden verfahren. In Hamburg wurde die Anzahl der dem Premier danseur zugeordneten Tänzer auf zwei beschränkt.

Insgesamt ist die durch vornehme Disziplin ausgezeichnete Aufführung in der Hamburgischen Staatsoper sehr zu loben. Mit der Verpflichtung von Peter van Dyk als Ballettdirektor hat der Intendant einen guten Griff getan. Man hatte dem aus Bremen stammenden, in Paris arrivierten Tänzer bereits früher schon wertvolle Eindrücke zu verdanken, wenn er als Gast in der Hansestadt an der Elbe erschien. Präzisierte ballettistische Formen liegen Peter van Dyk besonders. Insofern fügte er sich trefflich ein in den von Balanchine geschaffenen Rahmen des Hamburger Ballettabends. Und es spricht für das Feingefühl eines Künstlers, wenn er derart behutsam die Inszenierung seines Vorgängers erhält, wie es van Dyk bei der Wiederaufnahme von „Orpheus“ und „Apollon Musagète“ getan hat. Als eigene Schöpfung überlegte seine stilvolle Choreographie der „Scènes de ballet“ von der Introduction bis zur glänzend entfalteten Schluß-Apotheose. Lediglich in den Übergängen einiger Variationen befremdeten zuweilen etliche dem musikalischen Ablauf widersprechende Zäsuren. Neben dem Choreographen verdient gleichzeitig der Premier danseur van Dyk die Anerkennung seines hervorragenden Könnens. Ihm zur Seite stand als technisch ausgezeichnete Ballerina die neue Solotänzerin Eleonore Vesco. Schwebende Anmut und aparte Gestaltung prägten auch ihre holdselige Eurydike.

Unter den bewährten Solisten des Hamburgischen Balletts waren der ausdrucksvolle Rainer Köchermann (Orpheus), der magisch tanzende Heinz Schmiedel (dunkler Engel), ferner der elastische Heinz Clauss (Apollo) hervorzuheben. Christa Kempf bildete als Terpsichore eine Zierde von Apollon's Museen,

während deren Schwestern (Calliope und Polyhymnia) etwas uniform in ihren Gesten wirkten.

Der Präzision im Tänzerischen entsprach nicht immer die Genauigkeit in musikalischer Hinsicht. Janos Kulka hatte oftmals Mühe, den rechten Kontakt zwischen Bühne und Orchester zu erzielen. Zweifelloser ist er ein sensibler Dirigent, dem stimmungsvolle Einzelheiten gelangen (zum Beispiel die sakrale Einleitung zu „Orpheus“). Aber gemessen mit seinen Vorgängern (an der Spitze: Leopold Ludwig), blieb ein beträchtlicher Abstand in der künstlerischen Spannweite bestehen.

Dr. Ludwig Roselius

1822-1910

19. 11. 62

J

THE STRAVINSKY FESTIVAL OF THE NEW YORK CITY BALLET

Sixth Evening—June 24

CITY CENTER OF MUSIC AND DRAMA, INC.
PRESENTS
56th New York Season

new york city ballet

STRAVINSKY FESTIVAL

June 18th to 25th, 1972

Saturday Evening, June 24, 1972, at 8:00 PM
Conductor: ROBERT IRVING

Apollo

Choreography by George Balanchine

Lighting by Ronald Bates

Premiere: November 15, 1951

Apollo JACQUES d'AMBOISE

Terpsichore KAY MAZZO

Polyhymnia KARIN von AROLDINGEN

Calliope GLORIA GOVRIN

Handmaidens Renee Estópnal, Lynne Stetson

Leto, Apollo's Mother Gloriann Hicks

INTERMISSION

Orpheus

Choreography by George Balanchine

Scenery and costumes by Isamu Noguchi

Lighting by Ronald Bates

Premiere: April 28, 1948

Orpheus JEAN-PIERRE BONNEFOUS

Dark Angel FRANCISCO MONCION

Eurydice MELISSA HAYDEN

Pluto Paul Sackett

Satyr William Westlow

Apollo Lorca Massine

Nature Spirits Gail Crisa, Deborah Koolish,

Polly Shelton, Marilee Stiles

Furies DENI LAMONT and Debra Austin,

Bonita Borna, Vicki Bromberg,

Elizabeth Geyer, Ann Goldstein,

Meg Gordon, Terri Lee Port, Lisa de Ribere

Lost Souls Tracy Bennett, Victor Castell,

William Johnson, Peter Naumann,

Richard Tanner

Bacchantes GLORIA GOVRIN and Gloriann Hicks,

Penny Dudleston, Linda Homek,

Catherine Morris, Colleen Neary,

Alice Patelson, Donna Sackett,

Heather Watts, Garielle Whittle

Friends of Orpheus Penny Dudleston, Linda Homek,

William Johnson

INTERMISSION

Agon

Choreography by George Balanchine

Lighting by Ronald Bates

Premiere: December 1, 1957

ALLEGRA KENT MELISSA HAYDEN

ARTHUR MITCHELL ANTHONY BLUM

and

SUSAN PILARRE CAROL SUMNER EARLE SHEVELING BRUCE WELLS

Merrill Ashley, Teena McConnell, Bonnie Sils, Lynne Stetson

PART I

Pas de quatre Four Boys

Double Pas de quatre Eight Girls

Triple Pas de quatre Eight Girls, Four Boys

PART II

First Pas de Trois

Sarabande Anthony Blum

Gavotte Susan Pilarre, Carol Sumner

Coda Anthony Blum, Susan Pilarre

Carol Sumner

Second Pas de Trois

Brandie Simple Earle Sheveling, Bruce Wells

Brandie Gay Melissa Hayden

Brandie Double (de Pairs) Earle Sheveling, Bruce Wells

Pas de deux Allegra Kent, Arthur Mitchell

PART III

Danse des quatre dans Four Duet

Danse des quatre trio Four Trio

Coda Four Boys

Music by arrangement with Boosey & Hawkes, Inc., Publishers and copyright owners
Scenery for Orpheus executed by Felix Soseny Studios
Masks and props by Kermit Love.

New York City Ballet gratefully acknowledges assistance for the Stravinsky Festival through a grant from the National Endowment on the Arts.

BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES REFERENCES

SOURCES

Sources primaires

A) Écrits

1) Igor Stravinsky

Cingria, Charles-Albert, *Correspondance avec Igor Stravinsky*, introduction et notes de Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'âge d'Homme, 2001, 89 p.

Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 2000, 187 p.

Stravinsky Igor, Craft Robert, *Conversations with Igor Stravinsky*, London, Faber and Faber, 1957, 140 p.

Stravinsky, Igor, *An autobiography*, New York, M & J. Steueur, 1958, 176 p.

Stravinsky Igor, Craft Robert, *Memories and commentaries*, New York, Doubleday, 1960, 167 p.

Stravinsky Igor, Craft Robert, *Expositions and Developments*, London, Faber and Faber, 1962, 168 p.

Stravinsky Igor Craft Robert, *Souvenirs et commentaires*, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1963, 210 p.

Stravinsky Igor, Craft Robert, *Dialogues and a diary*, London, Faber and Faber, 1968, 328 p.

Stravinsky, Igor, *Themes and conclusions*, London, Faber and Faber, 1972, 328 p.

Stravinsky, Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris, Fayard, 2000, 208 p.

Stravinsky, *Selected Correspondence*, vol 1, edited and with commentaries by Robert Craft, Alfred A. Knopf, New York, 1987, 471 p.

Volkov, Solomon, *Conversations avec George Balanchine, variations sur Tchaïkovski*, préface de Maurice Béjart, Paris, l'Arche, 1988, 220 p.

2) George Balanchine

Balanchine, George, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969, 321 p.

Balanchine, George, *Balanchine George*, New York, San Marco Press, 1984, 32 p.

Balanchine George, Mason Francis, *Balanchine's complete stories of the great ballets*, New York, Doubleday, 1971, 838 p.

Balanchine, George, « The Dance Element in Stravinsky's Music », *Ballet Review*, Summer 1982, p. 14-18.

3) Isamu Noguchi

Isamu Noguchi, A Sculptor's world, Thames and Hudson, 1967, 259 p.

Noguchi, Isamu, *Isamu Noguchi, Early Abstraction: April 21 – June 19 1994*, New York, Whitney Museum of American Art, 1994, 1 vol.

4) Thomas Stearn Eliot

Eliot, T.S, *Sweeney Agonistes – Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, Faber and Faber, 1932, 31 p.

Eliot, T.S, *Selected Prose*, Londres, Faber, 1975.

Eliot, T.S, *Poetry and drama*, Cambridge, Mass., Harvard University press, 1951, 44 p.

B) Partitions musicales

Stravinsky, Igor, *Agon, Ballet for twelve dancers*, Boosey and Hawkes, London, New York, Bonn, Sydney, Toyko, Toronto, 85 p.

Stravinsky, Igor, *Apollon musagète*, Boosey and Hawkes, London, New York, Bonn, Sydney, Toyko, Toronto, 39 p.

Stravinsky, Igor, *Orpheus*, Boosey and Hawkes, London, New York, Bonn, Sydney, Toyko, Toronto, 59 p.

C) Fondation Paul Sacher

1) *Agon* (Orch; 1953-1957)

Notizen [5 S.] (*Notices, 5 pages*).

Skizzen und Entwürfe [108 S., davon 4 S. verso auf Particell (Entwurf)] (*Esquisses et croquis, 108 pages*).

Particell (Entwurf ; unvollständig) [33 S.] (*Extrait de partitions (dont une page incomplète, 33 pages*).

Particell (Reinschrift; Fragment) einer frühen Fassung von *Staz 1* [1 S.] (*Écriture finale ; fragment d'une version antérieure du premier mouvement, une page*).

Particell (Reinschrift : Fotokopie mit hss. Korrekturen; Fragment) einer frühen Fassung von *Staz 2* [1 S.] (*Photocopie avec des corrections à la main, fragment d'une version antérieure du deuxième mouvement, 21 pages*).

Partitur (Reinschrift) [98 S. + 1 verworfene S.] (*Partition finale, 98 pages, dont une supprimée*).

Partitur (Reinschrift) einer frühen Fassung von *Staz1* [8. S] (*Écriture finale ; fragment d'une version antérieure du premier mouvement, 8 pages*).

Partitur (Reinschrift : Fotokopie mit hss. Ergänzungen für die endgültige Fassung) von *Satz 1* [8. S] (*Ajout de petites notes pour la version définitive*).

Partitur (1. Musidruck; BH, 1957 mit hss. Korrekturen von IS) RC (Edition; Boosey and Hawkes, 1957, avec des corrections de Igor Stravinsky) Robert Craft).

Errataliste (Manuskript) [1 S.] RC (*Liste des erreurs*).

Partitur (2. Musidruck BH, 1957 mit hss. Korrekturen und Eintragungen von IS) RC.

Partitur (Musidruck TP; BH, 1957 mit hss. Korrekturen von IS) RC.

Klavierauszug (Entwurf; Fragment) [4 S.] (*Partition de piano, 4 pages*).

Fragenliste zu Abweichung zwischen Partitur und Klavierauszug (*L'utilisation d'une fanfare dans le premier mouvement*).

Manuskript von RC mit Eintragungen von IS) [2 S.] RC (*liste des questions sur les différences entre la partition pour orchestre et celle pour piano (Manuscrit de Robert Craft avec des notes d'Igor Stravinsky)*).

Aufzeichnungen zu den Positionen der Tänzer (Manuskript von IS und von fremder Hand) [4 S.] (*Croquis concernant les positions de la danse (Manuscrit de Igor Stravinsky et d'une "seconde main")*).

Skizzen [1 S. bei Skizzen und Entwürfe].

Partitur (Reinschrift) [1 S.].

Partitur (Reinschrift : Fotokopie mit hss. Ergänzungen von IS) [1 S.].

2) *Apollon musagète* (Str; 1927-1928)

Skizzenbuch [90 S.] (*Livre d'esquisses*).

Skizzen [2 S.] RC.

Partitur (Reinschrift; Fragment) [4 S.].

Partitur (Musikdruck; RMV, [1928] : Fotokopie mit hss. Korrekturen von IS) RC.

Partitur (Musikdruck; RMV, 1928 mit hss. Korrekturen und Eintragungen von IS) RC.

Partitur (rev. Musikdruck; 1947; BH, 1949 mit hss. Eintragungen von RC) RC.

Partitur (rev. Musikdruck; 1947; BH, 1949 mit hss. Eintragungen von IS) RC.

Klavierauszug (Reinschrift mit Korrekturen; unvollständig) [11 S. + 1 S. Umschlag] (*Umschlag = la couverture de la partition*).

Klavierauszug (Reinschrift mit Korrekturen und Eintragungen) [39 S.].

3) *Orpheus* (Orch; 1946-1947)

Szenario von Igor Stravinsky und George Balanchine
Skizzen und Einwüfe [21 S.]

Particell (Entwurf; unvollständig) [6 S.]

Particell (Reinschrift : Fotokopie) [69 S.].

Partitur (Musikdruck; BH, 1948 mit hss. Korrekturen und Eintragungen und eingeklebter Errataliste von IS) RC (*Correction, petites notes, et liste des erreurs rattachée par Igor Stravinsky*).

Partitur (Musikdruck TP; BH, 1948 mit hss. Korrekturen und Eintragungen von IS) RC
Szenario (Manuskript) [2 S.].

Sources secondaires

D) Partitions chorégraphiques (en notation Benesh)

Parker, Monica, avec des indications de Gary Harris, *Apollon Musagète*, Royal Ballet of London, 1990.

Tierney, Patricia, *Orpheus*, Birmingham Royal Ballet, 1997.

Worth, Faith, *Agon*, London, Library of the Royal Ballet, 1972/1973.

Balanchine, George. George Balanchine archive : Guide. Voir Series II : Dance notations. Disponible sur : <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01785>, dernière consultation en septembre 2008.

E) Décors

1) *Apollon musagète*

Wadsworth Atheneum, *The Serge Lifar collection of ballet set and costume designs*, [Compiled by Mary C. Palmer and Samuel J. Wagstaff], Hartford, 1965, 84 p.

Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets Russes*, Yale University Press, in association with the Wadsworth Atheneum, 1997, p. 102-107.

Fondation Paul Sacher à Bâle collection Igor Stravinsky : Esquisses, croquis, scénarios. (*Skizzenbuch [90 S.]*; *Skizzen [2 S.] RC*).

2) *Orpheus*

Disponible sur <http://www.nycballet.com/nycb/home/> : Costumes d'*Orpheus* par Isamu Noguchi, dernière consultation en 2005.

Maquettes d'*Orpheus* par Isamu Noguchi à la New York Public Library.

Voir aussi : *Isamu Noguchi, A Sculptor's world*, Thames and Hudson, 1967 (voir plaquettes).

La Revue musicale 210-213, Paris, Richard Masse, 1952.

Fondation Paul Sacher à Bâle, collection Igor Stravinsky : Esquisses, croquis, scénarios. (*Skizzen und Entwürfe [21 S.]*; *Szenario (Manuskript) [2 S.]*).

3) *Agon*

Fondation Paul Sacher à Bâle, collection Igor Stravinsky : Esquisses, croquis, scénarios.
(*Skizzen und Entwürfe* [108 S., davon 4 S. verso auf Particell (Entwurf)]; *Skizzen* [1 S. bei *Skizzen und Entwürfe*]; *Aufzeichnungen zu den Positionen der Tänzer* (Manuskript von IS und von fremder Hand) [4 S.]).

F) Documents audiovisuels

1) *Apollon musagète*

Opéra de Paris, *Apollon musagète*, Saison 2000-2001.

Répétition générale du 20 octobre 2000, [35.34 min]

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Orchestre de l'Opéra National de Paris dirigé par David Coleman

Interprètes : Béatrice Martel (Leto), Aurore Cordellier, Dorothee Gilbert (deux déesses), Jean Guillaume Bart (Apollon), Agnès Letestu (Terpsichore), Delphine Moussin (Calliope), Karin Averty (Polymnie).

Nord Deutsche Rundfunk, *Apollon musagète*, documentaire, 1966, dirigé par Robert H. Pflanzl et produit par Rolf Liebermann à l'occasion du festival de Hambourg.

Bortoluzzi, *Apollon musagète*, 1978.

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Barychikov, Mikhail, *Apollon musagète*, American Ballet théâtre, 1979.

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Interprètes : Baryshnikov (Apollon), Christine Dunham (Terpsichore), Leslie Brown (Polymnie) et Stéphanie Saland (Calliope).

American Ballet théâtre, *Selections of Apollon musagète*.

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Interprètes : Nilas Martins (Apollon), Zhanna Ayupava (Calliope), Patricia Barker (Polymnie) et Isabelle Guérin (Terpsichore).

2) *Orpheus*

Birmingham Royal Ballet, *Orpheus*, Birmingham Hippodrome, 1997.

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Mise en scène de Karin Von Avoldingen, Nils Martins, Victoria Simon

Costumes : Isamu Noguchi

Lumière : Perry Silvey

Interprètes : Joseph Cipolla (Orpheus), Catherine Batcheller (Eurydice), Andrew Murphy (Dark Angel), Yuri Zukov (Apollo), Jonatas Alberquerque (Pluto), Chi Cao (Satyr).

Orpheus, Videotaped in performance at New York State Theater on June 19, 1982 (matinée).

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Mise en scène et costumes : Isamu Noguchi

Lumières : Ronald Bates

Interprètes : Peter Martins (Orpheus), Adam Lüders (Dark Angel), Karin von Aroldingen (Eurydice), Christopher Fleming (Apollo), Paul Sackett (Pluto), Bruce Padgett (satyr), Victoria Hall (leader of the bacchantes), and others. New York City Ballet Orchestra conducted by Robert Irving.

3) *Agon*

American Ballet Theatre, *Selections of Agon*, avec Peter Boal, Zippora Karz et Kathleen Tracy.

Bernard, Jacques, *Agon : spectacle du 10 octobre 1974*, Paris, 1974

Musique : Igor Stravinsky

Chorégraphie : George Balanchine

Mise en scène : Patricia Neary

Interprètes : Rudolf Noureev, Jean Guizerix, Wilfride Piollet, Georges Piletta, Nicole Chouret, Emilia Gobin, Francesca Zumbo.

Opéra de Paris, *Soirée Balanchine/Stravinsky, Agon*, Saison 1996-1997.

Musique : Igor Stravinsky.

Chorégraphie : George Balanchine.

Mise en scène : Patricia Neary

Orchestre de l'ONP dirigé par Vello Pahn

Lumières : Maurizio Montobbio

Interprètes : Jean Yves Lormeau, Delphine Moussin, Ghislaine Fallon (premier *pas de trois*), Elizabeth Maurin, Pierre Darde, Gil Isoart (deuxième *pas de trois*), Fanny Gaïda, Jose Martinez (*pas de deux*) et Brigitte Hermetz, Florence Branca, Marie-Gaëlle Communal, Laurence Laffon.

G) Enregistrements sonores

1) *Apollon musagète*

Ballets – Vol. II, Sony Classical, Igor Stravinsky Edition

Igor Stravinsky, conductor

Columbia Symphony Orchestra

Enregistré à New York City, le 29 juin 1964

2) *Orpheus*

Ballets – Vol. II, Sony Classical, Igor Stravinsky Edition
Igor Stravinsky, conductor
Chicago Symphony Orchestra
Enregistré à Chicago, le 20 juin 1964

3) *Agon*

Ballets – Vol. II, Sony Classical, Igor Stravinsky Edition
Igor Stravinsky, conductor
Los Angeles festival Symphony Orchestra
Enregistré à Hollywood, CA, le 18 juin 1957

H) Photographies

Pour les trois ballets : Scènes/Photos, Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

ARTICLES, OUVRAGES, CHAPITRE D'UN OUVRAGE COLLECTIF

SUR LES ARTISTES

A) Stravinsky

1) Articles de périodiques

Ansermet, Ernest, « À propos du concerto de violon et de la Symphonie des Psaumes d'Igor Stravinsky », *Présence*, février 1935, fonds Schaeffner, bibliothèque Gustave Malher, p. 18-21.

Ansermet, Ernest, « Stravinsky », *La Revue musicale*, n°6, 1921, Paris.

Ansermet, Ernest, « Stravinsky's newest work », *Tempo*, Winter 1948-1949, n°10, p. 6-7.

Archives internationales de la danse, « Les ballets de Stravinsky en concordance avec son évolution musicale », 15 janvier 1933, n°1, Paris, p. 15-16.

Boucouchliév, André, « Stravinsky ou l'unité », *Musique en jeu*, n°4 [4 e tr. 1971], Paris, Seuil, 1971, p. 15-20.

Boulez, Pierre, « Style ou idée (éloge de l'amnésie) », *Musique en jeu*, n°4 [4e tr. 1971], Paris, Seuil, 1971, p. 4-14.

Dufour, Valérie, « La poétique musicale de Stravinsky », *Revue de musicologie*, Tome 89, n°2, Paris, Société Française de Musicologie, 2003, p. 373-386.

Izrine, Agnès, « Histoires d'elles », *Danser*, n° 194, déc. 2000, p. 14-17.

Jordan, Stéphanie, « The demons in a database : interrogating 'Stravinsky the global dancer' », *Dance research : the journal of the Society for dance research*, Summer 2004, Vol. 22 n°1, Edimburgh University Press, p. 57-83.

Leibowitz, René, « Schoenberg and Stravinsky », *Partisan review*, Vol. 15, n° 3, New York, 1948, p. 361-365.

Lessem, Alan, Schoenberg, « Stravinsky, and neoclassicism : the issues re-examined », *The musical Quaterly*, New York, Schumer, 1982, vol. LXVIII, n°4, p. 527- 542.

Levinson, Alain, « Stravinsky et la danse », *La Revue musicale*, n°2, décembre 1923, Paris.

Prunières, Henry, « Igor Stravinsky : Chroniques de ma vie », *La Revue musicale*, année 1917, Paris, 1936, p. 239-240.

Stravinsky, études et témoignages présentés et réunis par François Lesure, Paris, Lattès, 1982, 258 p.

Tansman, Alexandre, « Les ballets de Stravinsky en concordance avec son évolution musicale », *Archives Internationales de la danse*, 15 janvier 1933, n°1, Paris, p. 15-16.

2) Sur Internet

The New York Review of Books, « Stravinsky », disponible sur <http://www.nybooks.com/archives/>, dernière consultation en octobre 2007.

3) Thèses sur Stravinsky

Cantoni, Angelo, *La Référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 1998, 358 p.

Carr, Maureen, *Mutiple Masks, Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek subjects*, University of Nebraska Press Lincoln and London, 2002, 368 p.

Mahar, William John, *Neo-classicism in the Twentieth century : a study of the idea and its relationship to selected works of Stravinsky and Picasso*, 1972, 583 p.

Tucker, Susannah, *Stravinsky and his sketches : the composing of Agon and other serial works of the 1950s*, Christ Church University of Oxford, 1992, Vol 1, 301 p., Vol 2, 67 p.

Vinay, Gianfranco, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996.

4) Ouvrages, chapitre d'un ouvrage collectif

Avec Stravinsky, textes d'Igor Stravinsky, Robert Kraft, Pierre Boulez, Karl-Heinz Stockhausen, Monaco, Rocher, 1958, 210 p.

Andriessen Louis, Schöenberger Elmer, *The Apollonian Clockwork*, Oxford University Press, 1989, 294 p.

Borovsky Victor, Schouvaloff Alexander, *Stravinsky on stage*, Londres, Stainer and Bell, 1982, 226 p.

Boucouchiev André, Merlin Olivier, Philippot Michel, *Stravinsky*, Paris, Hachette, 1968, 277 p.

Boucouchiev, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, 427 p.

Cohen, Selma Jeanne, *Stravinsky and the dance, a survey of ballet productions 1910 - 1962*, introduction by Herbert Read, New York, New York Library, 1962, 60 p.

Cone, Edouard T, *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, University Press, 1968, 284 p.

Cosman Milein, Keller Hans, *Stravinsky at rehearsal*, London, D. Dobson, 1962, 16 p.

Cross, Jonathan, *Music in the 20th Century*, Cambridge University Press, 1998, 282 p.

Druskin, Mikhail, *Igor Stravinsky : his personality, works and views*, traduit par Martin Cooper, Cambridge, Cambridge university press, 1983, 194 p.

Goldner, Nancy, *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*, New York, The Eakins Press, 1973, 302 p.

Goubault, Christian, *Igor Stravinsky*, Paris, Champion, 1991, 424 p.

Igor and Vera Stravinsky, A photograph album 1921 to 1971, London, Thames and Hudson, 1982, 144 p.

Joseph, Charles M., *Stravinsky and Balanchine, A journey of invention*, Yale University Press, New haven and London, 2002, 440 p.

- Joseph, Charles M., *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New haven and London, 2001, 320 p.
- Lederman, Minna, *Stravinsky and the theatre*, New York, Pellegrini and Codahy, 1949, 228 p.
- Marnat, Marcel, *Stravinsky*, Paris, Seuil, 1995, 254 p.
- Maynard, Olga, *Balanchine and Stravinsky, the glorious undertaking*, New York, Dance Magazine, 1972, 58 p.
- Oleggini, Léon, « Stravinsky et la danse », *Connaissances de Stravinsky*, Lausanne, Maurice et Pierre Foetisch, 1952, p. 147-152.
- Oliver, Michael, *Igor Stravinsky*, London, Phaidon, 1995, 240 p.
- Philippot, Michel, *Igor Stravinsky, Musicien de tous les temps*, Paris, Seghers, 1965, 188 p.
- Routh, Francis, *Stravinsky*, London, J.M. Dent and Sons, 1975, 202 p.
- Schaeffner André, Honegger Arthur, Cortot Alfred, « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, numéro spécial, Paris, mai-juin 1939.
- Stravinsky*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, 258 p.
- Stravinsky, Théodore, *Le Message d'Igor Stravinsky*, Lausanne, Librairie F. Rouge, 1948, 127 p.
- Stravinsky*, Etude et témoignages présentés et réunis par François Lesure, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, 258 p.
- Stravinsky and the theatre : a catalogue of decor and costume designs for stage production of his works, 1910 – 1962*, New York, New York Library, 1963, 57 p.
- Stravinsky Vera, Craft Robert, *Stravinsky in Pictures and documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, 688 p.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russians traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 2 vols, XXIII – 965, VI – 1757 p.
- Van Den Toorn, Pieter C, *The Music of Igor Stravinsky*, London, Yale University Press, 1983, 512 p.
- Vlad, Roman, *Stravinsky*, London, Oxford University Press, 1960, 232 p.
- White, Eric Walter, *Stravinsky : a critical survey*, London, J. Lehmann, 1947, 192 p.
- White, Eric Walter, *Stravinsky : le compositeur et son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1983, 621 p.

B) Balanchine**1) Articles de périodiques**

Gans, Deborah, « The architecture of Balanchine », *Choreography and dance*, Vol. 3 n° 3, Suisse, 1993, p. 31-47.

Harris, Dale, « Balanchine : Working with Stravinsky », *Ballet Review*, Summer 1982, p. 19-24.

2) Ouvrages, chapitre d'un ouvrage collectif

Balanchine, *Celebrating a Life in Dance*, photographié par Costas, Tide-Mark Press, Windsor, Connecticut, Costas, 2003, 256 p.

Balanchine's New Complete Stories of the Great Ballets, Doubleday & Company, Garden City, New York, 1968, 626 p.

Buckle, Richard, en collaboration avec John Taras, *George Balanchine, Ballet Master*, Random house New York, 1988, 409 p.

[Garafola](#), Lynn, [Foner](#) Eric, *Dance for a city : fifty years of the New York City Ballet*, New York, Columbia University Press, 1999, 236 p.

Mason, Francis, *I remember Balanchine : recollection of the ballet masters by who knew him*, New York, Doubleday, 1992, 598 p.

Joseph, Charles M., *Stravinsky and Balanchine, A journey of invention*, Yale University Press, New haven and London, 2002, 440 p.

Kirstein, Lincoln, *The New York City Ballet*, New York, A. Knopf, 1973, 261 p.

Kirstein, Lincoln, *The Classical Ballet : Basic technique and Terminology*, New York, A. Knopf, 1952, 243 p.

Kirstein, Lincoln, *Portrait of Mister B.*, New York Viking Press, Cap, 1984, 154 p.

Robert, Garis, *Following Balanchine*, New Haven : London : Yale University Press, 1995, 260 p.

Scholl, Tim, *From Petipa to Balanchine : classical revival and the modernization of ballet* London, New York, Routledge, 1994, 167 p.

Taper, Bernard, *Balanchine*, traduit par Monique Fisher, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980, 446 p.

Tracy Robert, Delano Sharon, *Balanchine's Ballerinas : conversations with the Muses*, New-York, Linden press/Simon and Sohuster, 1983, 192 p.

Volkov, Solomon, *Conversations avec George Balanchine, variations sur Tchaïkovski*, préface de Maurice Béjart, Paris, l'Arche, 1988, 220 p.

Walter, Terry, *The dance in America*, New York, Da Capo Press, 1981, 272 p.

C) **André Bauchant**

André Bauchant (1873-1958), Rétrospective, Tours, 1960, Musée des Beaux Arts de Tours, Juillet-Sept, 1960.

De Fayet, « Le talent », *L'Esprit nouveau*, n°17, 1922, Paris, Editions de l'Esprit nouveau, 1920-1925.

Renault Bauchant, Françoise, *André Bauchant, 1873-1958 : le peintre jardinier de Château-Renault*, étude biographique et critique par Françoise Renault Bauchant; en collaboration avec Geneviève Ritzenthaler, Paris, ADAGP, 1994, 46 p.

Vierny, Dina, Loquin Bertrand, *André Bauchant*, Lausanne, Acatos, 1998, 204 p.

Vierny, Dina, *André Bauchant : catalogue raisonné*, Wabern-Bern, Benteli, 2005, 653 p.

D) **Isamu Noguchi**

Duus, Masayo et Peter, *The life of Isamu Noguchi : Journey without Borders*, Princeton University Press, 2004, 439 p.

Galerie Claude Bernard, *Isamu Noguchi*, Galerie Claude Bernard, préface par Annette Mickelson, 1964, 14 p.

Hunter, Sam, *Isamu Noguchi*, New York, Abbeville press, 1978, 334 p.

E) **Thomas Stearn Eliot**

Auden, Wystan Hugh, Tambimuttu, M. J., Aiken, Conrad, Angioletti, Giovanni Battista, March, Richard, Anceschi, Luciano, *T. S. Eliot, a symposium*, London, Editions Poetry, (Dorchester, printed by H. Ling), 1948, 259 p.

Boaz, Mildred Meyer, *T.S. Eliot and music : A study of the development of musical structures in selected poems by T.S. Eliot and music by Erik Satie, Igor Stravinsky and Béla Bartók*, University of Urbana-Champaign, 1977, 201 p.

Crawford, Robert, *The savage and the City in the work of T.S. Eliot*, Clarendon Press. Oxford, 1987, 251 p.

E.Jones, David, *The plays of T.S. Eliot*, London, Routledge & Kegan Paul Broadway house, 1962, 242 p.

Gordon, Lyndall, *T.S. Eliot : an imperfect life*, New-York, Norton & Co, 1999, 721 p.

McGreevy, Thomas, *T.S Eliot A Study*, London, Chatto & Windus, 1931, 71 p.

Rawlinson, Zsuzsa, « A Dawn Miraculous : T.S. Eliot's Sweeney Agonsites », disponible sur www.c3.hu/~prophil/profi004/SWEENEY2.html.

SUR APOLLON, ORPHEUS, AGON

A) Articles de périodiques

1) *Apollon musagète*

Gruen, John, « The Ascent of Apollo Mouting Olympus », *Dance Magazine*, June 1987, p. 156-165.

Levinson, André, « Apollon musagète », *Candide*, 21 juin 1928.

Lourié, Arthur, « À propos de l'Apollon d'Igor Stravinsky », dans *Musique*, 15 décembre 1927.

Mac Lachlan, Nancy, « Apollon Musagète : Gradus ad Parnassum », the *International Guild of musicians in dance*, Vol 3. , 1994, p. 2-10.

Vinay, Gianfranco, « L'Apothéose de Stravinsky : Apollon musagète », *Nuova rivista musicale italiana*, 1984, p. 63-75.

2) *Orpheus*

Ballo, Ferdinando, « Introduction to Strawinsky's 'Orpheus' », *Tempo*, Winter, 1948-1949, n°10, p. 13-21.

3) *Agon*

Denby, Edwin, « Three side of Agon », *Dance writings and Poetry*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998, p. 264-270.

Pousseur, Henri, «Stravinsky selon Webern selon Stravinsky », *Musique en jeu n°4*, Paris, Seuil, 1971, p. 21-47.

B) Analyses des oeuvres

Boucourechliev, André, *Stravinsky* : p. 224-227; 290-292; 348-351.

Fuller, Parmer, *Copland and Stravinsky : a study (based of the comparison of the opening sections of Appalachian Spring and Apollon musagète) of the traditional and innovative techniques used by the two composers in their search for a tonally-based musical language in the twentieth century*, University of California, Los Angeles, 1982, 132 p.

Van Den Toorn, Pieter C, *The Music of Igor Stravinsky* p. 305 et p. 393.

Vlad, Roman, *Stravinsky*, London, Oxford University Press, 1960, p. 132-201.

Vlad, Roman, « Storia della dodecafonìa », « *Agon* » di Stravinsky, p. 329-338, Milano, Suvini Zerboni, 1958.

Walter White, Eric, *Stravinsky : le compositeur et son œuvre* : p. 356-362; 451-457; 501-507.

C) Thèses académiques

Fuller, Parmer, *Copland and Stravinsky : a study (based of the comparison of the opening sections of Appalachian Spring and Apollon Musagète) of the traditional and innovative techniques used by the two composers in their search for a tonally-based musical language in the twentieth century*, University of California, Los Angeles, 1982, 132 p.

Mark Douglas, Richardson, *Igor Stravinsky's 'Agon' (1953-1957) : Pitch-related processes in the serial movements and rhythm in the named dance movements described in de Lauze's Apologie de la danse (1623)*, Florida State University, 1996, 248 p.

Randel Phillips, Julia, *Dancing with Stravinsky : Balanchine, 'Agon', 'Movements for piano and Orchestra, and the langage of Classical Ballet*, Harvard University, 2004, 232 p.

E. Sterr, Laurence, *The Genesis of Agon : Stravinsky, Balanchine and the New York City Ballet*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988, 139 p.

Vinay, Gianfranco, *Permanence et transformation du style stravinskien dit néoclassique durant les années françaises (1920-1940)*, [s.l.], [s.n.], 1996.

Wiens, Carl Kristian, *Igor Stravinsky and Agon*, The University of Michigan, 1997, 272 p.

D) Documents audiovisuels**1) *Apollon musagète***

Jordan, Stephanie, Brooks, Virginia, Reynolds, Nancy, *Music Dances : Balanchine choreographs Stravinsky*, The George Balanchine Foundation, [s.l.], 2002, [96 min].

Nord Deutsche Rundfunk, *Apollon musagète*, documentaire, 1966, dirigé par Robert H. Pflanzl et produit par Rolf Liebermann à l'occasion du festival de Hambourg.

2) *Orpheus*

Reynolds, Nancy, *Maria Tallchief Coaching excerpts from firebird and Orpheus*, The George Balanchine Foundation, 1996, [82 min].

3) *Agon*

Jordan, Stephanie, Brooks, Virginia, Reynolds, Nancy, *Music Dances : Balanchine choreographs Stravinsky*, The George Balanchine Foundation, [s.l.], 2002, [96 min].

D) Programmes

Théâtre National de l'Opéra, Programmes Ballets, 13 mars 1974 et 13 novembre 1974.

SUR LA DANSE EN GÉNÉRAL**A) Articles de périodiques**

Adolphe, Jean-Marc, « La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde à l'écart », dans *Nouvelles de danse*, Dossier Danse et Dramaturgie, n° 31, 1997, p. 31-43.

Ballet de l'Opéra National du Rhin, *Agon*, George Balanchine, *Movements*, Renato Zanella, *Concertante*, Hans Van Manen, Strasbourg, Opéra National du Rhin, 1998, 71 p.

Ballet de l'Opéra National du Rhin, *Voluntaries de Glen Tetle*, *Apollon musagète de George Balanchine*, *Chamber Symphony de Luncida Childs*, Strasbourg, Opéra National du Rhin, 1999, 52 p.

Baudrier, Yves, « À propos de la musique de film », compris dans « L'œuvre du XXe siècle », *La Revue musicale* 210-213, Paris, Richard Masse, 1952, p. 5-157.

Bolm, Beata, « Adolphe Bolm, danseur et chorégraphe », *Archives internationales de la danse*, 15 juillet 1935, n°3, Paris, p. 77-80.

Brundage, Christina, « Agon, its future importance », *Dance Magazine*, Septembre, 1958, p. 32

Carter, Elliott, « Balanchine and the Moderns », *Ballet Review*, Fall 1997, p. 84-90.

Gorman, Paul, « Agon an its music », *Ballet Review*, Spring 1997, Vol. 25, n° 1, p. 47-53.

Johnson, Robert, « Lincoln Kirstein, Ballet Founder, Retires », *Dance magazine*, Novembre, 1989, p. 16.

Kupferberg, Herbert, « Stravinsky and Ballet », *Dance News*, New York, May, 1971.

Kirstein, Lincoln, « Lincoln Kirstein writes about classic ballet », *About the House*, London, Vol. 4, n° 12, Summer, 1976, p. 26-31.

Lassalle, Nancy, « Lincoln Kirstein – a Tribute », *Dancing Times*, London, Feb. 1990, p. 456-457.

Livio, Antoine, « Balanchine et Stravinsky, 40 ans d'amitié », *L'Avant-scène Ballet Danse*, août/octobre 1980, p. 122-125.

Lourié, Arthur, « Stravinsky's Apollon », *The Dominant*, Vol. I, n°10, London, August, 1928, p. 20-21.

Maggie, Dinah, « Comment la danse utilise la musique », *La Revue musicale*, Numéro spécial, Dec-Janv, 1953, n°219, Richard-Masse Editeurs, 189 p.

Schlozer (de), Boris, « Psychologie et Danse », *La revue musicale*, novembre 1921 - mars. 1922, année 3, Paris, 1922, p. 214-221.

Tallchief, Maria, « The beginning of New York City Ballet », *Ballet Review*, Spring 1997, Vol. 25, n°1, p. 45-59.

The Ballet annual 1951, A record and year book of the ballet, London, Arnold L. Haskell, 1951, 144 p.

The Ballet annual 1959, London, Arnold L. Haskell, 1959, 146 p.

Witchel, Leigh, « Four Decades of Agon », *Ballet Review*, Spring 1997, Vol. 25, n° 1, p. 53-78.

B) Documents sonores

« La musique et la danse », *Arcana, Connaissance de la musique*, Émission de Maurice Le Roux, ORTF, 24/06/1973 [57 min].

Schooneyans, Sonia, *De l'académisme au classique abstrait*, Paris, production La Sept, Pathé Télévision, 1992, [54 min].

Schooneyans, Sonia, *Du romantisme au néoclassique – le Ballet classique*, Paris, production La Sept, Pathé Télévision, 1992, [54 min].

C) **Ouvrages, chapitre d'un ouvrage collectif**

1) **Etude comparée entre la danse et la musique**

Hodgins, Paul, *Relationships between Score and Choreography in twentieth Century Dance*, Lewiston, New York, Mellen, 1992, 227 p.

Jordan, Stephanie, *Moving music : Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Book, 2000, 378 p.

Teck, Katherine, *Music for the dance : reflections on a collaborative art*, New York, Greenwood Press, 1989, 230 p.

2) **Autres ouvrages**

Banes, Sally, *Dancing women, Female bodies on stage*, London, New York, Routledge, 1998, 279 p.

Bayer, Raymond, «IIe congrès international d'esthétique » Lifar, Serge, *Au service de la danse, à la recherche d'une science : la chorélogie*, Paris, Université de la danse, 1958, 426 p.

Beaumont, Cyril, *Ballet of today*, London, Wyman & Son, 1954, 249 p.

Béjart, Maurice, Robert, Michel, *Ainsi danse Zarathoustra*, Arles, Actes Sud, 2006, 203 p.

Bourcier, Paul, *Danser devant les Dieux, La Recherche en Danse*, Paris, Danse en Sorbonne, 1989, 435 p.

Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en occident*, Paris, Seuil, 1978, 312 p.

Buckle, Richard, *Diaghilev*, traduit de l'anglais par Tony Mayer, Jean-Claude Lattès, Paris, 1980, 717 p.

Challet-Haas, Jacqueline, *Terminologie de la danse classique*, Paris, Amphora, 1987, 159 p.

Cavajnac, Katja, *Entre ciel et terre* (mémoire de fin d'étude) Paris, IFEDM-Danse, 1994, 43 p.

Choregraphy by George Balanchine, A Catalogue of Works, New York, The Eakins Press Foundation, 1983, 407 p.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour du XVIIe S*, Minkoff, Genève, 1987, 211 p.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1967, 276 p.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, Naissance et métamorphose XVe – XXe siècles*, Paris, éditions Desjonquères, 1995, 252 p.

Chujoy, Anatole, *The New York City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1953, 382 p.

Dance perspectives, New York, A. J. Pischl, 1959, 80 p.

Danse et Pensée, Une autre scène pour la danse, Colloque/Collège international de philosophie, Sammeron, Germs, 1993, 445 p.

Delavaud-Roux, Marie-Hélène, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix en Provence, Université de Provence, 1995, 256 p.

Delobbe, Karine, *Histoire de la danse*, Paris, Editions PEMF, 2001, 33 p.

Detaille Georges, Mulys Gérard, *Les ballets de Monte-Carlo 1911-1944*, préface de Jean Cocteau, Paris, Arc-en-ciel, 1954, 269 p.

Diaghilev, *Les Ballets russes*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1979, 167 p.

Ducout, Marcel Stanislas, *La Danse sonore, synthèse de la danse et de la musique*, Paris, PUF, 1940, 206 p.

Emmanuel, Maurice, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, 560 p.

Fédorovski, Vladimir, *L'Histoire secrète des Ballets russes*, Monaco, Editions du Rocher, 2002, 219 p.

Ginot Isabelle, Michel Marcelle, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse Bordas, 1995, 272 p.

Hofmann, André et Vladimir, *Le Ballet*, préface de Serge Lifar, Paris, Bordas, 1981, 253 p.

Kelkel, Manfred, *La Musique de ballet en France de la belle époque aux années folles*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, 328 p.

Kirstein, Lincoln, *The New York City Ballet*, New York, A.A. Knopf, 1973, 261 p.

Kirstein, Lincoln, *Thirty years, the New City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1978, 398 p.

Kirstein, Lincoln, *The Classical ballet, basic technique and terminology, Historical development by Lincoln Kirstein*, London, Longmans, Green and Co, 1953, 243 p.

Kirstein, Lincoln, *Dance, A short story history of classical theatrical dancing*, New York, Dance Horizon, 1969, 398 p.

Kirstein, Lincoln, *Movement and metaphor : four centuries of ballet*, New York, Washington, Praeger, 1970, 290 p.

Lancelot, Francine, *La Belle danse*, Paris, Van Dieren, 1996, 406 p.

Lauze (de), François, *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux chevaliers aux dames*, Genève, Minkoff, 1977, 69 p.

Lauze (de), François, *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux chevaliers aux dames*, réédition moderne avec traduction et notes de Joan Wildeblood, London, Frédérick Muller Ltd, 1952, 221 p.

Lido, Serge, *Ballet*, Paris, Vilo, 1965, 128 p.

Lifar, Serge, *Serge Diaghilev : sa vie son œuvre sa légende*, [s.l.], Editions d'Aujourd'hui, 1982, 318 p.

Lifar, Serge, *Le Manifeste du Chorégraphe*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1981, p. 9-38.

Lifar, Serge, *Traité de chorégraphie*, Paris, Bordas, 1952, 231 p.

Mc Gowan, Margaret M., *L'Art du ballet de cour en France*, Centre de la Recherche Scientifique, Paris, 1978, 351 p.

Ménil de, Félicien, *Histoire de la danse à travers les âges*, Genève, Editions Slatkine, 1980, 362 p.

Nettl, Paul, *Histoire de la danse et de la musique de ballet, 1000 ans d'art chorégraphique*, Payot, 1966, 209 p.

Opéra Garnier, *Farde, Balanchine, Kylian*, Paris, Opéra Garnier, 1999, 98 p.

Pidoux, Jean-Yves, *La Danse art du XXe siècle ?*, Actes/du colloque organisé par l'Université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990, réunis par Jean-Yves Pidoux, Lausanne, Payot, 1990, 404 p.

Prudhommeau, Germaine, *La Danse grecque antique*, Livres, I, II, III, préface d'Étienne Souriau, Paris, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, 714 p.-125 p. de pl.

Prudhommeau, Germain, *Histoire de la danse*, Tome I, Paris Amphora, 1986, 222 p.

Prudhommeau, Germain, *Histoire de la danse*, Tome II, Paris Amphora, 1989, 191 p.

- Reyna, Ferdinando, *Histoire du Ballet*, Somogy, Paris, 1981, 288 p.
- Raftis, Alkis, *Le Monde de la danse grecque*, Nîmes, La recherche en danse, 1996, 310 p.
- Reyna, Ferdinando, *Les Origines du Ballet*, Somogy, Paris, 1955, 215 p.
- Robinson, Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1988, 129 p.
- Rousier, Claire, *L'histoire de la danse : repères dans le cadre du diplôme d'Etat/Centre National de la Danse*, Paris, Centre National de la Danse, Département du développement de la culture chorégraphique, 2000, 143 p.
- Saint-Hubert, *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris, 1641, réimpression Genève, Minkoff, 1993, introduction et notes de Marie-Françoise Christout, 32 p.
- Scholl, Tim, *From Petipa to Balanchine, Classical Revival and the modernisation of ballet*, Londres, New York, Routledge, 1994, 167 p.
- Schouvaloff, Alexander, *The Art of Ballets Russes*, Yale University Press, in association with the Wadsworth Atheneum, 1997, 352 p.
- Searle, Humphrey, *Ballet Music an introduction*, London, Cassel land Company, 1958, 228 p.
- Séchan, Louis, *La Danse grecque antique*, Paris, Boccard, 1930, 369 p.
- Serres, Gilbert, *Le Pas de deux, Les portés*, Méolans-Revel, Désiris, 2002, 255 p.
- Vila, Thierry, *Paroles de corps, la chorégraphie au XXe siècle*, Paris, Éditions du chêne, 1998, 197 p.
- Volynsky, Akim, « The birth of Apollon », *Ballet's Magic Kingdom*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p. 77-84.
- Wigman, Mary, *Le Langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, 102 p.

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES, RÉPERTOIRE

- Brewer, Ebenezer Cobham, *Brewer's dictionary of phrase and fable*, New York, Harper and Bros, (s.d.).
- Chailley, Jacques, « Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique », *Encyclopédie des musiques sacrées*, tome 1, sous la direction de Jacques Porte, Paris, Labergerie, 1968, p. 323-337.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, édition Robert Laffont, S.A. et éditions Jupiter, Paris, 1060 p.
- Cotterel, Arthur, *Encyclopédie de la Mythologie*, Paris, Celiv, 1996, 256 p.

Desrat, G., *Dictionnaire de la danse*, préface de Ch. Nutter, Slatkine, Genève, 1980, 484 p.
Dictionnaire de la danse, Paris, Larousse, Bordas, 1999, 830 p.

Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine, sous la direction de René Martin, Paris, Nathan, 2003, 294 p.

Honegger, Arthur, *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, 1956, 676 p.

International Encyclopedia of Dance, Oxford University Press, 1998, Vol 1.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1996, 1323 p.

Le Grand Robert de la Langue Française, 2e édition dirigée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2001, vol. II, p. 674.

Institut National de la Langue Française, *Trésor de la langue Française*, Paris, Edition Nationale du Centre National de Recherche Scientifique, 1997, vol. 5, XXIV-1425p.

Michels, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, volume 1, Paris, Fayard, 1998, 284 p.

« Musiques du XXe siècle », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud, 2003, 492 p.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 477 p.

Pierron, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2005, 622 p.
Pipers Enzyklopädie Des Musik Theaters, vol.1, Munich, Zurich, Piper, 1986, 776 p.

Seyffert, Oskar, *A dictionary of classical antiquities, mythology, religion, literature and art*, London, William Glaisner, Ltd, 1891, 706 p.

Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 2004, 1415 p.

The New Grove, Dictionary of music and musicians, vol. 24, Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 2001, p. 528-566.

Vocabulaire européen des philosophies, dictionnaire des intraduisibles/sous la direction de Barbara Cassin, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, 1531 p.

Who's Who in the world 2002, 19th edition, New Providence, published by Marquis Who's Who, 2001, 2574 p.

Who's Who in France, 2001/2002, 33^e édition, Paris, Jacques Lafitte, 2001, 2061 p.

AUTRES OUVRAGES, CHAPITRE D'UN OUVRAGE COLLECTIF

Adorno, Théodore, Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique : traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex lindenberg*, Paris, Gallimard, 1979, 222 p.

Alain, *Les Dieux. Mythes et fables*, Paris, Gallimard, 1994, 320 p.

Ansermet, Ernest, *Les Compositeurs et leurs oeuvres*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1989, 375 p.

Ansermet, Ernest, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, Robert Laffont, 1989, 1112 p.

Arendt, Hannah, *Conditions de l'homme moderne*, préface de Paul Ricoeur, Paris, Presses Pocket, 1988, 406 p.

Audi, Pierre, *L'Ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Librairie Générale française, 2003, 219 p.

Beaumont, Antony, *Busoni the composer*, Faber and Faber, London, Boston, 1985, 408 p.

Benjamin, Walter, *Correspondance 1910-1928*, traduit par Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, 440 p.

Biaggi, Vladimir, *Nietzsche*, Paris, A. Colin, 1999, 95 p.

Bloom, Harold, *Agon : towards a theory of revisionism*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1982, 336 p.

Boer, de C., Tome V, *Ovide moralisé : poème du commencement du quatorzième siècle*, publ. d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer, Vaduz : Sändig : H. R. Wohlwend, 1968-1988.

Boileau, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985, 349 p.

Boilleau, Jean-Luc, *Conflit et lien social; précédé de Agôn et sport moderne : la rivalité contre la domination*, Paris, La découverte, 1995, 204 p.

Borgeaud, Philippe, *Orphée et Orphisme en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, Librairie Droz, 1991, 289 p.

Bosseur, Jean-Yves, *Musique et Beaux-arts*, Paris, Minerve, 1999, 194 p.

Busoni, Ferruccio, «Nuova classicità », *Lo Sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musical e el arti*, F. D'Amico, Milan, Il Saggiatore, 1997.

Busoni, Ferruccio, *Selected letters*, traduit et édité par Antony Beaumont, Faber and Faber, London, Boston, 1987, 446 p.

- Butor, Michel, *Stravinsky au piano*, Paris, Actes Sud, 1995, 75 p.
- Caillois, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1994, 188 p.
- Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1991, 374 p.
- Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1994, 250 p.
- Canto d'Amore : modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Basel, Kunstmuseum : fondation Paul Sacher, 1996, 490 p.
- Chailley, Jacques, *Précis de musicologie*, Paris, PUF, 1958, 496 p.
- Chailley, Jacques, *La Musique grecque antique*, Paris, Les belles lettres, 1979, 219 p.
- Chailley, Jacques, « Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique », *Encyclopédie des musiques sacrées, tome 1*, sous la direction de Jacques Porte, Labergerie, 1968, 524 p.
- Chassaigne, Philippe, *Histoire de l'Angleterre*, Paris, Flammarion, 2001, 514 p.
- Chestov, Léon, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche*, Paris, Librairie Philosophique, J.Vrin, 254 p.
- Colli, Giorgio, *Après Nietzsche*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1987, 186 p.
- Combarieu, Jules, *Histoire de la musique, des origines au début du XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1920, 651 p.
- Craft, Robert, *Moment of existence : music, literature and the arts, 1990-1995*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1996.
- Croizy-Naquet, Catherine, « L'Ovide moralisé ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 9 (2002), disponible sur <http://crm.revues.org/document49.html>, dernière consultation le 14/10/07.
- Cusset, Christophe, *La Tragédie grecque*, Paris, Seuil, 1997, 62 p.
- Daniélou, Alain, *Origines et pouvoirs de la musique*, Les cahiers du Mleccha, Paris, Kailash, 2003, 250 p.
- Denis, Maurice (1870-1943), *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de "l'occident", 1912, 270 p.
- De la différence des arts*, textes réunis par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Ircam, Centre Georges Pompidou, Paris; Montréal, l'Harmattan, 1998, 347 p.
- Denizeau, Gérard, *Musique et Arts*, préface de Jean Dewasne, Paris, H. Champion, 1995, 264 p.

De Quincey, Thomas, *Théorie de la tragédie grecque*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1989, 38 p.

Des héros et des dieux : hymnes / Homère; trad. du grec, présenté et annoté par François Rosso, Paris, Arléa, 1998, 187 p

Détienne, Marcel, *Apollon le couteau à la main : une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, Gallimard, 1998, 350 p.

Détienne, Marcel, *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989, 233 p.

Diel, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Paris, 2002, 305 p.

Duchemin, Jacqueline, *L'Agon dans la tragédie grecque*, 2^e ed. Paris, Les belles lettres, 1968, 247 p.

Durand, Marc, *La compétition en Grèce antique, Agon, généalogie, évolution, interprétation*, Paris, L'Harmattan, 1999, 210 p.

Durantez, Conrado (Président de l'Académie Olympique espagnole), « Les jeux de l'antiquité à l'épreuve de l'histoire », *Revue Olympique*, Janvier-février 1989, n° 255-256, disponible sur Internet, dernière consultation le 14/10/2007.

Eissen, Ariane, *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, 319 p.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988, 250 p.

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1989, 182 p.

Eliade, Mircea, *le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2007, 185 p.

Everaert-Desmedt, Nicole, *Le processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Liège, Mardaga, 1990, 151 p.

Fubini, Enrico, *Les philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983, 290 p.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une philosophie herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1996, 533 p.

Gagnabin, Laurent, *Art et religion*, Imprimerie Libournaise, 1969, 83 p.

Gagnebin, Laurent, *Laurent Gagnebin. Art et religion*, Paris (11e) : l'auteur, 7 bis, rue du Pasteur-Wagner, 1969, 83 p.

Gardner, Howard, *Les formes de la créativité*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, 472 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

Giraud, Lucien, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, 224 p.

Goodman, Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot, [s.l.], Jacqueline Chambon, 1990, 314 p.

Goodman Nelson, Elgin Catherine, *Esthétique et connaissance (pour changer de sujet)*, traduit de l'anglais par Roger Pouivet, [s.l.], L'Eclat, 91 p.

Goubault, Christian, « Orpheus d'Igor Stravinsky : Chant mimé ou deuxième acte d'un opéra grec dansé ? » *Musique et musiciens, Musiques d'Orphée*, Pistone, Danièle, Brunel, Pierre, Paris, PUF, 1999, 193 p. 161-172.

Graves, Robert, *Les mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Librairie Générale française, 2002, 1185 p.

Guiomar, Michel, « Musique et scénographie », *Musique et arts plastiques I. Actes du séminaire doctoral et post-doctoral, nov. 1997 - 1998*, études réunies par Michèle Barbe, n° 1, collection OMF, Université de Paris-Sorbonne, 1999.

Guisgand, Phillippe, « Rendre visible », *Filigrane n° 2*, « Traces d'invisible », second semestre 2005, sous la direction de Joëlle Caullier, Sampzon, Delatour France, 2005, 192 p.

Handbook of Russian literature, édité par Victor Terras, 1985, Yale University, New Heaven and London, 558 p.

Hanslick, Eduard, *Du beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*, traduit de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, C. Bourgeois, 1986, 177 p.

Harrison, Jane, *Prolegomena to the study of Greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922, 682 p.

Hegel, *Esthétique*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, 768 p.

Henry, Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988, 256 p.

Henry, Michel, *Phénoménologie de la vie*, Tome 1, Paris, PUF, 2003, 209 p.

Hocquard, Jean-Victor, *Mozart, l'Amour, la Mort*, Paris, Librairie Séguier, Michel Archimbaud, 1987, 808 p.

Homère, *Des héros et des dieux*, Paris, Arléa, 1998, 184 p.

Jacquemard, Simone, *Trois mystiques grecs : Orphée, Pythagore, Empédocle*, Paris, Albin Michel, 1997, 169 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, 333 p.

Jung, Carl Gustav, *Aspects du drame contemporain*, préface et traduction du docteur Roland Cahen, Georg éditeur Genève, 1993, Genève, 268 p.

Jung, Carl Gustav, *The Archetypes and the collective unconscious*, second edition, vol 9, Princeton University Press, 1968, 451 p.

Jung, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, 352 p.

Khan, Laurence, *Hermès passe ou les Ambiguïtés de la communication*, Paris, F. Maspero, 1978, 205 p.

Kim, Eun-Ju, *D'un monde à l'autre poétique du passage, ou l'artiste au lieu de l'œuvre*, Université Panthéon-Sorbonne, 2003.

Kessler, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, PUF, 1998, 259 p.

Kessler, Mathieu, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, PUF, 1999, 312 p.

Kremer, Jean-François, *Esthétique musicale : la Recherche des Dieux enfuis*, Paris, l'Harmattan, 2000, 134 p.

Khun, Roland, *Phénoménologie du masque*, préface de Gaston Bachelard, traduit de l'allemand par Jacqueline Verdeaux, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, 232 p.

Laloy, Louis, *La musique retrouvée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1974, 294 p.

Langer, Suzanne, *Philosophy in New Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 3^e ed., Cambridge-London, Harvard University Press, 1957, p. 229

L'œuvre d'art totale, Jean Galard, Julian Zugazagoitia, Antoine Compagnon, Serge Gruzinski, Marcella Lista, Eric Michaud, Glenn W. Most, Paris, Gallimard, 2003, 208 p.

Le masque du rite au théâtre, textes réunis par Odette Astan et Denis Bablet, CNRS Édition, 1999, 310 p.

Les modèles dans l'art : musique, peinture, cinéma, sous la direction de Márta Grabócz, avec la collaboration de Xavier Hascher, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1997, 223 p.

Levinson André, Valéry Paul, *Philosophie de la danse*, Paris, Ducros et Colas, 1927, 47 p.

Lhote, Jean-Marie, *Le symbolisme des jeux*, Paris, Berg, 1976, 349 p.

Lourié, Arthur, «Neo-Gothic and Neo-Classicism », *Modern Music* Vol 5, n° 3, New York, 1928, p. 3-8.

Luther, Martin, *De la liberté du chrétien, préface à la Bible*, traduction et commentaires par Philippe Bütgen, Paris, Seuil, 1996, 160 p.

- Mann, Thomas, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1997, p. 7-107.
- Marey, Jules, *La Chronophotographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1899, p. 40.
- Marx, Roland, *L'Angleterre de 1914 à 1945*, Paris, Armand Colin, 1993, 174 p.
- Massin, Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Messidor-Temps Actuels, 1985, 1312 p.
- Mazon, Paul, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, hachette, 1904, 181 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, 155 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, 531 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1988, 198 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 217 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson : notes prises au cours de Maurice Merleau-Ponty à l'école normale supérieure (1947-1948)*, recueillies et réd. par Jean Deprun, Paris, J. Vrin, 1997, 135 p.
- Messing, Scott, *Neoclassicism in Music, from the Genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*, UNI Research Press, Londres, 1988, 215 p.
- Moindrot, Isabelle, *La Représentation d'Opéra*, Paris, PUF, 1993, 268 p.
- Molino, Jean «Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée : musique, poésie, peinture », *La Musique et Nous*, revue publiée sous l'égide de la société française d'*Analyse musicale*, revue trimestrielle, Alençon, juin 1986, p. 11-18.
- Monbrun, Philippe, *Les voies sonores d'Apollon : l'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 346 p.
- Montmollin, Daniel, *La poétique d'Aristote*, Neuchatel, H. Messeiller, 1951, 374 p.
- Navarre, Octave, *Le théâtre grec*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1975, 280 p.
- Neuville Virginie, Clermont Pauline, *Le langage des couleurs*, Evreux, Marabout, 1996, 95 p.
- Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome 2, Paris, Gallimard, 1995, p. 498.
- Nietzsche vie et vérités*, textes choisis par Jean Granier, Paris, PUF, 1971, 232 p.
- Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Librairie générale française, 1994, 214 p.

Nilless, Jean-Jacques, *L'art moderne et la question du sacré* : actes du colloque, Strasbourg 18 et 19 mai 1990 / sous la dir. de Jean-Jacques Nilless, Paris : Les éd. du Cerf : CERIT, 1993, 339 p.

Otto, Walter, Friedrich, *Les Dieux de la Grèce*, traduit de l'allemand par Claude-Nicolas Grimbert et Armel Morgant, Paris, Payot, 1993, 330 p.

Otto, Walter, Friedrich, *Dionysos; le mythe et le culte*, traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1992, 249 p.

Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, 619 p.

Owens, Th J., *Phenomenology and intersubjectivity*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1970, 151 p.

Paczynski, Stanislas Georges, *Rythme et Geste*, Paris, Aug. Zurfluh S.A, 379 p.

Parrat, Jacques, *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'ed., 1993, 183 p.

Pastoreau, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, 1999, Christine Bonneton édition, 255 p.

Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, 319 p.

Pausanias, *Description de la Grèce*, Livre V, L'Elide (I), Paris, Les Belles Lettres, 1999, 279 p.

Peirce, Charles S, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, 262 p.

Pittion, Paul, *La musique, les musiciens et les œuvres*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1989, 673 p.

Platon, *Ion*, Paris, Flammarion, 1989, 179 p.

Poggioli, Renato, « Theory of the Avant-Garde », *Movement and Metaphor*, New York, Washington, Praeger, 1970, 250 p.

Possamaï-Pérez, Marylène, *L'Ovide moralisé*, essai d'interprétation, Paris, Honoré Champion, 2006, 931 p.

Pousseur, Henri, *Musiques croisées*, Préface de Jean-Yves Bosseur, Paris, L'Harmattan, 1997, 253 p.

Pousseur, Henri, *Écrits théoriques 1954-1967*, collection « Musique-Musicologie », Hayen, Mardaga, 2004, 349 p.

Pousseur, Henri, *Composer (avec) des identités culturelles*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, La Villette, Paris, 1999, 57 p.

- Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973, 285 p.
- Racine, Jean, *Phèdre*, Paris, Bordas, 1964, 127 p.
- Ramnoux, Clémence, *Mythologie ou la famille olympienne*, Brionne, Collection Imago Mundi dirigée par Gérard Monfort, 1959, 220 p.
- Reinach, Théodore, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926, 208 p.
- Rilke, Rainer Maria, *Sonnets à Orphée*, traduit de l'allemand et présenté par Gérard Signoret, [s.l.], éditions TUM/Michel de Maule, 1996, 222 p.
- Rohou, Jean, *Les études littéraires, méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, 216 p.
- Romilly (de), Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, 192 p.
- Romilly (de), Jacqueline, *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les belles lettres, 1995, 232 p.
- Romilly (de), Jacqueline, *Héros tragiques, héros lyriques* [s.l.], Fata Morgana, 2000, 114 p.
- Rosen, Charles, « Théorie de la forme », *Musique en jeu n°19*, Paris, Seuil, 1975, p. 7-19.
- Rosen, Charles, *Le style classique Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Gallimard, 2000, 672 p.
- Sagnol, Marc, *Tragique et tristesse, Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, préface par Stéphane Mosès, Paris, Éditions du Cerf, 2003, 240 p.
- Samoud El Fidha, Saima, *Propositions méthodologiques d'analyse comparée des arts d'une même culture : Introduction à l'analyse des relations entre les arts musicaux et visuels arabomusulmans*, 2008, Université Paris IV Sorbonne, 610 p.
- Schaerer, René, *L'homme antique et la structure du monde intérieur, d'Homère à Socrate*, Paris, Payot, 1958, 416 p.
- Schuré, Edouard, *Les Grands Initiés*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1960, 382 p.
- Segal, Charles, *Orpheus, The myth of the poet*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1998, 233 p.
- Segal, Robert, *Jung On mythology*, London, Routledge, 275 p.
- Sellier, Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1970, 207 p.
- Silver, Kenneth, *Vers le retour à l'Ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, traduit par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.
- Sorel, Reynal, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, PUF, 127 p.

Souiller Didier, Fix Florence, Humbert-Mougin Sylvie, Zaragoza Georges, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005, 546 p.

Souriau, Étienne, « Art et Vérité », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, tome CXV, Janvier-février, Paris, Librairie Felix Alcan, 1933, p. 161-201.

Souriau, Étienne, *La Correspondance des Arts, Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, 320 p.

Souriau, Étienne, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Centre de Documentation Universitaire, 1956, 101 p.

Souriau, Etienne, *Les structures de l'œuvre d'art*, Centre de Documentation Universitaire, 1956, 109 p.

Souvchinsky, Pierre, *Un siècle de musique russe (1830-1930), Glinka, Moussorgsky, Tchaïkovsky, Stravinsky*, Arles, Actes sud, 2004, 303 p.

Strauss. A, Walter, *Descent and Return : the Orphic theme in Modern Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 220 p.

Tarasti, Eero, *Myth and music : a semiotic approach to the aesthetic of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Paris, The Hage, New-York, Mouton, 1979, 374 p.

Taruskin, Richard, *Text and Act*, New York, Oxford, 1995, 382 p.

Tolstoï, *Résurrection*, préface de Georges Nivat, Paris, Gallimard, 1981, 643 p.

Touraille, Jacques, *Le Christ dans la Philocalie*, Paris, Desclée, 1995, 110 p.

Valéry, Paul, *Œuvres*, « L'Âme et la danse », « Eupalinos ou l'Architecte », « Paradoxe de l'architecte », Paris, Éditions du Sagittaire, 1931, 198 p.

Von Der Weid, Jean Noël, *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 719 p.

INDEX

A

Jean-Marc ADOLPHE : 18.
 Raftis, ALKIS : 84.
 Ernest ANSERMET : 136, 183, 203, 244.
 Thoinot ARBEAU : 117.
 Hannah ARENDT : 35, 43.
 ARISTOTE : 197
 Fred ASTAIRE : 141, 142, 148.

B

Sally BANES : 16, 70, 80, 210, 212.
 Mikhail BARYCHNIKOV : 177, 188, 240.
 André BAUCHANT : 14, 16, 24, 72, 95-98, 103, 104, 135, 156, 157, 184-186, 188, 198, 199, 233, 242.
 Françoise RENAULT BAUCHANT : 185, 190.
 Morton BAUM : 236.
 Raymond BAYER : 77.
 Philippe BEAUSSANT : 189.
 Maurice BEJART : 208, 221.
 Cyril BEAUMONT (de) : 58.
 Samuel BECKETT : 65.
 Jan BREMMER : 173.
 Rudolf BENESH (Notation) : 15-17, 77, 83, 107, 145, 245.
 Claude BESSY : 142.
 Vladimir BIAGGI : 41.
 Maurice BLONDEL : 35, 43, 45, 94.
 Mildred Meyer BOAZ : 147.
 Nicolas BOILEAU : 50, 140, 146.
 Jean-Luc BOILLEAU : 35, 38, 42-45, 72, 220.
 André BOUCOURECHLIEV : 146, 179, 190, 231, 234, 241.
 Richard BUCKLE : 94.
 Michel BUTOR : 53.

C

Docteur CAHEN : 181, 201.
 Angelo CANTONI : 145, 177, 206.
 Maureen CARR : 76, 100, 145.
 Katja CAVAJNAC : 91.
 Jacques CHAILLEY : 96.
 Gabriel CHANEL : 185, 233.
 Philippe CHASSAIGNE : 62.

Anatole CHUJOY : 70, 75.
 Pauline CLERMONT : 186.
 Nevill COGHILL : 199, 200.
 Giorgio COLLI : 46.
 Durantez CONRADO : 33.
 Elizabeth SPRAGUE COOLIDGE : 48.
 Arthur COTTERELL : 55.
 Robert CRAFT : 16, 63, 79, 131, 221, 229-232.
 Robert CRAWFORD : 66, 200.
 Catherine CROIZY-NAQUET : 55.
 Merce CUNNINGHAM : 198.

D

Jacques DALCROZE : 175.
 Victor-Henry DEBIDOU : 62.
 Edwin DENBY : 80, 81.
 Marcel DETIENNE : 25, 186, 187.
 Serguei DIAGHILEV : 103-105, 166, 188, 233.
 Terrence DIGGORY : 200.
 Paul DIEL : 218, 222.
 Rupert DOONE : 200.
 Marc DURAND : 30, 39.
 Conrado DURANTEZ : 33.

E

Mircea ELIADE : 35-37, 39-41, 66, 67, 70, 94, 97.
 Thomas Stearn ELIOT : 60-63, 66-69, 88, 92, 146-148, 198, 199, 200, 207, 211, 219, 225, 229, 242.
 Schöenberger ELMER : 197.
 Maurice EMMANUEL : 167-169.
 Nicole EVERAERT-DESMEDT : 19, 247.

F

FAYET (de) : 184.
 Florence FIX : 100, 148.
 Eric FONER : 68, 210.
 Buckminster FULLER : 198.

G

Deborah GANS : 150, 161.
 Lynn GARAFOLA : 68, 210.
 Howard GARDNER : 221.
 Klaus GEITEL : 78.

Gérard GENETTE : 61, 187.
 Lucien GIRAUDO : 50.
 Christoph Willibald GLUCK : 48, 238.
 Johann Wolfgang von GOETHE : 39.
 Nancy GOLDNER : 16, 238, 239.
 Kasyan GOLEIZOVSKY : 180.
 Christian GOUBAULT : 17.
 Martha GRAHAM : 156, 197, 210.
 Philippe GUISGAND : 206.

H

Jane HARRISON : 26.
 HEGEL : 222-223.
 Michel HENRY : 182-184, 204.
 Paul HODGIN : 16.
 HOMERE : 25, 28.
 Jean-Victor HOCQUARD : 101.
 Sylvie HUMBERT-MOUGIN : 100, 147, 148.
 Denis HUISMAN : 44.

J

David E. JONES : 219.
 Stephanie JORDAN : 16, 140, 211, 225.
 Charles JOSEPH : 15, 63, 68, 147, 200, 232.
 Carl JUNG : 180, 18, 215, 220.

K

Wassili KANDINSKY : 182-185.
 Eun Jun KIM : 48, 89, 99, 100.
 Lincoln KIRSTEIN : 12-16, 54, 59, 63, 68, 76-78, 105, 106, 117, 129, 131, 132, 146-148, 158, 186, 193, 197, 218, 220, 228, 229, 236, 238, 242, 244.
 Jean-Pierre KLEIN : 222.
 Sarah KOFMAN : 46.

L

François (de) LAUZE : 81, 117, 132, 137.
 Serge LIFAR : 75, 76, 187, 202, 203, 223, 235.
 André LALANDE : 36.
 LE CORBUSIER : 184.
 H.B. LENORMAND : 218.
 André LEVINSON : 203.
 Bertrand LOCQUIN : 105.
 Fyodor LOPUKHOV : 178.

M

Léonide MASSINE : 176, 269.
 François MASON : 187.
 Félicien (de) MENIL : 84.
 Maurice MERLEAU-PONTY : 18.
 Darius MILHAUD : 141.
 John MILTON : 219.
 Ulrich MOCH : 137.
 Isabelle MOINDROT : 14, 18, 20.
 Jean MOLINO : 19.
 Philippe MONBRUN : 25.
 Wolfgang Amadeus MOZART : 101.

N

Nicolas NABOKOV : 130.
 Patricia NEARY : 74.
 Virginie NEUVILLE : 186.
 Friedrich NIETZSCHE : 35, 37, 40-43, 45, 216.
 Isamu NOGUCHI : 14, 16, 53, 70, 72, 100, 153, 154, 156, 157, 185, 188, 192, 193, 196, 198, 199, 217, 218, 234, 235, 236, 239, 242.

O

Jacques OFFENBACH : 48.
 Franscesco ORLANDO : 216.
 OVIDE : 52-60, 70, 173, 174.
 Walter OTTO : 26, 39, 51, 219.

P

Andrea PALLADIO : 132, 158.
 Jacques PARAT : 21.
 Monica PARKER : 74.
 PAUSANIAS : 28, 32, 92.
 Patrice PAVIS : 18, 20, 225.
 Charles PEIRCE S : 245.
 Marius PETIPA : 122-124.
 Michel PHILIPPOT : 34.
 Pablo PICASSO : 130.
 Agnès PIERRON : 61.
 Wilfride PIOLLET : 143, 168.
 Renato POGGIOLI : 13, 14, 35, 42, 119.
 Marylène POSSAMAI-PEREZ : 56.
 Henri POUSSEUR : 14.
 Germaine PRUDHOMMEAU : 169.
 Alexandre PUSHKIN : 146.

Jean RACINE : 146, 206.
 Jean-Philippe RAMEAU : 117.
 Clémence RAMNOUX : 54, 92, 107.
 Julia RANDEL PHILIPS : 209.
 Maurice RAVEL : 141.
 Zsuazsa RAWLINSON : 65-67.
 Hans F. REDLICH : 206.
 Mark Douglas RICHARDSON : 158.
 Paul RICOEUR : 35, 43, 45.
 Jacqueline (de) ROMILLY : 217, 218.
 Ludwig ROSELIUS : 81.
 Jean ROSENTHAL : 100, 239.
 Henri ROUSSEAU : 184.
 René-Lucien ROUSSEAU : 180, 182, 194.

S

Arnold SCHOENBERG : 184.
 Tim SCHOLL : 188, 189.
 Sonia SCHOONEYANS : 136, 174, 175.
 Édouard SCHURÉ : 194, 208.
 Humphrey SEARLE : 78.
 Louis SECHAN : 84.
 Philippe SELLIER : 217.
 Gilbert SERRES : 122, 123.
 Oskar SEYFFERT : 54, 55.
 Alexander SCHOUVALOFF : 16, 157.
 Didier SOULLIER : 100, 147, 148.

Myriam SOUMAGNAC : 135.
 Pierre SOUVTCHINSKY : 184.
 Catherine STRAVINSKY (Nossenko):
 230.
 Vera STRAVINSKY : 187, 230.

T

Maria TALLCHIEF : 85, 130, 195.
 Alain TROADEC : 105, 184.
 Jean TOURAILLE : 39.
 Susannah TUCKER : 132, 161.

V

Paul VALERY : 223.
 Dina VIERNY : 105, 184.
 Marc VIGNAL : 113.
 Gianfranco VINAY : 12, 132, 183, 206,
 215, 216.

W

Glenn WATKINS : 68, 200.
 Glenway WESCOTT : 75.
 Joan WILDEBLOOD : 137.
 Dr WINTER : 41.

Z

Georges ZARAGOZA : 100, 147, 15

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX ET CHORÉGRAPHIQUES

Les exemples musicaux ont été reproduits à partir du logiciel Finale. Les exemples en notation Benesh ont été copiés à partir du logiciel MacBenesh et à la main, par l'auteure de la thèse.

Exemple 1 : « Naissance d'Apollon », dans *Apollon musagète*, mes. 77 (p. 73)

Exemple 2 : « Coda » dans *Apollon musagète*, mes. 636 (p. 76)

Exemple 3 : « Pas d'action », dans *Apollon Musagète*, mes. 228 (p. 77)

Exemple 4 : « Double Pas-de-Quatre », dans *Agon*, mes. 61 (p. 79)

Exemple 5 : « Pas des Furies », dans *Orpheus*, mes. 229 (p. 82)

Exemple 6 : « Pas des Furies », dans *Orpheus*, mes. 202 (p. 83)

Exemple 7 : « Pas de deux », dans *Orpheus*, mes 484-487 (p. 86)

Exemple 8 : « Pas de deux », dans *Orpheus*, mes. 488 (p. 87)

Exemple 9 : « Pas de deux », dans *Orpheus*, mes. 488-493 (p. 88)

Exemple 10 : « Variation d'Apollon », dans *Apollon musagète*, mes. 449 (p. 90)

Exemple 11 : « L'Ange de la Mort et sa danse » dans *Orpheus*, mes. 110-113 (p. 92)

Exemple 12 : « Tuba Mirum », *Requiem*, mes. 1 (p. 101)

Exemple 13 : « L'Ange de la Mort et sa danse », *Orpheus*, mes. 64 (p. 101)

Exemple 14 : « Pas d'Action », mes. 173 (p. 136)

Exemple 15 : « Variation de Calliope », *Apollon musagète*, mes. 317-322 (p. 140)

Exemple 16 : Le « Pas d'action », un prélude au « Pas de deux ». mes 195; 211; 228; 286 (p. 150)

Exemple 17 : L'entrée de l'Ange noir, « L'Ange noir et sa danse », *Orpheus*, mes 109-112 puis mes 142-144 (p. 154)

Exemple 18 : « Le déplacement des rochers », *Orpheus*, mes 202-451 (p. 155)

Exemple 19 : Extrait du « Double Pas-de-Quatre » et entrée des hommes pour le « Triple Pas-de-Quatre », *Agon* (p. 159)

Exemple 20 : Mes 424, *Agon* (p. 166)

Exemple 21 : « Pas des Furies », dans *Orpheus*, mes 272-275 (p. 191)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Nous avons divisé les illustrations suivant leur support.

Tableaux

Figure 6 : *Le char d'Apollon*, Huile sur toile 60 × 73 cm, d'André Bauchant, Schouvaloff, Alexander, *The arts of Ballets Russes*, p. 107 (p. 97)

Figure 8 : « Apollon apparaissant aux bergers », 1925, huile sur toile 167 × 146, Alain Troadec, Dina Vierny, Bertrand Loquin, *André Bauchant*, p. 29 (p. 98)

Figure 13 : *Les Champs Elysées* d'André Bauchant, Schouvaloff, Alexander, *The arts of Ballets Russes*, p. 105 (p. 105)

Captures d'écran

Figure 3 : Capture d'écran, *Apollon* de Mikhail Barychnikov (p. 94)

Figure 12 : Capture d'écran, *Agon*, American Ballet Theatre, Darcey Bussell, Lindsay Fischer (p. 104)

Figure 15 : Capture d'écran, « Premier Pas-de-Trois », *Agon*, interprété par l'American Ballet Theatre. (p. 144)

Figure 23 : Capture d'écran, *Apollon* de Mikhail Barychnikov (p. 171)

Figure 27 : Capture d'écran, *Apollon* de Mikhail Barychnikov (p. 172)

Figure 32 : Capture d'écran, *Apollon* de Mikhail Barychnikov (p. 190)

Figure 39 : Capture d'écran, *Apollon* de Mikhail Barychnikov (p. 211)

Photographies

Figure 1 : *Agon*, photographie de Paul Kolnik, Hodgins, Paul, *Relationships between Score and Choreography in twentieth Century Dance* (p. 84)

Figure 2 : *Apollon*, Nikolaj Hübbe, photographie de Costas, Balanchine, *Celebrating a Life in Dance*, Tide-Mark Press, Windsor, Connecticut, Costas, 2003, p. 30 (p. 92)

Figure 4 : Joseph Cipolla (Orphée), Catherine Batcheller (Eurydice), *Orpheus*, photographie de Bill Cooper, Birmingham Royal Ballet (p. 94)

Figure 5 : Décors d'*Apollon Musagète*, version 1947, Scènes/photos : bibliothèque de l'opéra national de Paris (p. 96)

Figure 9 : Rideau de scène d'*Apollon musagète*, Scènes/photos : bibliothèque de l'opéra de Paris (p. 98)

Figure 10 : « Tombe d'Eurydice », *Celebrating a life in dance*, Tide-Mark Press, Windsor, Connecticut, Costas, 2003, p. 122 (p. 99)

Figure 11 : *Agon*, Victor Castelli, Karin von Aroldingen, Tracy Bennett, New York City Ballet, Photographie de Martha Swope, Scènes/photos : bibliothèque de l'opéra national de Paris (p. 103)

Figure 14 : Balanchine, *Celebrating a Life in Dance*, photographié par Costas, Tide-Mark Press, Windsor, Connecticut, Costas, 2003, p. 30 (p. 142)

Figure 25 : *Agon*, dans Balanchine, *Celebrating Life in Dance*, photographié par Costas, Tide-Mark Press, Windsor, Connecticut, Costas, 2003, 256 p. (p. 171)

Figure 29 : *Apollon Musagète*, Opéra, 1974, Rudolf Noureev, Noëlla Pontois, Nanon Thibon, Wilfride Piollet, photographie de Colette Masson, Dossier Opéra de Paris (p. 172)

Figure 30 : *Aulos* double, Musée de Toronto, 400-410 a. C., Cliché de Daniel Paquette, Chailley, Jacques, *La musique grecque antique*, p. 65 (p. 173)

Figure 31 : Serge Lifar (Apollon), Lubov Tcherncheva (Calliope) et Felia Dubrovsk (Polymnie), à la création en 1928 (costumes de Bauchant), Photographie de Lipnitzki, dans Oliver, Michael, *Igor Stravinsky*, London, Phaidon, 1995, p. 125 (p. 186)

Figure 33 : Ballet des Fêtes de Bacchus (1651), « Trophée de Bacchus », Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour au XVIIe siècle*, p. 7 (p. 189)

Figure 36 : Joseph Cipolla (Orphée), Catherine Batcheller (Eurydice), Andrew Murphy (Ange noir), Jonatas Alberquerque (Pluton/Hadès), photographie de Bill Cooper (p. 193)

Figure 38 : Peter Martins (Orphée), photographie de Paul Kolnik (p. 195)

Figure 41 : Maria Tallchief (Eurydice) Nicholas Magallanes (Orphée), 1948, Livret de spectacle du Royal Ballet de Birmingham (p. 210)

Dessins

Figure 7 : Croquis d'André Bauchant au crayon à papier pour *Apollon musagète*, Jérôme Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox et Tilden Fondations, Joseph, Charles M., *Stravinsky and Balanchine, A journey of invention*, Yale University Press, New haven and London, 2002, p. 90 (p. 97)

Figure 16 : Fin du « Bransle Double », *Agon*, dessin réalisé par Liniele Chane, architecte d'État (p. 162)

Figure 17 : Fin de la « Coda », *Agon*, dessin réalisé par Liniele Chane, architecte d'État (p. 162)

Figure 18 : mes 429, (deuxième reprise), *Agon*, dessin réalisé par Linièle Chane, architecte d'État (p. 163)

Figure 19 : Fin de la « Sarabande », *Agon*, dessin réalisé par Linièle Chane, architecte d'État (p. 163)

Figure 20 : mes 428, « Pas de deux », *Agon*, dessin réalisé par Linièle Chane, architecte d'État (p. 164)

Figure 21 : Fin du « Pas de deux », *Apollon musagète*, dessin réalisé par Linièle Chane, architecte d'État (p. 165)

Figure 22 : « Gestes des Adorants », dans Emmanuel, Maurice, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 31 (p. 170)

Figure 24 : « Geste de la main à la hanche », dans Emmanuel, Maurice, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 34 (p. 170)

Figure 26 : « La main plate », dans Emmanuel, Maurice, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 96 (p. 171)

Figure 28 : « Bras allongés en avant, réouverts », dans Emmanuel, Maurice, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Paris, Slatkine, 1984, p. 87 (p. 172)

Figure 39 : Dessins réalisés par Nathalie Cara, étudiante en architecture à l'École de Versailles (p. 195)

Costumes

Figure 34 : Costume d'Eurydice, New York City Ballet³⁹⁶ (p. 192)

Figure 35 : Costume des Bacchantes, New York City Ballet (p. 192)

Figure 37 : Costume d'Orphée, New York City Ballet (p. 194)

³⁹⁶ Pour les figures 34, 35 et 37, nous invitons le lecteur à visiter le site : www.nycballet.com/nycb/home/