



Pas de côté .
allégorie#13

Désarticulant ses habitudes,
il cueille l'avenir
à quelques centimètres à peine.

- Même nez au mur,
en toute invention !

allégorie #13 - mary chebbah

rodéo / 3B

décembre 2015

SACRE #2 DE DOMINIQUE BRUN. ENTRE RECHERCHE HISTORIQUE ET (RE)CRÉATION

SOPHIE JACOTOT

DANSEUSE ET HISTORIENNE DE LA DANSE, SOPHIE JACOTOT PUBLIE, EN 2013, *DANSER À PARIS DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES. LIEUX, PRATIQUES ET IMAGINAIRES DES DANSES DE SOCIÉTÉ DES AMÉRIQUES (1919-1939)*. ACTUELLEMENT EN FORMATION AU CNSMDP EN CINÉTOGRAPHIE LABAN, SES RECHERCHES PORTENT SUR LE SYSTÈME D'ÉCRITURE DU MOUVEMENT CRÉÉ PAR PIERRE CONTÉ DANS LES ANNÉES 1930. PARALLÈLEMENT, ELLE ASSISTE LA CHORÉGRAPHE DOMINIQUE BRUN DANS SON TRAVAIL DE RECRÉATION DES PIÈCES DE NIJINSKI (*LE SACRE DU PRINTEMPS, JEUX*).

Ce texte propose un retour sur le travail mené auprès de la chorégraphe Dominique Brun sur *Le Sacre du printemps*, troisième chorégraphie de Vaslav Nijinski créée en 1913, au cours de la huitième saison des Ballets russes de Serge Diaghilev, et cosignée par Igor Stravinsky pour la musique et Nicolas Roerich pour les décors et les costumes. Cette œuvre, considérée comme mythique dans l'histoire de la danse, disparue du répertoire après seulement neuf représentations en ne laissant ni trace filmée ni partition chorégraphique, a fait l'objet d'un premier travail de recherche, réalisé dans les années 1980 par la chercheuse américaine Millicent Hodson et l'historien de l'art anglais Kenneth Archer, en vue d'une reconstitution de la pièce. La chorégraphie issue de ce travail, dansée pour la première fois par le Joffrey Ballet en 1987, est aujourd'hui au répertoire d'une dizaine de compagnies de ballet dans le monde et occupe largement, dans les imaginaires, la place de l'œuvre de Nijinski. Le projet

entrepris par Dominique Brun en 2008 – et qui trouve son aboutissement avec la création de *Sacre # 2* en 2014 – a été celui d'une deuxième recréation, prenant appui non seulement sur un travail d'archives, mais aussi sur une réflexion autour de la notion de recréation en danse¹, terme préféré à ceux de reconstitution ou reconstruction dans la mesure où il fait apparaître clairement la part créative propre à ce type de processus.

En 2008, alors que je venais de terminer ma thèse d'histoire qui portait sur les danses de bal des Amériques à Paris dans l'entre-deux-guerres², j'ai été sollicitée sur ce projet aux côtés de Juan Ignacio Vallejos, également historien de la danse, afin de documenter la recréation, par Dominique Brun, d'extraits de la pièce de Nijinski, dans le cadre du film *Coco Chanel*

et *Igor Stravinsky* réalisé par Jan Kounen³. La scène inaugurale de ce film reconstituait en effet le célèbre scandale de la première du *Sacre* au Théâtre des Champs-Élysées, le 29 mai 1913, événement amplement commenté et ayant contribué à forger la légende de cette œuvre, considérée aujourd'hui comme emblématique de l'avènement de la modernité tant musicale que chorégraphique. Cependant, musique et danse sont loin d'être à jeu égal dans cette affaire. En effet, si l'œuvre dans son entier suscite la réprobation de la très grande majorité de la critique parisienne en 1913, la musique de Stravinsky, donnée sans la danse l'année suivante, est largement acclamée par la critique. En un siècle, sa partition sera jouée et enregistrée à de multiples reprises et servira de support à de nombreuses (plus de 200) créations chorégraphiques intitulées *Le Sacre du printemps*. À l'inverse, la chorégraphie de Nijinski, entourée de son aura de scandale et de radicalité, vilipendée par la presse à quelques exceptions près – la plus remarquable étant l'article du critique littéraire

1 Notre travail de recherche a été soutenu par le Centre national de la danse par le biais de l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse.

2 Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.

3 Le film, projeté pour la cérémonie de clôture du festival de Cannes, est sorti en salle fin 2009.



/ Sacre # 2 de Dominique Brun (Premier tableau, Jeu du rapt) © Alain Julien, 2014.

Jacques Rivière⁴ –, disparaît du répertoire des Ballets russes après avoir été donnée cinq fois à Paris et quatre fois à Londres au printemps 1913. Pour compenser ce qui a été pour la compagnie un véritable gouffre financier, Diaghilev propose en 1920 à Léonide Massine de chorégrapier une autre version du *Sacre*, en réutilisant les décors et les costumes de la production de 1913. À cette occasion, certains critiques ayant vu le *Sacre* en 1913 se remémorent l'œuvre de Nijinski⁵, mais celle-ci est néanmoins entrée dans un processus inexorable d'oubli... du moins jusqu'à la

recréation des années 1980, acclamée comme une véritable résurrection d'un chef-d'œuvre perdu, dans un contexte de réhabilitation de la figure de Nijinski, non seulement comme interprète hors du commun, mais aussi comme rénovateur de l'art du ballet.

C'est dans un contexte encore différent que Dominique Brun s'empare à son tour de la pièce de Nijinski dans les années 2000, à une époque où la place de Nijinski dans l'histoire de la danse est envisagée sous un angle nouveau, notamment depuis qu'a été traduite en notation Laban et publiée, en 1991⁶, la partition autographe de sa première pièce, *L'Après-midi d'un*

faune. Créée en 1912, cette œuvre avait été notée par Nijinski en 1915, dans un système d'écriture de la danse proche du système Stepanov qu'il avait appris lors de sa formation à l'école impériale de ballet de Saint-Pétersbourg. La précision de son écriture, ses partis pris avant-gardistes (rejet de la virtuosité, travail de l'immobilité, invention de postures...), la radicalité qui apparaissent dans cette partition, l'érigent au rang de pionnier de la danse moderne et c'est à ce titre que le quatuor Knust, groupe d'interprètes contemporains formés à la cinégraphie Laban (Simon Hecquet, Christophe Wavelet, Anne Collod et Dominique Brun), lui consacre, en 2000, un programme intitulé *D'un Faune – Éclats*. Après la dissolution du quatuor, Dominique Brun continue son exploration du *Faune* de Nijinski et produit, en 2006, le DVD *Le Faune – Un film ou la fabrique de*

l'archive, qui contient une riche documentation sur l'œuvre et deux versions filmées de la pièce, sur deux versions musicales distinctes.

La recréation d'extraits du *Sacre du printemps* de Nijinski pour le film de Jan Kounen en 2008 ouvre alors un nouveau chantier, considérable du fait même de la durée de l'œuvre (environ une demi-heure contre les dix minutes du *Faune*), du nombre d'interprètes nécessaire (46 en 1913, ils sont 30 pour *Sacre # 2* en 2014), mais aussi du fait qu'il n'existe pas de partition chorégraphique de l'œuvre à la différence de *L'Après-midi d'un faune*. *Sacre # 2* est l'aboutissement de ce travail de longue haleine. Créé en mars 2014 au Manège de Reims, avec des costumes et un décor inspirés de dessins de Nicolas Roerich⁷, sur la musique d'Igor Stravinsky dans la version enregistrée en 2013 par François-Xavier Roth avec l'orchestre Les Siècles⁸, *Sacre # 2* se propose donc comme une alternative à la première «reconstitution» de la chorégraphie de Nijinski, d'où son titre, à compter d'un *Sacre # 0* qui serait celui de Nijinski⁹. Très rapidement, au cours du travail de recherche et de recréation, s'est

posée la question de la légitimité de cette seconde recréation, alors que la première, issue du long travail de recherche réalisé par Millicent Hodson et Kenneth Archer¹⁰, est largement acceptée aujourd'hui, dans le champ chorégraphique comme par le public, comme reconstitution de l'œuvre originale¹¹. Qui est autorisé, légitimé à travailler sur une œuvre du passé aussi emblématique et célèbre que celle du *Sacre du printemps* de Nijinski? Et, autre question qui nous a été renvoyée: pourquoi proposer une seconde recréation alors qu'il en existe déjà une? Ces questions révèlent parfois des luttes de pouvoir et d'intérêt à l'intérieur du champ chorégraphique, comme l'illustre la polémique qui a surgi au moment de la célébration du centenaire au Théâtre des Champs-Élysées en mai 2013 et dont la presse française s'est fait l'écho¹². Jusqu'à ces représentations parisiennes, la version de Millicent Hodson et Kenneth Archer tournait sans versement de droits aux héritiers de Nijinski (dont sa fille, Tamara Nijinski), le paradoxe de la situation résidant dans le fait que la promotion du spectacle s'était faite entièrement grâce au nom de Nijinski, qui apparaissait

comme seul nom d'auteur, en escamotant complètement la part d'intervention – pourtant bien réelle – des «reconstructeurs»¹³.

Malgré la puissance de l'enchantement suscité par l'idée d'un retour du passé, la réflexion menée au cours et autour du travail de Dominique Brun¹⁴ nous a conduit à nous distancer de l'idée d'une reconstitution illusionniste, vocabulaire emprunté à la théorie de la restauration des œuvres d'art picturales¹⁵. Tout en restant au plus près des sources d'archives – qui constituent pour la chorégraphe de véritables contraintes d'écriture –, Dominique Brun adopte une démarche différente de celle de ses prédécesseurs: prenant acte de la perte de l'œuvre d'origine, elle renonce au fantasme de l'authenticité de la reconstitution – qui avait imprégné le travail de Millicent Hodson – et affirme des choix d'écriture. Parmi ceux-ci figure la prise en compte, pour l'écriture du *Sacre # 2*, du document qui témoigne de façon inédite et intime de l'écriture chorégraphique de Nijinski, c'est-à-dire la partition autographe de sa première pièce, *L'Après-midi d'un faune*. Grâce à cette partition, on comprend la précision presque maniaque de l'écriture chorégraphique de Nijinski que Jacques Rivière décrit ainsi à propos du *Sacre*: «Le langage de Nijinski est d'un détail perpétuel; il ne laisse rien passer; il rentre dans les coins.»¹⁶ De plus, la partition autographe du *Faune*, bien connue de Dominique Brun, a guidé son interprétation

7 Les costumes ont été conçus par Laurence Chalou, assistée de Léa Rutkowski, les toiles de décor par Odile Blanchard et l'atelier Devineau.

8 L'enregistrement utilisé initialement pour *Sacre # 2* était celui dirigé par Esa-Pekka Salonen, mais la découverte de la version de François-Xavier Roth, jouée sur instruments d'époque et faisant apparaître sonorités, nuances et timbres inédits, nous a fait préférer cette dernière et c'est celle-ci qui est utilisée depuis les représentations du Centre Pompidou en mai 2014.

9 Entre la recréation des extraits du *Sacre du printemps* de 1913 pour le film de Jan Kounen et la création de *Sacre # 2* en 2014, Dominique Brun a créé deux pièces inspirées de son travail sur le *Sacre* de Nijinski: *S_F*, *Sacre_Fac-similé* en 2011 avec les étudiants du CNDC d'Angers et *Sacre # 197* en 2012, à l'heure où environ 200 pièces chorégraphiques utilisant la musique de Stravinsky avaient été recensées (www.wsl.roehampton.ac.uk/stravinsky/).

10 Voir l'ouvrage de Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Pendragon Press, 1996, qui explicite le processus de «reconstruction» de la «chorégraphie originale» en s'appuyant sur la reproduction de documents d'archives (principalement annotations et dessins), mêlés à des dessins de Millicent Hodson supposés représenter la danse de Nijinski.

11 La retransmission sur Arte de la représentation donnée par le ballet et l'orchestre du Théâtre Marinski à l'occasion du centenaire de la première du *Sacre du printemps*, le 29 mai 2013, au Théâtre des Champs-Élysées, n'a fait que renforcer cette médiatisation.

12 Voir notamment: «Une lettre de Tamara Nijinski», *Le Monde*, 27 mai 1913; Marie-Pierre Ferey, «Le deuxième scandale du *Sacre du printemps*, celui des droits d'auteur», *AFP*, 30 mai 2013; Ariane Bavelier, «Foire d'empoigne autour du *Sacre du printemps*», *Le Figaro*, 30 mai 2013.

13 Sur ce sujet, voir Patrizia Veroli, «Il *Sacre du Printemps* di Nijinskij, oggi. Le "ricostruzioni" di Millicent Hodson (1987) e Dominique Brun (2014)», in Nicoletta Betta e Marida Rizzuti (a cura di), *Cento Primavera. Ferocità e ferocità del Sacre du Printemps*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

14 Outre ma qualité de chercheuse dans ce projet, Dominique Brun m'a donné l'occasion d'être son assistante à la chorégraphie pour *Sacre # 2*.

15 Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001.

16 Jacques Rivière, «Le Sacre du Printemps», *La Nouvelle Revue française*, n° 59, 1^{er} novembre 1913.

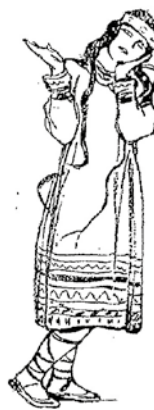
les airs et leur imprime de rythmiques saccades abandonne l'un des pantins qui choit alors dans un coin de la scène, jambes et bras ballants, dans une immobilité d'un comique douloureux ; puis le fil se tend de nouveau et la danse éperdue recommence. Il ne s'agit donc pas de créatures vivantes mais de figurines conventionnelles à qui une articulation perfectionnée permet toutes sortes de jeux linéaires suaves "intellectualisés".

Lancé dans cette voie, Nijinsky, intéressé à chaque pas par d'ingénieuses trouvailles, ne devait plus s'arrêter. Mais lorsqu'il se retourna pour jouir de l'émerveillement de son musicien, il s'aperçut que Debussy n'était plus là. Debussy ne l'avait pas suivi : consciencieusement, loyalement, il avait joué le Jeu, à la française, avec tout son cœur, tout son cerveau et tous ses muscles. Il s'était souvenu du beau thème que lui avait offert le danseur : la réhabilitation de la beauté contemporaine, l'exaltation de l'homme d'aujourd'hui retrouvant dans le sport la grâce et l'élégance injustement localisées par les esthéticiens dans les prétendus siècles d'art, l'expression de la poésie quotidienne d'un parc moderne, des lunes d'opale que l'électricité suspend dans nos arbres et de nos souples divertissements sportifs. Hélas ! le chorégraphe avait, depuis longtemps, oublié son sujet et se préoccupait surtout de démontrer son érudition picturale en tordant les membres délicats de Karsavina et de Ludmila Schollar au nom de Matisse, de Metzinger et de Picasso. Tout accord était devenu impossible et nous eûmes cet essai déconcertant et sacrilège, en révolte

ouverte contre les injonctions de la musique, plein de puérités, de naïvetés et de maladroites citations, cette sorte d'expérience paradoxale d'une stylisation arbitraire, singulièrement gauche et incomplète et s'éloignant systématiquement du rêve du compositeur.

Aucun musicien français n'acceptera sans colère une aussi insolente désinvolture. Ces tentatives informes cachent peut-être des germes de beauté insoupçonnée et de ces désarticulations de pantins sortira sans doute une esthétique nouvelle... n'hésitons pas à le croire et faisons largement crédit à un artiste à qui nous devons déjà des joies certaines. Mais nous ne lui pardonnerons jamais d'avoir pris pour sujet d'expérience une partition de la valeur et de la détermination de celle de "Jeu", et de lui avoir si délibérément refusé l'obéissance et manqué de respect. Il y a là une véritable inconvenance qu'il est impossible de ne pas signaler et contre laquelle il faudra désormais tenter de protéger nos œuvres d'art.

Le "Sacre du Printemps" fut conçu d'après les mêmes



/ Article d'Émile Vuillermoz paru dans la Revue Musicale S.I.M., 15 juin 1913, dessins Emmanuel Barcet © BnF.

de certaines sources du Sacre. Ainsi lorsque Rivière parle, à propos des postures du Sacre, de « visages de profil sur les épaules de face¹⁷ », ou lorsque Marie Rambert, assistante de Nijinsky en 1913, note au sujet d'un passage du Jeu du rapt, au premier acte, que les femmes vont de gauche à droite, « un bras jeté dans la direction opposée à leur course¹⁸ », il est

difficile de ne pas penser au travail des nymphes dans *L'Après-midi d'un faune* : travail en aplat, latéralité des déplacements, serpentine dans le corps avec le buste de face et le bassin tourné d'un huitième de rotation, passage de simple appui en simple appui, etc.

Si la prise en considération de la partition chorégraphique du *Faune* permet de comprendre en partie l'écart qui sépare *Sacre # 2* de la première récréation du Sacre, celui-ci découle aussi du travail d'interprétation des archives du *Sacre du printemps* proprement dites. Une grande partie de ces nombreux documents avait été mise au jour par Millicent Hodson et Kenneth Archer, mais, à la différence

de nos prédécesseurs, nous ne pensons pas que ces archives donnent un accès direct au mouvement dansé. Qu'il s'agisse d'annotations sur la partition musicale, de photographies, de dessins, de critiques de presse, de témoignages de spectateurs ou de danseurs, nous les avons minutieusement analysés, contextualisés, croisés entre eux et, surtout, nous les avons interprétés¹⁹. À la suite de Michel Foucault qui

— 19 La majeure partie du corpus de sources que nous avons constitué est présentée dans le rapport de recherche déposé à la médiathèque du Centre national de la danse : Dominique Brun, Sophie Jacotot, Juan Ignacio Vallejos, *Projet DZIGA autour du Sacre du*



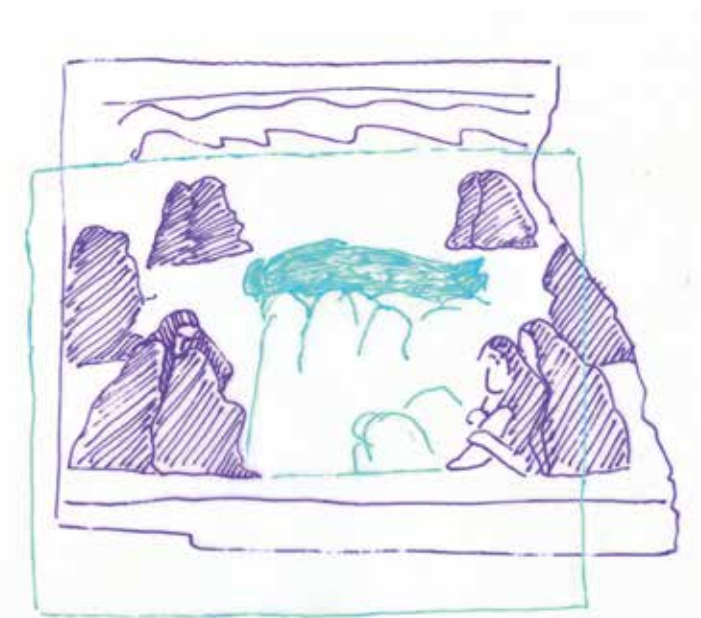
critique l'idée que la pratique de l'historien consisterait à « reconstituer, à partir de ce que disent les documents – et parfois à demi-mot – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux²⁰ », il est important de rappeler que la source historique est une construction, qui reste à interpréter par l'historien dont l'intervention fait intégralement partie du processus historique. Loin d'être des éléments neutres qui nous informent sur le passé d'une manière abstraite et directe, les sources supposent des hypothèses, des questionnements et des possibilités d'interprétation multiples. C'est en ce sens que le travail entrepris par Dominique Brun à partir des archives de 1913 a permis de poser un regard original sur les documents portant la mémoire de l'œuvre de Nijinsky et de proposer une deuxième récréation, distincte de la première et sous-tendue par d'autres interprétations et d'autres choix d'écriture.

Nous pensons aussi que, quels que soient la rigueur et le souci apportés à l'analyse des documents, la récréation d'une œuvre chorégraphique du passé donne d'abord à voir des corps et une écriture chorégraphique du présent²¹. Dans le contexte de réhabilitation de la figure de Nijinsky comme précurseur de la modernité chorégraphique, Dominique Brun a choisi de faire sa récréation du *Sacre* avec des interprètes contemporains, alors que la version Hodson/Archer était dansée par des danseurs de formation classique. Ici aussi, l'idée de retrouver des corps proches de ceux des danseurs de 1913, formés pour la plupart en Russie à la technique du ballet, a été écartée, non seulement pour sa vanité (la technique et les corps des danseurs et danseuses classiques d'aujourd'hui étant

Printemps de Vaslav Nijinsky, 2012.

20 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

21 Pour un bilan récent des débats autour des « reconstructions » de danses du passé, voir Lesley Main, *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey. The Creative Impulse of Reconstruction*, University of Wisconsin Press, 2012.



/ Le solo de l'Elue (final). Reproduction, par rodéo, d'après photo, de la superposition de deux croquis réalisés en 1913 par Valentine Gross-Hugo, conservés au Victoria & Albert Museum Images de Londres.

très éloignés de ceux des interprètes des Ballets russes de 1913), mais surtout parce que l'objectif du travail de récréation n'était pas de retrouver le ballet tel qu'il avait été dansé à l'époque de sa création – il aurait fallu pour cela pouvoir ressusciter ces mêmes interprètes... Il s'agissait plutôt de réactualiser la lecture qu'on pouvait avoir jusque-là du travail de Nijinsky et d'en proposer une autre interprétation, en faisant appel à des danseurs et à des danseuses susceptibles de travailler d'une façon originale, personnelle et problématique, les différentes « matières » (rythmes, postures, imaginaires...) suggérées par la lecture et l'analyse des documents d'archives.

Faire appel à des interprètes de danse contemporaine prenait sens aussi en rapport avec ce que l'on pouvait comprendre du travail de Nijinsky pour le *Sacre*. Par son écriture chorégraphique – usage de la rotation interne des membres inférieurs, rejet de la grâce, de l'élévation, de la virtuosité... –, Nijinsky prenait le contre-pied de la technique classique qu'il maîtrisait parfaitement mais, sans se contenter de rejeter les codes du ballet, il proposait aussi la création d'un état de corps spécifique, en correspondance avec le thème de sa pièce, tout comme il l'avait fait un an auparavant pour *L'Après-midi d'un faune*. Pour

évoquer la Russie primitive et la violence du sacrifice, il introduisait sur scène des corps condensés, ramassés sur eux-mêmes, des gestes saccadés, des piétinements, des tremblements. Ce « retour au corps » décrit par Jacques Rivière et allant de pair, selon lui, avec la capacité qu'a eue Nijinsky de « faire rentrer l'expression dans la danse », n'est pas sans faire penser au travail des danseurs contemporains qui sont peut-être les mieux à même, aujourd'hui, de relever le défi posé il y a un siècle par Nijinsky : « Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion, au contraire : il se rassemble, il se ramasse autour d'elle. La chorégraphie n'a plus aucune espèce d'attache avec la danse classique. Tout y est recommencé, tout y est repris à pied d'œuvre, tout y est réinventé²². »

La présence de sources riches et variées pour *Le Sacre du printemps* ne garantit donc en rien la reproduction de l'œuvre chorégraphique d'origine, et il importe de renoncer au fantasme d'authenticité pour comprendre l'intérêt – tant historique qu'esthétique – d'un tel projet de récréation dont le processus peut être illustré par quelques exemples. Le croisement des

— 22 Jacques Rivière, *art. cit.*

dessins d'Emmanuel Barcet²³ et de Nicolas Roerich²⁴, des quelques photographies de Gerschel²⁵, de critiques de presse arguant du caractère primitiviste de la pièce et de témoignages comme celui de Bronislava Nijinska, sœur du chorégraphe, décrivant une corporéité spécifique («les jambes et les pieds en dedans, les poings serrés, la tête baissée, les épaules voûtées; ils marchent les genoux légèrement ployés, avec peine, sur un sol rugueux, inégal²⁶»), ont mené Dominique Brun à radicaliser, dans les marches, les courses et les moments d'immobilité, une posture qu'on a rapidement désignée au sein de l'équipe comme «le corps du Sacre»: corps compact, dos ployé, jambes en rotation interne, coudes au corps...

Quant aux nombreux esquisses, dessins et pastels réalisés par Valentine Gross-Hugo en 1913, accompagnés de ses propres commentaires manuscrits et conservés dans les collections théâtrales du Victoria and Albert Museum à Londres, ils ont constitué un répertoire de postures à (ré) activer pour créer du mouvement, notamment dans l'écriture du solo de l'Élue, ainsi que pour le travail des femmes au premier acte (Danse des adolescentes, Rondes printanières) comme au second (Glorification de l'Élue).

Ce travail sur les dessins du solo de l'Élue par Valentine Gross-Hugo a également irrigué – mais différemment – l'écriture par Dominique Brun de sa pièce *Sacre # 197*²⁷, généralement présentée en pre-

mière partie d'un diptyque dont *Sacre # 2* constitue le second volet. La mise en regard des deux pièces, qui s'éclairent réciproquement, vient affirmer la dimension plurielle des lectures possibles des archives et, plus largement, de l'œuvre *Sacre du printemps*. Les processus de création de ces deux pièces diffèrent à bien des égards. L'écriture de *Sacre # 2* a pour cadre la musique de Stravinsky qui fixe la durée de la pièce et donne un référent commun et précis à l'ensemble des interprètes. À l'inverse, dans *Sacre # 197*, qui est une création sur une composition musicale de Juan Pablo Carreño, le temps peut se dilater en fonction de la performance des interprètes, notamment pour les passages de la pièce dansés en silence ou avec une matière sonore dont la durée varie en fonction de la performance dansée. Dans *Sacre # 197*, Dominique Brun pose un regard contemporain sur la question du sacrifice – thème du deuxième tableau, nocturne, du *Sacre* – qui fait écho pour elle à des images de scènes de lapidation ou d'attentats-suicides de notre actualité²⁸. Questionnant la manière dont le thème du sacrifice humain nous interpelle aujourd'hui, la chorégraphe et les six interprètes de *Sacre # 197* – qui ont coécrit leur solo avec Dominique Brun – explorent, parmi d'autres sources, les dessins de Valentine Gross-Hugo, faisant apparaître la question de l'émergence du mouvement comme sujet central de la pièce. Sa composition – alternance de soli et de mouvements de groupe dont certains, comme la Glorification de l'Élue, sont des citations directes de passages composés par Dominique Brun pour le film de Jan Kounen – et son écriture chorégraphique se distinguent donc de celles de *Sacre #*

2, recréation astreinte à la contrainte de l'interprétation minutieuse des sources de 1913, mais aussi au cadre musical proposé par Stravinsky et à la présence d'un décor et de costumes inspirés par l'œuvre de Nicolas Roerich. Si la lecture des archives fait émerger des gestes (piétinements, tremblements...), des dispositions de groupes dans l'espace (serrés, tassés, asymétriques...), des indications rythmiques (répartition des rythmes entre les groupes, métrique propre à la danse...) ou encore des procédés de composition comme la répétition, l'imaginaire et la créativité de la chorégraphe ont sans cesse été en jeu également pour écrire *Sacre # 2*. Et lorsque les archives faisaient défaut pour certains passages de l'œuvre, d'autres sources ont pu être mobilisées: dessins obsessionnels de cercles par Nijinski après son départ des Ballets russes pour enrichir la composition de certains passages des Cercles mystérieux des adolescentes, peintures classiques de l'Enlèvement des Sabines pour créer des fulgurances dans certains moments obscurs du Jeu du rapt, ou encore danses traditionnelles d'Europe orientale pour donner sens aux annotations allusives de Marie Rambert parlant de «danses collectives» ...

Au-delà du plaisir intrinsèque au travail sur les archives et de l'aventure humaine exceptionnelle que ce projet a constitué, c'est sans doute cette mise en tension entre passé et présent, entre histoire et création, qui en a été l'une des parts les plus fécondes. La pièce *Sacre # 2* n'est pas une réponse aux questionnements épistémologiques sur la recréation des œuvres en danse, mais elle les prend à bras-le-corps et propose des solutions empiriques, tout en suscitant en retour des hypothèses et de nouveaux questionnements pour l'histoire de la danse. L'enjeu n'est pas tant dans l'intérêt patrimonial pour une œuvre du passé, mais réside peut-être dans le fait d'affirmer que le rapport entre histoire et création n'est pas inscrit dans le marbre et qu'il s'agit au contraire d'un lien vivant, mobile, à actualiser sans cesse. ■

et une chanteuse lyrique, créée en 2012 avec une composition musicale de Juan Pablo Carreño et des lumières de Sylvie Garot.

²⁸ Voir l'entretien de Dominique Brun réalisé le 19 février 2014 dans le cadre du Nouveau festival au Centre Pompidou: www.dailymotion.com/video/x1dgvae_le-sacre-du-printemps-rencontre-avec-dominique-brun-xavier-le-roy-et-raimund-hoghe-un-nouveau-festi_creation

²³ Les dessins de Barcet illustrent l'article d'Émile Vuillermoz, «La saison russe au Théâtre des Champs-Élysées», *Revue musicale S.I.M.*, n° 6, 15 juin 1913.

²⁴ Les œuvres de Nicolas Roerich sont cataloguées sur le site suivant: www.wikiart.org/en/nicholas-roerich

²⁵ Les photographies de Gerschel ont été publiées dans *Comœdia illustré*, n° 17, 5 juin 1913.

²⁶ Bronislava Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, Paris, Ramsay, 1983.

²⁷ *Sacre # 197* est une pièce chorégraphique de Dominique Brun assistée de Clarisse Chanel, Marie Orts et Marcela Santander, pour six interprètes

un entre-deux.

VANIA VANEAU

JEANNE VALLAURI

Un entre deux personnes, une danseuse et une autre danseuse. Vania Vaneau et Jeanne Vallauri. L'une ayant composé une création dansée (*Blanc*, 2014) comme acte métamorphique d'un corps, et l'autre ayant repris (pour ce numéro de **rodéo**) l'appareil photographique (outil déjà rencontré pendant ses études aux Beaux-Arts) comme angle de création d'un geste par l'image. L'une et l'autre, non dans un face à face, mais sur le côté de leur pratique actant un espace sensible modulateur entre un corps visible (donné à percevoir) et un autre invisible (donnant à voir).

