

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 235-241, which should be cited to refer to this work.

---

LOÏC TOUZÉ

## L'après-midi d'un faune de Vaslav Nijinski: composer un ballet comme on écrit une partition

Au début des années 1990, le Quatuor Albrecht Knust réunissant quatre chercheurs-danseurs-chorégraphes ont engagé une suite de projets en lien avec l'histoire des formes chorégraphiques du 20e siècle. L'étude se faisait par la théorie mais aussi au travers de remontages, avec des interprètes aguerris à la danse contemporaine, de pièces emblématiques de ce siècle pour mieux saisir en actes les différentes révolutions esthétiques.

Il s'agissait de comprendre comment les écritures contemporaines en danse sont en partie liées à une histoire des gestes et des formes passés, et d'approcher par la pratique de ces œuvres ce qu'elles contenaient comme enjeux et promesses. Il s'agissait aussi en interrogeant cette histoire de mieux saisir comment celle-ci nourrit nos gestes à venir.

Parmi ces projets, j'ai participé en 2000 à celui concernant le ballet de Vaslav Nijinski, *L'Après-midi d'un faune*, composé en 1912, inspiré de l'éplogue de Stéphane Mallarmé sur le *Prélude à L'Après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

Cette relecture fut l'occasion d'interroger ce qui dans cette œuvre faisait rupture de façon magistrale au début du 20e siècle avec le ballet classique, et ce qui y était contenu comme nouveaux enjeux pour l'écriture du geste que nous pourrions dès lors considérer comme une des naissances du geste moderne de la danse.

Longtemps, son remontage fit l'objet d'une transmission orale alors même que Nijinski avait écrit dans son propre système de notation dérivé de celui de Stepanov tout le déroulé de la chorégraphie.

*« J'estime qu'on doit composer un ballet comme on écrit une partition. De même que chaque note, chaque rythme, chaque intonation, chaque ensemble, sont établis de façon définitive par le musicien, de même je veux déterminer le moindre geste, le moindre pas et la moindre attitude de mes personnages. Mes interprètes ajouteront naturellement à leur rôle l'élément précieux de leur personnalité, mais ils se conformeront strictement à mes indications. Un tel procédé exige, évidemment, de très longues heures de travail. Il nous a fallu soixante répétitions pour monter L'Après-midi d'un faune, qui dure huit minutes. »<sup>1</sup>*

Ce court ballet se déroule à l'avant-scène sur une aire de jeu restreinte, comme une frise. Les danseurs se déplacent uniquement sur trois lignes qui relient cour et jardin, avec un travail d'orientation du corps complexe, le torse dirigé vers le public, la tête et les jambes orientées vers les côtés.

---

<sup>1</sup> Propos de V. Nijinski datant de 1912, cité in Simon Hecquet, Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris : PUF, 2007, p. 104.

"Puts down the flute and takes a bunch of grapes"

"Looks at bunch of grapes"

"Looks at bunch of grapes"

"Puts down one bunch and takes another"

"Looks at bunch of grapes"

NIJINSKY'S FAUNE RESTORED



(Add 2 steps if needed for spacing)

53

54, 55

F

N5

N1, N2

Style of walk N1, N2, exit N5, meas. 54

THE CHOREOGRAPHIC SCORE



55

56

57

58

T

N5

F

N5

(2)

(3)

(4)

Il comprend huit danseurs, un faune, une grande nymphe et six petites nymphes.

Les mouvements sont angulaires et semblent parfois saccadés. La posture à « l'égyptienne » est à la base de la chorégraphie. Nijinski s'est inspiré des figures qui ornent les vases grecs du 5<sup>e</sup> siècle avant J.-C. vus lors d'une visite au musée du Louvre.

La partition à partir de laquelle nous avons travaillé avec le Quatuor Knust n'était pas celle notée par Nijinski. Celle-ci fut au tournant des années 1990 analysée et convertie par Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke en système de notation Laban<sup>2</sup>, notation qui, avec la notation Benesh, est aujourd'hui la plus utilisée par les danseurs. Elle permet d'écrire tous les mouvements humains possibles. Son système définit chaque mouvement par six caractéristiques :

Corporelle : Qu'est-ce qui bouge et comment ? Quel est le mouvement produit ?

Traduit par la kinésphère et les formes des signes qui indiquent les directions du mouvement.

Energique : Comment le mouvement est-il exécuté ? Avec quelles qualités d'énergie ?

Traduit par les signes des forces mais aussi une combinaison adéquate des concepts de poids, de temps, d'espace et de flux.

Formelle : Quels sont les différents chemins empruntés par le mouvement ?

Traduit par la forme du signe.

Rythmique, temporelle : Dans quel laps de temps et suivant quel rythme s'effectue le mouvement ?

Traduit par la longueur des signes.

Relationnelle : Comment l'individu en mouvement est-il en relation avec son entourage ?

Traduit par les signes de relations, de contact.<sup>3</sup>

J'avais pour ma part rencontré cette œuvre au début de ma carrière alors que j'étais un jeune danseur classique à l'Opéra de Paris. Celle-ci m'apparaissait alors comme une danse facile à exécuter, elle ne contenait pas de prouesse technique ni ne nécessitait une quelconque virtuosité. Je l'appris en regardant d'autres danseurs et à partir de quelques indications que je pus glaner, reçues oralement et de façon parcimonieuse comme il était de coutume pour les passations d'un rôle à l'Opéra. Ce court ballet était pour beaucoup d'entre nous à cette époque considéré comme mineur. Ceux qui le choisissaient pour le concours que nous étions obligés de passer chaque année étaient perçus comme les plus fainéants. Ma rencontre avec cette écriture dans ce contexte ne fut pas une expérience

<sup>2</sup> Système de notation du flux du mouvement dans le corps et de sa durée, inventée en 1928 par Rudolf Laban (1878-1958) et développée par Albrecht Knust (1897-1962).  
<sup>3</sup> (ndlr) : Pour en savoir plus, voir : Jacqueline Challet-Hass, *Grammaire de la notation Laban : cinégraphie Laban* (3 vol.), Pantin : Centre National de la Danse, 1999.

mémorable, j'appris cette danse patiemment mais sans passion. Je n'imaginai pas alors que trente ans plus tard ses ressources m'influenceraient autant. L'interprétation à laquelle j'accédai par la suite en travaillant avec le Quatuor Knust a sans aucun doute construit en partie mon intérêt pour un geste aux dimensions autant figuratives que figurales. D'autres enjeux tels le rapport à l'exposition d'une danse (l'utilisation de l'avant-scène par Nijinski et la proximité avec le spectateur), l'importance de la conduite du regard, la nature paradoxale d'un geste contenant à la fois plusieurs directions, plusieurs états, mais aussi comment la puissance d'un geste offre plus à imaginer que ce qu'il donne à voir, sont aujourd'hui toujours des pré-occupations et des modalités constitutives de mon travail compositionnel.