

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

PARCOURS CHORÉGRAPHIQUE, première étape

Le Sacre du Printemps précédé de

Prélude à l'après-midi d'un faune
danse

CHORÉGRAPHIE ET DIRECTION ARTISTIQUE : MARIE CHOUINARD

grand théâtre

lundi 19 avril 2010



La création du Sacre du printemps, le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, a donné lieu à l'un des plus fameux scandales de l'histoire de la musique, empoignades entre les spectateurs, sifflets et hurlements couvrant la musique. L'œuvre, quelques années plus tard, continue de susciter les émotions, les émois et la créativité des chorégraphes ! L'exigence de la perfection, la rigueur de l'écriture, l'inventivité des lumières et des costumes qui caractérisent le travail chorégraphique de la Canadienne Marie Chouinard, pour qui « toute forme est le déploiement dans l'espace d'un élan vital particulier », ne pouvaient que révéler un autre pan de cette œuvre majeure, s'il en est, qu'est Le Sacre du printemps. Pour elle, cet hymne à la vie était tout indiqué et, la preuve en est, depuis sa création en 1993, il tourne dans le monde entier. La partition de Stravinsky à laquelle se sont confrontés tant d'artistes et non des moindres, est une véritable source d'énergie et d'inspiration pour Marie Chouinard qui propose, à la fois en écho et en contrepoint de la musique, une [chorégraphie](#) vigoureuse et exaltée où elle tente de faire s'exprimer la singularité de chaque danseur. Autre œuvre majeure de l'histoire de la danse, Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy ouvrira la soirée.

« La Canadienne Marie Chouinard voit Le Sacre encore autrement : pour elle, chacun, chacune est l'Élu(e). Elle enchaîne les solos, comme autant de mini Sacre, imagine des costumes seconde peau hérissés d'excroissances - sortes de griffes animales. Son Sacre est organique, sa danse d'une grande puissance physique. » Philippe Noisette
- Les Échos

[Site MCA Musique](#)

Le Sacre du Printemps

Igor STRAVINSKY

- + [Présentation de l'œuvre](#)
- + [Naissance de la chorégraphie de Nijinsky](#)
- + [Un sacre de 120 musiciens](#)
- + [Structure du sacre](#)
- + [Découpage du Ballet](#)
- + [Premier tableau : l'Adoration de la Terre](#)
- + [La chevauchée fantastique de Pierre BOULEZ](#)
- + [Deuxième tableau : le Sacrifice](#)
 - [La Danse sacrée](#)
- + [Notes de programme \(1913\)](#)
- + [Stravinsky juge son œuvre](#)
- + [Du côté des danseurs et chorégraphes](#)
- + [Bibliographie](#)

Prélude à l'après-midi d'un faune

Claude DEBUSSY

- + [Présentation de l'œuvre](#)

Présentation de l'œuvre

On considère aujourd'hui la partition de Stravinsky comme une des œuvres les plus importantes du XXe siècle, voire de l'histoire de la musique.

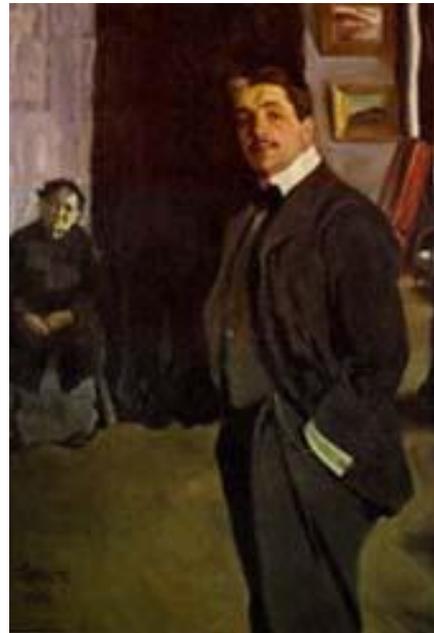
Aujourd'hui encore, bien qu'il n'ait laissé derrière lui presque aucun écho et soit resté isolé dans l'histoire, le *Sacre du Printemps* continue de passionner le monde de l'Art et ne cesse de résonner de par le monde.

Ces Tableaux de la Russie païenne en deux parties concernent cinq personnes :

Nicholas Roerich, argument, réalisation des décors et des costumes, dédicataire de l'œuvre.

Igor Stravinsky, argument et composition musicale

Serge Diaghilev, directeur des Ballets russes, commanditaire de l'œuvre



Vaslav Nijinsky, chorégraphie



Pierre Monteux, directeur musical pour la première représentation au Théâtre des Champs-Élysées



IGOR STRAVINSKY

Igor Stravinsky vivait à St Petersburg. Il était l'héritier de Tchaïkovski et de Rimski-Korsakov. Au créateur du Lac des cygnes allait son admiration, à celui de Schéhérazade, sa vénération. Rimski fut son maître.

Stravinsky arrive à Paris en 1910 appelé par Diaghilev pour créer *l'Oiseau de feu*. Il y rencontre Debussy. Une amitié se noue entre ces deux fondateurs de la musique du XXe siècle.

Quant aux autres courants musicaux, Stravinsky veut les ignorer. Il méprise le romantisme wagnérien et méconnaît l'École de Vienne.

1910

« En finissant à Saint-Pétersbourg les dernières pages de *l'Oiseau de Feu*, j'entrevis un jour, de façon absolument inattendue, car mon esprit était alors occupé par des choses tout à fait différentes, j'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. Ce fut le thème du *Sacre du Printemps*. Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme. Il accueillit mon idée avec enthousiasme et devint mon collaborateur pour cette œuvre. A Paris, j'en parlai aussi à Diaghilev qui s'emballa d'emblée pour ce projet » note Stravinski dans *Chroniques de ma vie*.

Ensemble, Nicolas Roerich (le décorateur des *Danses Polovtsiennes* de Borodine) et Igor Stravinski écrivent l'argument, installés dans une pittoresque *maison de fées* à Talashkino, près de Smolensk, sur les terres de la Princesse Tenisheva.

Nicholas Roerich (1874-1947)

Il est l'auteur des décors et des costumes du *Sacre* et dédicataire de l'œuvre de Stravinski ; c'est une figure très singulière de la culture russe du XX^e siècle, Membre du groupe du *Monde de l'Art*, il y est sans doute celui qui va le plus loin dans le sens d'un néo-primitivisme slave, mais il s'est aussi très tôt épris de culture indienne. Il participe à un grand nombre d'expéditions archéologiques en Asie centrale dans l'Himalaya et au Tibet couronnées par la création de l'institut de recherches himalayennes Au milieu des années 20, il s'établit en Inde où il finira ses jours, vénéré comme un gourou. Des liens d'amitié l'unissaient à Gandhi, Tagore et Nehru.

Roerich était passionné de philosophie. Il s'intéressait aux rites des Chamans et des anciens Slaves. Il a intégré des mouvements géométriques de type rituel dans ses décors et dans ses costumes. Il a utilisé avant tout le cercle et le carré.

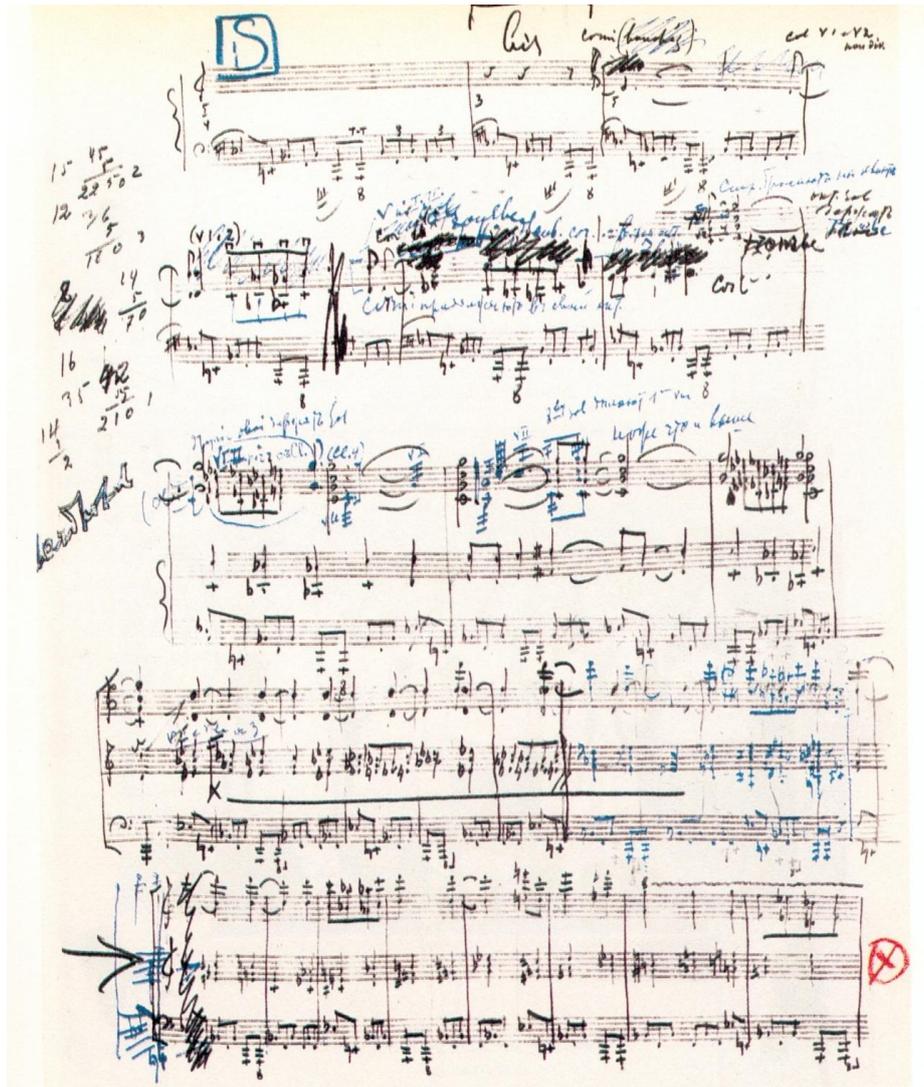
1911

Stravinski entreprend sa composition (1911-1913), en même temps que celle de *Petrouchka* qui sera terminée en mai 1911. « La musique vient fraîche et nouvelle. L'image de la vieille femme habillée de peaux d'écureuils reste gravée dans mon esprit. Elle était toujours présente à mes yeux quand je composais. Je la voyais courir devant le groupe et s'arrêter quelquefois, interrompant le flux rythmique. Je suis convaincu que l'action doit être dansée, non mimée » écrit-il à Roerich.

Mars 1912

Dans une lettre au chef d'orchestre Pierre Monteux, Stravinski donne le titre russe : Весна священная (*Vesna Sviasschenaya*), Léon Bakst trouvera le titre français.

« C'est comme si vingt années, et non deux, s'étaient écoulées depuis que j'ai composé *l'Oiseau de feu*... Il me semble que j'ai pénétré le secret du *rythme du printemps*. »



Extrait du manuscrit

Avril 1912

Stravinsky joue une réduction pour piano du *Sacre*, devant Diaghilev et Monteux dans la salle de répétition de l'Opéra de Monte-Carlo.

Nijinski commente : « Si le travail continue sur cette voie, Igor, le résultat a quelque chose de grand. Je sais ce que peut être le *Sacre du Printemps*, quand tout sera comme nous l'aurons voulu. Pour un spectateur ordinaire, ce sera une impression trépidante, une expérience émotionnelle. Pour certains, cela ouvrira des horizons nouveaux, baignés de rayons de soleil. Les gens verront des couleurs et des lignes différentes. Tout sera différent, nouveau. »



Louis Laloy nous offre une description pittoresque de la scène où, peu avant la première représentation, Stravinski et **Debussy**, jouent ensemble, dans une transcription pour piano, chez Laloy, à Bellevue, l'œuvre explosive et puissante :

« Printemps de 1913, par une après-midi claire, je faisais quelques pas, en mon jardin de Bellevue, avec Debussy ; nous attendions Stravinski. Dès qu'il nous aperçut, le musicien russe courut, bras en avant, donner

l'accolade au maître français, qui par-dessus son épaule me jetait un regard amusé à la fois et attendri. Il avait apporté la réduction pour piano à quatre mains de son œuvre nouvelle, *Le Sacre du printemps*. Debussy consentit à jouer la basse sur le piano Pleyel que je possède encore. Stravinski avait demandé la permission d'ôter son col. Le regard immobilisé par les lunettes, piquant du nez vers le clavier, par instants chantonnant une partie élaguée, il entraînait dans un débordement sonore les mains agiles et molles de son compagnon qui suivait sans accroc et semblait se jouer de la difficulté. Quand ils eurent terminé, il ne fut plus question d'embrassades, ni même de compliments. Nous étions muets, terrassés comme après un ouragan venu, du fond des âges, prendre notre vie aux racines.

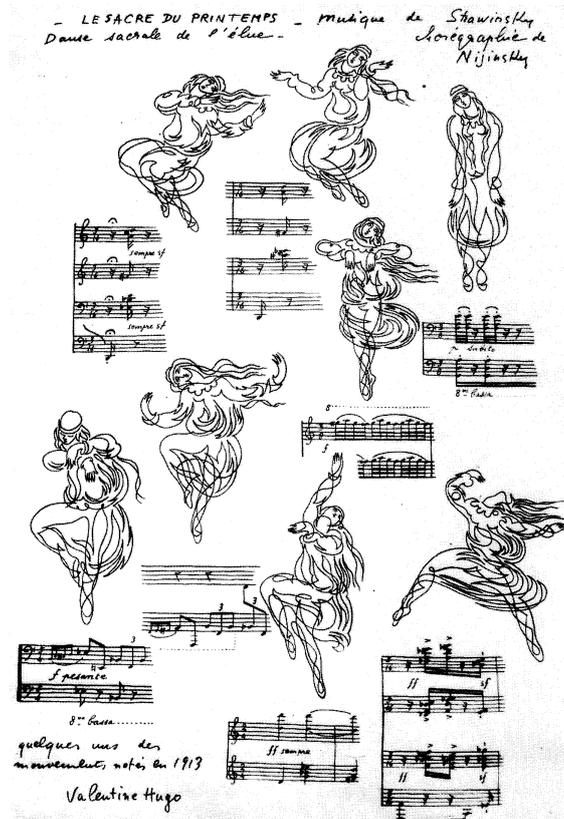
Novembre 1912

Stravinsky termine la composition le 17 novembre 1912 à Clarens (l'orchestration finale suivra le 8 mars 1913). Début des répétitions. Nijinski s'attaque d'abord à la *danse de l'Elue*. En dansant, je me représentais au-dessus de moi les nuages noirs et le ciel tourmenté des tableaux de Roerich. Autour de moi, le calme de la nature avant la tempête. En songeant au caractère primitif du rite tribal, où *l'Elue* doit mourir pour sauver la terre, je pensai « que mon corps devait se replier sur lui-même, devait absorber toute la puissance de l'ouragan. Des mouvements forts, brusques, spontanés semblaient s'opposer aux éléments tandis que *l'Elue* protégeait la terre contre les éléments menaçants. *L'Elue* dansait comme une possédée, puisqu'elle devait mourir victime de sa propre frénésie... »

[retour](#)

Naissance de la chorégraphie de Nijinsky

Comme il l'avait fait pour le *Faune*, dans le *Sacre*, renonçait à la disposition symétrique et aux figures répétées du corps de ballet. Dans le *Sacre*, les hommes sont des créatures primitives. Leur apparence est presque bestiale. Ils ont 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, inégal. Tout cela demandait beaucoup de précision aux danseurs. Ces nouvelles structures les déroutaient, car ils n'avaient plus leurs repères instinctifs. Ils trouvaient qu'on leur en demandait trop.



Diaghilev devait souvent intervenir, généralement pour calmer Nijinski, qui ne comprenait pas que certains de ses nouveaux *pas-mouvements*, qu'il montrait avec tant de facilité, soient irréalisables pour la plupart des danseurs.

Stravinsky en rajoutait dans l'agressivité, reprochant à Nijinski « son ignorance des notions les plus élémentaires de la musique ... »

De son côté, Nijinski se plaignait à sa sœur des agissements de Stravinsky: « Bronia, Igor m'exaspère. Avec tout le respect que j'ai pour lui en tant que musicien, et cela fait des années que nous sommes amis, mais nous perdons tellement de temps, parce que Stravinsky s'imagine qu'il est le seul à s'y connaître en musique. Lorsqu'il travaille avec moi, il m'explique la valeur des noires, des blanches, des croches et des demi-croches, comme si je n'avais jamais étudié la musique. »

Roerich était le seul à défendre Nijinsky

« Dans le ballet tel qu'il est conçu par Stravinsky et par moi-même, mon objectif était de présenter un certain nombre d'images de la joie terrestre et du triomphe céleste tels qu'ils étaient compris par les Slaves... Mon but, à travers le premier décor, est de nous transporter au pied d'une colline sacrée, dans une plaine fertile, où se sont rassemblées des tribus slavonnes pour célébrer les rites du printemps. Dans cette scène, on voit une vieille prédire l'avenir, un mariage par enlèvement, et des rondes. Puis, arrive le moment le plus solennel: le plus sage d'entre tous les anciens est amené depuis le village, afin qu'il donne le baiser sacré à la terre qui renaît. Pendant ce rite, la foule est saisie d'une horreur mystique, ce que notre excellent Nijinsky a particulièrement bien rendu. »



Milicent Hodson (Joffrey Ballet), [restitution historique](#) (1990) de la chorégraphie (1913) de Nijinsky.

La danse est créée comme une restriction pour le corps ; cette restriction permet au sens de ne pas s'échapper, parce qu'en restreignant les ressources du danseur, vous l'obligez à s'exprimer à travers cette contrainte.

Par exemple, comment il a trouvé cette incroyable asymétrie de l'Elue ; sa tête est penchée, ses bras suivent la même direction. C'est très difficile pour un danseur de sauter ainsi car notre centre de gravité est vertical ! C'est parce que leur danse est réellement un supplice que nous ressentons vraiment le rituel, que nous comprenons leur lutte intérieure. »

Lorsque Stravinsky utilisait deux mesures identiques, je crois qu'il pensait que le chorégraphe ferait la même chose. Il ne s'attendait pas à cinq mesures différentes comme l'a fait Nijinsky qui a créé une structure par-dessus la structure musicale. »

Petrouchka et l'Oiseau de Feu

Stravinski approfondit les éléments déjà expérimentés avec ses deux premiers ballets, [L'Oiseau de feu](#) et [Petrouchka](#), soit le rythme et l'harmonie. L'un est constitué d'un dynamisme sans précédent, alors que l'autre repose en partie sur l'utilisation d'agrégats sonores.

[retour](#)

UN SACRE DE 120 MUSICIENS

Le ballet est écrit pour un orchestre symphonique exceptionnellement grand. Les partitions des **instruments à cordes** sont souvent subdivisées en deux, trois, voire quatre parties différentes.



Les Bois

Chaque pupitre de bois a cinq exécutants, certains jouant deux instruments, voire trois.





LES CUIVRES

Les cuivres ne sont pas en reste avec des instruments exceptionnels comme la trompette basse en mib ou les tubas ténors joués par les septième et huitième cors.

La section de percussion est la plus importante jamais mobilisée pour un ballet.



Instrumentation du *Sacre du printemps*

Cordes

premiers violons, seconds violons, altos,
violoncelles, contrebasses

Bois

1 piccolo, 3 flûtes, *la troisième jouant le deuxième piccolo*, 1 flûte alto,
4 hautbois, *le quatrième jouant le deuxième cor anglais*, 1 cor anglais,
1 petite clarinette en ré et en mi b, 3 clarinettes si b et en la,
la deuxième jouant la deuxième clarinette basse, 1 clarinette basse sib,
4 bassons, *le quatrième jouant le deuxième contrebasson*, 1 contrebasson,

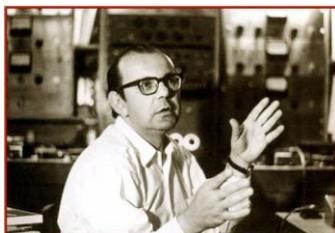
Cuivres

8 cors, *le septième et le huitième jouant les tubas ténors sib*
1 petite trompette en ré,
4 trompettes en ut, *la quatrième jouant la trompette basse en mib*
3 trombones, 2 tubas basses

Percussions

5 timbales, *jouées par deux musiciens*,
grosse caisse, tam-tam, triangle,
tambour de basque, guiro,
cymbales antiques *en lab et sib*





BOUCOURECHLIEV, Structure du Sacre

On peut diviser la structure proprement musicale du *Sacre* en trois éléments qui sont :

- les **Khorovods** qui sont des chants surtout féminins (personne ne chante dans le *Sacre*, mais c'est à l'orchestre....) *Vodit* qui veut dire mener, conduire...C'est une conduction d'une masse humaine vers quelque chose...
- les **Danses** sont des danses sauvages, déchaînées : la danse de la Terre, la Danse sacrée, le Jeu des Cités rivales, Jeu du Rapt,... Vision des masses humaines qui s'affrontent dans quelque chose de très violent
- les **Processions** : le Cortège du Sage, l'invocation des Ancêtres, le Baiser de la Terre.

Cela fait trois éléments, dont un qui est plutôt d'essence *mélodique*, un autre qui est d'essence *rythmique* (Danses) et puis les Processions, qui sont quelque chose de majestueux, de *solennel* et de lent.

[retour](#)

DÉCOUPAGE DU BALLET

PREMIER TABLEAU : L'ADORATION DE LA TERRE

Argument	Scènes	Catégories
Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Âieul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.	Introduction	(chanson lituanienne)
	Augures printaniers	Danse
	Danse des adolescentes	Danse
	Jeu du rapt	Danse
	Rondes printanières	Khorovode
	Jeu des cités rivales	Danse
	Cortège du Sage	Procession
	L'Adoration de la Terre	Procession
	Danse de la terre	Danse

DEUXIÈME TABLEAU : *LE SACRIFICE*

Argument	Scènes	Catégories
<p>Après le jour, après minuit.</p> <p>Sur les collines sont les pierres consacrées.</p> <p>Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la Grande Voie.</p>	Introduction	
	Cercles mystérieux des adolescentes	Khorovode
	Glorification de l'élue	Danse
	Évocation des ancêtres	Procession
	Action rituelle des ancêtres	Procession
	Danse sacrée	Danse

[retour](#)



ARGUMENT

PREMIER TABLEAU : l'Adoration de la Terre

Prélude

« Avec le *Sacre du Printemps*, j'ai voulu exprimer la suprême montée de la nature qui se renouvelle, totale, panique, de la sève universelle. »

Dans le *Prélude*, avant le lever du rideau, j'ai confié à mon orchestre cette grande crainte qui pèse sur tout esprit sensible devant les choses en puissance, la « chose en soi » qui peut grandir, se développer indéfiniment. Un frêle son de flûte peut contenir cette valeur en puissance, s'élargissant dans tout l'orchestre. C'est la sensation obscure et immense que toutes les choses ont, à l'heure où la nature renouvelle ses formes, et c'est le trouble vague et profond de la puberté universelle. A mon orchestration même, et aux jeux mélodiques, j'ai demandé de l'évoquer.

Tout le *Prélude* est fondé sur un « mezzo forte » toujours égal. La mélodie s'y développe selon une ligne horizontale que seules les masses des instruments-le dynamisme intense de l'orchestre et non la ligne elle-même -accroissent ou diminuent

Par conséquent, j'ai exclu de cette mélodie les cordes trop évocatrices et représentatives de la voix humaine avec leur crescendo et leur diminuendo, et j'ai mis au premier plan les bois, plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles et, par cela même, plus émouvants à mon gré.

En somme, j'ai voulu exprimer dans le *Prélude* la crainte panique de la nature pour la beauté qui s'élève, une terreur sacrée devant le soleil de midi, une sorte de cri de Pan ; sa matière musicale elle-même se gonfle,

grandit, se répand. Chaque instrument est comme un bourgeon qui pousse sur l'écorce d'un arbre séculaire ; il fait partie d'un formidable ensemble.
Et tout l'orchestre, tout cet ensemble, doit avoir la signification du printemps qui naît. »

The Rite of Spring

Le Sacre du Printemps

First Part ADORATION OF THE EARTH

Première Partie L'ADORATION DE LA TERRE

IGOR STRAVINSKY
Revised 1947
New edition 1967

INTRODUCTION
Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato
colla parte

Clarinetto 1 in La
Clarinetto basso 2 in Sib
Fagotto 1
Corno 2 in Fa

1

Solo ad lib.

p

mp

poco accelerando *a tempo*

2 Solo
p espress.

C. ing.
Cl. picc. in Re
Cl. in La 1 2
Cl. bas. in Sib 1 2
Fag. 1

3 *a tempo* Più mosso $\text{♩} = 68$

C. ing.
Cl. in La 1
Cl. bas. in Sib 1 2
Fag. 1 2 3

p *poco più f* *mf*

[The Rite of Spring](#) 1ère partie – Esa Peka Salonen / Los Angeles Philharmonique

No 157 Arkhloxi Juszkewicz

lento

Introducción

1. **2.** **3.**

Célèbre motif de basson, dans le registre aigu, tendu de l'instrument. Cette mélodie, dans le caractère d'une improvisation, à inflexion pentatonique dans le mode de la, oscillant entre la quarte inférieure [mi] et la quarte supérieure [ré], est issue d'une mélodie populaire lituanienne.

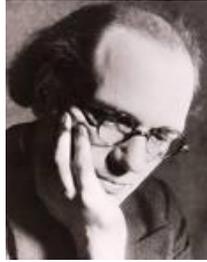


- Registre très aigu du basson.
- isolé
- aucun soutien orchestral autre que le *cor*
- Mélodie qui a le caractère d'une improvisation
- inflexion *pentatonique*
- issue d'une mélodie populaire lituanienne.
- sentiment de désolation, d'atroce solitude, d'attente....



L'introduction de la première partie du *Sacre* (je comprends qu'à ce moment-là, cela a dû être vraiment un choc pour les gens qui l'ont entendue), ce sont des superpositions de thèmes musicaux, qui restent obstinément étrangers l'un à l'autre: c'est comme une espèce de grand immeuble, où il y aurait des vies indépendantes à chaque étage. Dès la première danse, du reste, vous avez cet accord fixe qui est simplement répété, répété, répété avec des accents.

C'est une espèce de barbarie très bien étudiée, qui a l'air de la barbarie, mais qui -en fait -est un produit extrêmement élaboré...» Pierre Boulez



Puis (du ch. 9 au ch. 12) : succession d'amplifications par «tuilage»: les systèmes horizontaux -chacun avec son échelle et son individualité -se recouvrent. Rupture brutale au paroxysme répétitif...

«Tout le reste, c'est de la sauce d'orchestre. Une sauce inouïe, brassée, liée, diluée, absorbante, enveloppante, scintillante, miroitante, enivrante, qui unit des traits de piano à la Chopin confiés à 2 petites flûtes, des cascades d'accords, en *flutterzunge* par les bois, des harmoniques et des pizzicati de contrebasses, des glissandi en sons harmoniques des altos et tout un tas de borborygmes, glossements, croassements et coassements des bassons et contrebassons, avec alternance de petites notes entre les instrumentistes pour éviter l'embarras de la langue. Brusquement, tout s'arrête. Reprise du solo de basson.... »

Olivier MESSIAEN



Augures printaniers

Dans le *premier Tableau*, des adolescents se montrent avec une vieille, très vieille femme, dont on ne connaît ni l'âge ni le siècle, qui connaît les secrets de la Nature et apprend à ses fils la Prédiction. Elle court courbée sur la terre, ni femme, ni bête. Les adolescents auprès d'elle sont les Augures printaniers, qui marquent de leurs pas sur place, le rythme du Printemps, le battement du pouls du Printemps.

Pendant ce temps, les adolescentes viennent à la rivière. Elles composent de leur nombre une couronne qui se mêle à la couronne des garçons. Ce ne sont pas des êtres déjà formés, leur sexe est unique et double comme celui de l'arbre. Ils se mélangent; mais dans leurs rythmes on sent le cataclysme des groupes qui se forment. En effet, ils se divisent à gauche et à droite. C'est la forme qui se réalise synthèse de rythmes ; et la chose formée produit un rythme nouveau.

L'accord du Sacre

Sur l'harmonie de cet accord, on peut tenir six ou sept discours dont aucun n'est faux, aucun entièrement vrai.... L'un des plus fréquemment tenus, présenterait cet accord comme polytonal : constitué d'un *fa bémol majeur* et d'un *mi bémol majeur* simultanément émis.

En fait, nous sommes devant un phénomène sonore global, un son complexe.

Il s'agit d'un bloc sonore perçu comme tel pour sa *qualité*.

Il relève donc en définitive, du **timbre**.

Les structures rythmiques que ces blocs verticaux rendent sensibles sont exprimées, dans *les Augures*, non en termes de durées différentes mais en termes d'intensités ou d'accents, sur des durées isochrones (croches régulières ou leurs multiples), enfin en termes de densités, de masses et de timbres.

Cette association, perpétuelle transformation de tous les paramètres musicaux sous la catégorie du rythme, impose en fait une notion généralisée du **rythme** comme **point de convergence de la totalité des rapports qui structurent le phénomène musical**.

C'est à Clarens (Suisse) que Stravinsky compose le *Sacre*. Un jour, il fait écouter le passage des *Augures* à Diaghilev qui lui dit, surpris par la répétition des accords :

« Ça va durer longtemps comme ça ? »

- Jusqu'à la fin » répond Stravinsky.

*

- **Accord-toltchok** (accord « impulsion »)
- accentuations irrégulières soulignées par les huit cors, véritable rythme de timbres)
- Se répète 240 fois
- Les *ostinati* renforcent le caractère magique et incantatoire de l'œuvre.

14
Solo

ensemble de caractère *polytonal* (Mi b, Do majeur, Mi majeur).

19
1.2 a2

Ch. 19: motif mélodico-rythmique (4 bassons) qui apparaît dans les esquisses sous la désignation de *dikaia popievka* (mélopée sauvage)

- Deux mesures avant ch. 22 :
- interruption
- plongée dans l'extrême grave et point d'orgue,
- puis contraste saisissant avec un départ éclair dans l'aigu et dégingolade réintroduisant l'ostinato.
- Stravinsky «efface» l'information accumulée « et s'assure un espace-temps vierge » (Boucourechliev).

1.5 a2

pizz. arco

Jeu du Rapt.

Stravinsky : « Les groupes se séparent et entrent en lutte, des messagers vont des uns aux autres et se querellent. C'est la définition des forces par la lutte, c'est-à-dire par le jeu. »

Jeu rituel d'un enlèvement collectif. Chaque homme se saisit d'une vierge d'une tribu voisine. Terreur panique, coups de basses syncopées et «appel» [A]. Changement de plan sonore (au ch. 38, même accord transposé deux tons plus bas) Grands mouvements de basses sur l'intervalle de 7^e majeure, accentuant la dureté du passage.

Ch. 40: trois plans sonores

1. motif tournant B, dont les accents se déplacent toutes les quatre ou cinq croches sur le Mi bémol;
2. Appel de cor accentué sur les temps et sur la note La;
3. Thème confié (C modifié à chacune de ses présentations,) aux flûtes et seconds violons).

Grand crescendo d'orchestre conduisant à un piétinement sauvage, anticipation du *Jeu des cités rivales*, avec des asymétries de mesures (6/8, 7/8, 3/4, 6/8, 2/4).

Nouvelle rupture de caractère dramatique (ch.44)=.

Explosion sonore (ch. 45), cors sonnans pavillons en l'air. Rapide mouvement de quintes à la basse (La-Mi-Si-Fa dièse...).

Au ch.46: alternance d'une note ou d'un accord-couperet et d'une structure mélodico-rythmique.

Rondes printanières

[The Rite of Spring](#) 2e partie – Esa Peka Salonen / Los Angeles Philharmonique



SPRING ROUNDS
RONDES PRINTANIÈRES

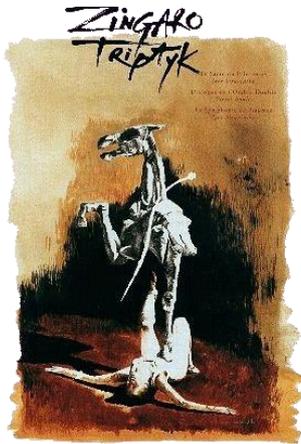
48 Tranquillo ♩ = 108

1
2
Fl. gr.
3
Fl. alto
Cl. picc.
in Mib
Cl. bas.
in Sib

Longue tenue de Mi bémol à la flûte et phrase pentatonique de style «russe» qui trouve son origine dans les chants n° 249 et 271 du recueil de Juszkiewicz. Les femmes restent debout sur le côté de la scène, en étendant les bras dans un geste d'exorcisme. Jeu rituel de danse en cercle. Cinq groupes de danseurs tournent lentement et pesamment.

La chevauchée fantastique de Pierre Boulez

Boulez associé au cirque Zingaro de Bartabas pour un spectacle équestre, on ne pouvait imaginer association plus insolite, surtout lorsque Stravinsky fournit la partition. Pour compléter le tableau, ajoutons une équipe d'art martial de l'Inde du Sud et l'Orchestre de Paris au grand complet. Inclassable.



Diaghilev à ses danseurs : « Etonnez-moi ! »

«Pour moi, le *Sacre du Printemps* de Stravinsky représente le chef-d'œuvre du XXe siècle. Une fête païenne, presque bestiale, zébrée de pulsions chamaniques. » Bartabas
Trois représentations avec l'Orchestre de Paris et son chœur, disposés sur une partie des gradins ont été dirigées par Pierre Boulez.
Bartabas s'inquiète: «J'espère que les chevaux n'auront pas peur de l'orchestre et que Boulez gardera les mêmes rythmes.»



Le chef, lui, se veut rassurant: «Même en tournant le dos à la piste, je retrouverai mes tempos. A condition que les chevaux ne fassent pas trop de bruit...»

Extrait [Tryptik](#)

[retour](#)

Jeu des cités rivales

JEUX DES CITÉS RIVALES
[57] Molto allegro $\text{♩} = 168$

The score is for a symphonic movement titled 'Jeu des cités rivales' (The Game of Rival Cities), starting at measure 57. The tempo is 'Molto allegro' with a metronome marking of 168. The score is arranged for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. A specific section of the score is highlighted in yellow, showing a complex rhythmic and melodic interaction between several instruments, including the bassoon, horn, and strings. The score is divided into two main sections, with a highlighted area in the middle showing a complex rhythmic and melodic interaction between several instruments.

Deux groupes violemment contrastés. La 1ère tribu s'avance sur les motifs lourds des basses. La 2è approche ensuite pendant les figures des bassons et des cors.

Le choc des antagonismes a lieu, selon les indications d'IS, cinq mes. après le ch. 57, où les deux blocs initiaux se trouvent confrontés. Ce mouvement joue sur trois registres:

1. Bloc tmb-tubas-timb (batterie de 7è et rythmes marqués).
2. Bloc bsn-cors-cordes graves, sur un thème issu du piétinement du Jeu du Rapt. Le motif est harmonisé en deux tierces majeure-mineure évoquant la tierce neutre de la musique primitive.
3. Bloc fl-cl-htb-cuivres-cordes, où se marquent les antagonismes.

Tandis que les mesures changent, allongeant ou rétrécissant les périodes répétées, chaque bloc conserve son identité.

Au ch. 60: 2è thème de caractère mélodique, tournant autour de lui-même (htb). Développement en crescendo sur des grondements de basses (ch. 62). Ostinati, avec des éclats sonores, aboutissant à une déchirante batterie d'accords écartelant l'orchestre. Thème en force prolongé par un grand trille.

Ch. 64 : superposition de deux systèmes métrico-mélodiques. A la basse: cellule répétitive, sorte de fanfare pesante tournant autour d'une même note, anticipation du mouvement suivant; au reste de l'orchestre, un thème chantant déroulant des boucles jamais semblables.

Cortège du Sage

On entend l'arrivée d'un cortège. C'est le Saint qui arrive, le Sage ; le Pontife le plus vieux du clan. Une grande terreur s'empare de tout le monde.

Répétition incessante, légèrement variée (mais se stabilisant à la fin) de systèmes superposés.

Ch. 70: déchaînement orchestral. IS indique que la partie de *guiro* doit dominer..

Polyrythmie particulièrement complexe.



Le Sage

Et le Sage donne la bénédiction à la terre, étendu sur le ventre, les bras et les jambes écartés, devenant lui-même une seule chose avec le sol.

Spectre sonore jouant sur une ambiguïté de tierces (Do-Mi + Sib-Réb et bécarre).

«Sonorité étiolée» des bassons qui évoque le teint blafard du Sage. Les timbales «doivent craquer» comme ses genoux. Pendant l'accord en harmoniques des cordes, le Sage donne le baiser sacramental à la terre. «Le baiser est *mucilagineux*».

La bénédiction du Sage est comme un signal de jaillissement rythmique. Tout le monde se couvre et court en spirales, jaillissant sans cesse en grand nombre, comme les nouvelles énergies de la nature. C'est la danse de la Terre.

Danse de la Terre.

The image shows a page of a musical score for 'Danse de la Terre'. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Cl. in Sib (1 and 2), Cl. bas. in Sib (1 and 2), Fag. (1, 2, 3, 4), Cor. in Fa (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8), Tr. picc. in Re (1, 2), Tr. in Do (1, 2, 3, 4), 3 Trbai., Tba. ten. in Sib (1), Tba. bas. (1, 2), Timp., G.C., VI. I, VI. II, Vie., Ve., and Cb. The score is in 5/4 time and features a complex, driving rhythmic pattern. The woodwind and brass sections are highlighted with a light purple background. The string section is also highlighted. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'fff'.

Le titre plus conforme aux intentions de Stravinski serait : *Danse pour la Victoire sur la Terre*, danse frénétique d'un peuple ivre de printemps. Lors des convulsions de l'orchestre, au début, IS se représentait les danseurs « balayés par le vent comme une poignée de feuilles » et, lors du développement suivant, « trépignant comme des Indiens qui veulent éteindre un feu de prairie ». Climax exubérant de la 1ère partie du Sacre, cette danse est de caractère presque uniquement rythmique. L'orchestre -gigantesque instrument -enchaîne des accords-massues.

(Boulez distingue trois plans harmoniquement établis autour de la note Do.

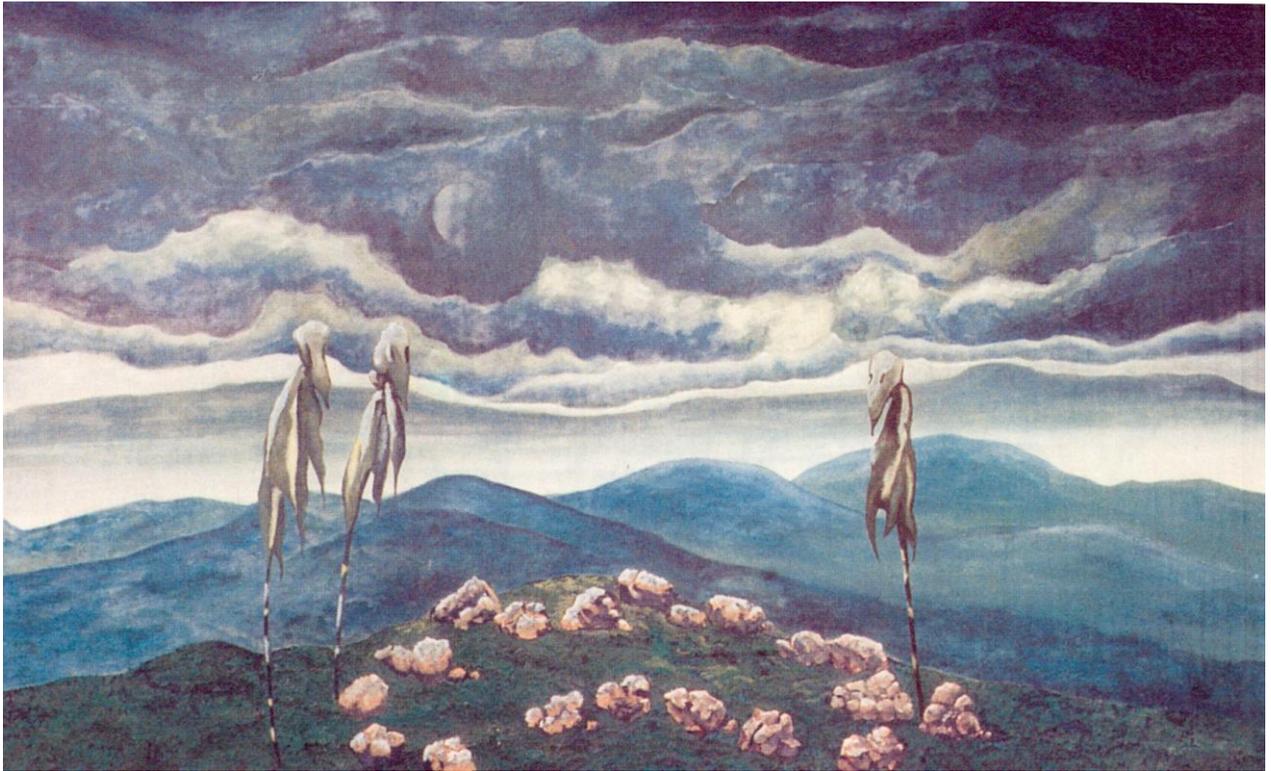
1. Un rythme en ostinato sur la gamme par tons (cordes graves, bassons).
2. Un accord parfait de Do majeur avec appogiature Fa dièse et sa broderie à distance d'un ton (Ré majeur).
3. Un accord de quarts dont la polarité -se révélant au fur et à mesure -est Do.)

Le mouvement est lancé par des roulements de Grosse caisse et des *fusées* orchestrales (ch. 72).

Au ch. 75: amplification et crescendo. Les accords-massues asymétriques de la 1ère séquence s'ajoutent au déroulement la 2nde (ch. 78). Coup de guillotine fff au sommet du crescendo.

[retour](#)

Deuxième tableau : le Sacrifice



[The Rite of Spring](#) 2e tableau– Esa Peka Salonen / Los Angeles Philharmonique

Le *deuxième Tableau* commence par le jeu des adolescentes. Au début un Prélude musical est basé sur le chant mystérieux qui accompagne les danses des jeunes filles. Celles-ci marquent avec leurs rondes les signes où sera à la fin enfermée l'Élue, qui ne pourra plus en sortir. L'Élue est celle que le Printemps doit consacrer, qui doit rendre au Printemps la force que la jeunesse lui a prise.

IS avait prévu une courte pause entre les deux parties, cette dernière devant commencer dans l'obscurité totale. Le compositeur préférait le titre: *Le Sacrifice exalté*. Ce *Nocturne* mystérieux superpose deux blocs tonaux: tenue d'un accord de ré mineur aux cors, pendant que les fl et cl brodent l'accord de ré dièse mineur en une oscillation constante. Le besoin de reconstituer un rituel contraint au souvenir et celui-ci doit nous parvenir comme apporté de très loin, tout en s'instaurant par un luxe de ressources récentes».

Flûte alto

Violon solo

sons harmoniques

Au ch. 83, la fl en Sol et le vl solo exposent le début du thème de Khorovod qui deviendra le motif essentiel du mouvement suivant.

Solo (con sord.)

Solo (con sord.)

p

Après un silence, deux trompettes énoncent en sourdine un bicinium¹ dont la partie supérieure est établie sur deux notes dont une, mobile. De magnifiques effets d'orchestre accompagnent cette séquence: broderie en arabesque et frémissement des cordes très divisées (sept pupitres de 2nd vl au ch. 87). Retour du Khorovod, du bicinium, avec un mouvement mélodique appuyé d'un violoncelle.

Cercle mystérieux des adolescentes (Khorovod)

Les deux thèmes de Khorovod sont issus d'une mélodie populaire (Outouchka = petit canard) du recueil de Rimsky-Korsakov. Harmonisation en accords androgynes sur une pédale de quatre notes, provenant du thème en agrandissement de registre.

Au ch. 103: puissant crescendo et plongée brusque dans les graves; répétition féroce de onze accords martelés. L'une des adolescentes est désignée pour accomplir le sacrifice : elle devient l'Élue.

Glorification de l'Élue

[The Rite of Spring](#) 2e tableau (suite) – Esa Peka Salonen / Los Angeles Philharmonique

Les jeunes filles dansent autour de l'Élue, immobile, une sorte de gratification.

Danse sauvage et martiale d'une puissance remarquable, «par l'absence de basses, par les élans vers le suraigu, par les projections sonores discontinues» (Boucourechliev)

¹ Composition généralement vocale, à deux voix, connue de la Rome antique et qui s'est perpétuée jusqu'au XVII^e siècle. Les bicinia les plus célèbres datent du XVI^e siècle (G. Rhau, *Bicinia Gallica, Latina, Germanica*, 1545 ; *bicinia* de Phalèse, parus à Anvers, 1590). Josquin Des Prés, R. de Lassus, Gastoldi, Th. Morley, etc., ont illustré cette forme dont la technique se retrouve au XVII^e siècle dans la musique d'orgue de l'école allemande.

Evocation des ancêtres (procession)

Puis c'est la purification du sol, et l'évocation des Ancêtres, ceux-ci se groupent autour de l'*Élue* qui commence à danser la *danse Sacrale*.

Danse brutale des hommes, jouant sur des effets dynamiques, d'énormes *crescendi-decrescendi*. A la fin du mouvement, les Anciens apparaissent et s'accroupissent devant le cercle, comme un tribunal.

Action rituelle des ancêtres (procession)

(Une sonorité s'échafaude sur une basse scandée: procession au rythme stable, avec un bref motif chromatique répétitif (cor anglais) et un contrechant (fl), de caractère oriental. Puis tout s'estompe pour laisser la place à un implacable mouvement tournant.)

Une sonorité s'échafaude sur une basse scandée.

Procession au *rythme stable*, avec un bref motif *chromatique* répétitif au cor anglais et un *contrechant* à la flûte, de caractère oriental.

Puis tout s'estompe pour laisser la place à un implacable mouvement tournant.

Danse sacrale

[The Rite of Spring](#) – Esa Peka Salonen / Los Angeles Philharmonique

Lorsqu'elle est sur le point de tomber épuisée, les Ancêtres l'aperçoivent : glissant vers elle comme des monstres rapaces, pour qu'elle ne touche pas le sol en tombant, ils l'enlèvent et la tendent vers le ciel.

Le cycle annuel des forces qui renaissent et qui retombent dans le giron de la nature est accompli dans ses rythmes essentiels.

L'orchestre est traité comme un seul instrument géant. Seul le rythme compte avec ses subdivisions de temps dont le but est «d'inculquer à la danseuse et aux auditeurs une inaltérable raideur par des secousses convulsives, des chocs, sur lesquels aucune angoisse flottante ne peut anticiper» (Adorno).

Forme *RONDO* (alternance d'un Refrain et de Couplets).

Structure générale :

Refrain - Couplet1 – Refrain - Couplet2 – Refrain-Coda

Refrain

Ch. 142-149. Trois éléments:

A Accord-*toltchok* (celui des Augures, 1/2 ton plus bas) ; cordes *ff*

B (accent et désinence) ; cuivres qui renforcent les cordes.

C (réponse) ; *tutti*

C'est l'alternance irrégulière de ces trois éléments qui constituent le refrain.

A B A B A C A B C A B A B A B A B

Couplet 1

Ch. 149-167. Construit sur deux schémas rythmiques, l'un vertical, l'autre horizontal, qui se superposent.

1er schéma : nouvel accord-*toltchok* remarquable par la dissymétrie de ses répétitions ; *pp* .

2e schéma : groupe de cinq notes (chromatisme descendant) joué de manière sarcastique, *ff* , par les trombones, puis par les trompettes.

Tension qui monte progressivement, par palier.

Crescendo par empilement de timbres (de plus en plus d'instruments) et par augmentation des nuances (*ff* généralisé)

Couplet 2

Expression du *Sacrifice de l'Elue*

Véritable déchaînement. Heurt de rythmes et de sonorités

Ostinato rythmique aux percussions (5 timbales, tam-tam, grosse caisse), cors et cordes graves.

Thème (*gamme par tons*) aux cors, puis aux cordes, trompettes et clarinettes, jusqu'à son éclatement *fff* dans l'aigu.

Refrain-Coda

Ch 186-Fin Refrain varié sur les trois éléments A, B, C , partant de l'extrême grave (cordes, basson, trombone) pour aboutir au triomphe, dans l'aigu, de C.

Ch. 193 B connaît un accroissement de valeurs et de notes; il est bientôt relayé...

Ch. 196 ...par un agrandissement de C, s'exaspérant et se *tétanisant*. L'Elue tombe; les Sacrificateurs courent vers elle (dernier trémolo des cordes, fusées des flûtes et dernier accord violent avec les violoncelles désaccordés).

Stravinsky disait qu'au bout de la tension, il se produit ce qu'on entend lorsqu'une bonbonne se remplit d'eau : «*une brusque et brève montée du son dans l'aigu que coupe un dernier sursaut de l'orchestre*».

[retour](#)

Notes de programme (1913)

Voici les notes de programme que les spectateurs avaient entre leurs mains lors de la première représentation, le 29 mai 1913 :

Premier tableau : L'Adoration de la terre

Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau : Le Sacrifice

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à l'arilo, le magnifique, le flamboyant »

Chacun des deux grands tableaux débute par une introduction et comprend un certain nombre de danses menant à la *Danse de la terre* ou à la *Danse sacrée*.

Voici les titres donnés à chacun des épisodes du *Sacre du printemps* :

Premier tableau : L'adoration de la terre

Introduction (Lento - Più mosso - Tempo I)

Augures printaniers — Danses des adolescentes (Tempo giusto)

Jeu du rapt (presto)

Rondes printanières (Tranquillo - Sostenuto e pesante - Vivo - Tempo I)

Jeu des cités rivales (Molto Allegro)

Cortège du Sage (Molto Allegro)

L'Adoration de la Terre (Le Sage) (Lento)

Danse de la terre (prestissimo)

Second tableau : *Le sacrifice*

Introduction (Largo)

Cercles mystérieux des adolescentes (Andante con moto - Più mosso - Tempo I)

Glorification de l'élue (Vivo)

Évocation des ancêtres (Lento)

Action rituelle des ancêtres (Lento)

Danse sacrée (Allegro Moderato, croche=126)

[retour](#)

STRAVINSKY juge son œuvre

Extrait de la « Semaine musicale »: interview qu'Igor Stravinsky a accordée à la gazette «Montjoie » lors de la création du *Sacre du Printemps* :

« Avec le *Sacre du Printemps*, j'ai voulu exprimer la suprême montée de la nature qui se renouvelle, totale, panique, de la sève universelle.

Dans le *Prélude*, avant le lever du rideau, j'ai confié à mon orchestre cette grande crainte qui pèse surtout esprit sensible devant les choses en puissance, la « chose en soi » qui peut grandir, se développer indéfiniment. Un frêle son de flûte peut contenir cette valeur en puissance, s'élargissant dans tout l'orchestre. C'est la sensation obscure et immense que toutes les choses ont, à l'heure où la nature renouvelle ses formes, et c'est le trouble vague et profond de la puberté universelle. A mon orchestration même, et aux jeux mélodiques, j'ai demandé de l'évoquer.

Tout le *Prélude* est fondé sur un « mezzo forte » toujours égal. La mélodie s'y développe selon une ligne horizontale que seules les masses des instruments-le dynamisme intense de l'orchestre et non la ligne elle-même -accroissent ou diminuent.

Par conséquent, j'ai exclu de cette mélodie les cordes trop évocatrices et représentatives de la voix humaine avec leur crescendo et leur diminuendo, et j'ai mis au premier plan les bois, plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles et, par cela même, plus émouvants à mon gré.

En somme, j'ai voulu exprimer dans le *Prélude* la crainte panique de la nature pour la beauté qui s'élève, une terreur sacrée devant le soleil de midi, une sorte de cri de Pan ; sa matière musicale elle-même se gonfle, grandit, se répand. Chaque instrument est comme un bourgeon qui pousse sur l'écorce d'un arbre séculaire ; il fait partie d'un formidable ensemble.

Et tout l'orchestre, tout cet ensemble, doit avoir la signification du printemps qui naît.

Dans le *premier Tableau*, des adolescents se montrent avec une vieille, très vieille femme, dont on ne connaît ni l'âge ni le siècle, qui connaît les secrets de la Nature et apprend à ses fils la Prédiction. Elle court courbée sur la terre, ni femme, ni bête. Les adolescents auprès d'elle sont les Augures printaniers, qui marquent de leurs pas sur place, le rythme du Printemps, le battement du pouls du Printemps.

Pendant ce temps, les adolescentes viennent à la rivière. Elles composent de leur nombre une couronne qui se mêle à la couronne des garçons. Ce ne sont pas des êtres déjà formés, leur sexe est unique et double comme celui de l'arbre. Ils se mélangent; mais dans leurs rythmes on sent le cataclysme des groupes qui se forment. En effet, ils se divisent à gauche et à droite. C'est la forme qui se réalise synthèse de rythmes ; et la chose formée produit un rythme nouveau. Les groupes se séparent et entrent en lutte, des messagers vont des uns aux autres et se querellent. C'est la définition des forces par la lutte, c'est-à-dire par le jeu.

Mais on entend l'arrivée d'un cortège. C'est le Saint qui arrive, le Sage ; le Pontife le plus vieux du clan. Une grande terreur s'empare de tout le monde. Et le Sage donne la bénédiction à la terre, étendu sur le ventre, les bras et les jambes écartés, devenant lui-même une seule chose avec le sol. Sa bénédiction est comme un signal de jaillissement rythmique. Tout le monde se couvre et court en spirales, jaillissant sans cesse en grand nombre, comme les nouvelles énergies de la nature. C'est la danse de la Terre.

Le *deuxième Tableau* commence par le jeu obscur des adolescentes. Au début un *Prélude* musical est basé sur le chant mystérieux qui accompagne les danses des jeunes filles. Celles-ci marquent avec leurs rondes les signes où sera à la fin enfermée l'Élue, qui ne pourra plus en sortir. L'Élue est celle que le Printemps doit consacrer, qui doit rendre au Printemps la force que la jeunesse lui a prise.

Les jeunes filles dansent autour de l'Élue, immobile, une sorte de gratification. Puis c'est la purification du sol,

et l'évocation des Ancêtres, ceux-ci se groupent autour de l'Élue qui commence à danser la danse Sacrée.

Lorsqu'elle est sur le point de tomber épuisée, les Ancêtres l'aperçoivent : glissant vers elle comme des monstres rapaces, pour qu'elle ne touche pas le sol en tombant, ils l'enlèvent et la tendent vers le ciel. Le cycle annuel des forces qui renaissent et qui retombent dans le giron de la nature est accompli dans ses rythmes essentiels. »

[retour](#)

Du côté des danseurs et des chorégraphes....

Maurice BÉJART

« L'amour humain, dans son aspect physique, symbolise l'acte même par lequel la divinité crée le Cosmos et la joie qu'elle en retire.

A une époque où les frontières anecdotiques de l'esprit humain tombent petit à petit, et où on peut commencer à parler d'une culture mondiale, rejetons tout folklore qui ne soit pas universel et ne retenons que les forces essentielles de l'homme qui sont les mêmes dans tous les continents, sous toutes les latitudes, à toutes les époques.

Que ce ballet soit donc, dépouillé de tous les artifices du pittoresque, l'Hymne de cette union de l'Homme et de la Femme au plus profond de leur chair, union du ciel et de la terre, danse de vie ou de mort, éternelle comme le printemps. »

Béjart bouscule les habitudes, les traditions d'un genre et permet à la danse d'exprimer ce qu'il peut y avoir de permanent et d'universel dans le destin de l'homme.

S'il est une image que chacun conserve du *Sacre* de Béjart, et qui d'ailleurs a été fixée à des centaines d'exemplaires par la photographie, c'est le [plan final](#).

Béjart, par tempérament, par conviction, repousse tout un tragique inéluctable, il refuse l'idée d'un sacrifice expiatoire où mort s'ensuit. Hommes et femmes mêlés en une humanité régénérée vont dessiner ce cercle — si importante figure de toute architecture chorégraphique dans Béjart, de la IXe Symphonie à *Oiseau de feu* — duquel émergera, jaillira littéralement le couple élu. Cette construction circulaire nous renvoie ainsi au symbole même de l'édification de toute société avec, en son centre géométrique, dressés ensemble contre le donjon ou la flèche de la cathédrale, les élus, en une étreinte extatique, reins cambrés, visage projeté vers le ciel, alors que les autres tendent vers eux leurs bras, à la façon de torches éclairantes.

Jacqueline Rayet (l'Elue) :

« La *danse de l'Elue* rend toutes les pulsions, on sent un cœur qui bat ; dans cette variation j'ai l'impression d'une vague, du flux et du reflux. On sent très bien ce désir et cette timidité chez les hommes comme chez les femmes, jusqu'à la fusion. L'explosion finale est victorieuse et douloureuse, il y a tout dans la chorégraphie, c'est un cri »

Danse sacrée, [extrait](#)

Marinsky Ballet

[Restitution de la chorégraphie de Nijinsky](#)

PINA BAUSCH

« Je ne peux pas parler du *Sacre*.....C'est trop fort...Je n'ai pas de mots...Toutes mes phrases, toutes mes intentions sont dans mes mouvements, là, sur scène...Je n'ai que ma danse.. »

[Danse sacrée](#)

Angelin PRELJOKAJ

Né en 1957.

A suivi les enseignements de Karin Waehner, Merce Cunningham (1980), Quentin Rouillier, Viola Farber

En 1982, il est engagé comme danseur par Dominique Bagouet (Montpellier)

crée *Aventures coloniales*, un duo présenté au Festival de Montpellier en juillet 1984

1987, lauréat du prix de la "Villa Medici hors les murs, Angelin Preljocaj part au Japon étudier le théâtre Nô.

En mai 2001, il crée [Le Sacre du printemps](#), coproduction franco-allemande réunissant les danseurs du Ballet Preljocaj et ceux du Staats Oper de Berlin, sur la célèbre partition d'Igor Stravinsky dirigée par Daniel Barenboim.

Tero SAARINEN

« Depuis Sylvie Guillem il y a une dizaine d'années, je n'avais jamais été aussi impressionné par un danseur. Chaque muscle est comme un instrument de l'orchestre du *Sacre du printemps* qu'interprète Tero Saarinen, de la pointe des cheveux au bout de ses orteils. Et les yeux ! Les yeux jouent comme le reste du corps. C'est d'abord vers les yeux que porte mon regard, celui d'une femme lorsque je tombe amoureux, celui d'un homme si je suis en affaires, celui des danseurs pour savoir s'il est habité plutôt que s'il compte leurs pas. Tero Saarinen est un sauteur, comme Nijinsky, Babilée ou Silhol, mais sa chorégraphie est ancrée dans le sol qu'il foule. Et puis, la partition musicale est si puissante qu'elle force la création. Trop souvent les chorégraphes tentent de malaxer les notes comme ils façonnent le corps des danseurs, pâte à modeler disciplinée. Les musiciens s'y prêtent à contre cœur. Toutes les musiques de ballet finissent par se ressembler, saucissons uniformes, tartes à la crème, goût Kurt Weill, Arvo Pärt ou Steve Reich selon les époques. Sans parler des *Fragments d'un discours amoureux* qui continue de faire des ravages ! Il est loin le temps des *Sacre*, *Oiseau de feu*, *Boléro*, *Daphnis et Chloé*, *Faune*, *Jeux*, *Entr'acte*, *Relâche...*, partitions fortes de spectacles conçus par un trinome, librettiste-compositeur-chorégraphe. Ce dernier a pris le pouvoir, le ballet n'existe plus, on parle de chorégraphie. Le livret faisait l'arbitre entre la musique et la danse. Ce n'est pas le sujet qui compte, c'est l'objet, l'œuvre faisant fi des egos. La complémentarité est pourtant indispensable pour échapper à l'illustration (soulignée par une création lumière fantasmée). Tero Saarinen y échappe en dansant [Hunt](#) sur la musique de Stravinsky. Seul en scène, obligé de s'écarter de l'original des Ballets russes, confronté à une partition musicale extrêmement riche, il invente et se cabre. On regrettera seulement qu'aucun chorégraphe n'ose commander de partition forte à un compositeur vivant. Une rencontre comme celle de Merce Cunningham et John Cage est-elle encore possible aujourd'hui ? »

Jean-Jacques Birgé

[Danse sacrée](#)

[retour](#)

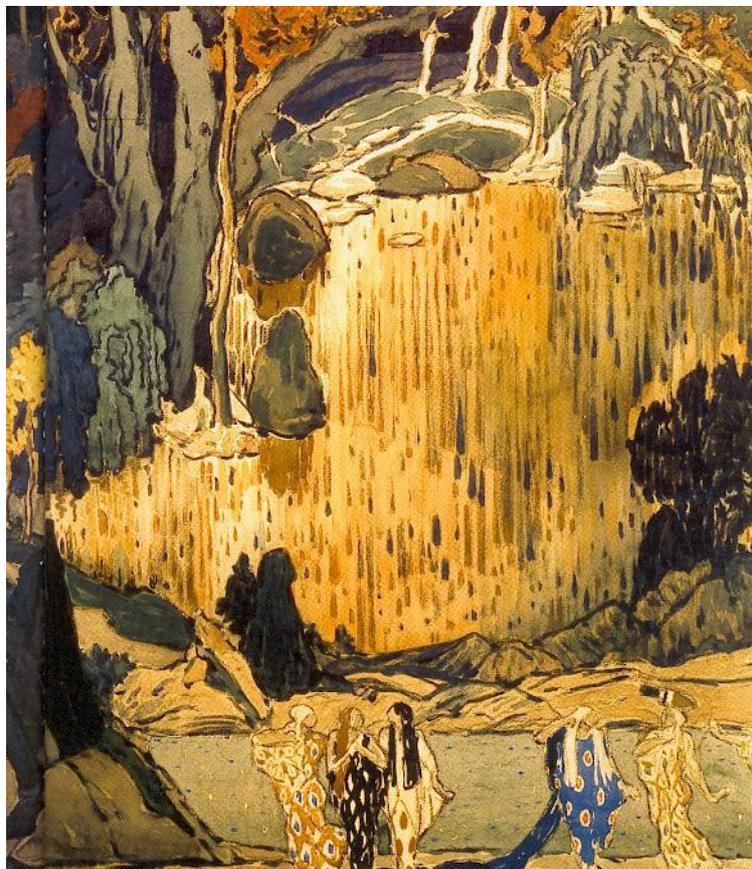
Citations – Anecdotes

« On m’a accusé d’essayer de sortir d’Allemagne un plan de fortifications.
En fait c’était mon portrait par Picasso. »



1912, Prélude à l'après-midi d'un Faune (composé en 1894)

La liberté de structure s’allie à une grande souplesse orchestrale : les cordes façonnent les différents éclairages, les figures thématiques se déplacent continuellement à travers un orchestre mouvant, tout cela dans une profonde unité de langage.



Toile de décor de Léon Bakst

[Original choreography by Vaslav Nijinsky](#)

« Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur »

Mallarmé



Faune, Léon Bakst



L'omniprésence des flûtes, hautbois, clarinettes, cor anglais, cors en fa, est elle-même génératrice d'un climat sonore inhabituel qui évoque la légèreté du plein air et accuse la présence d'une sensualité diffuse, presque indéfinissable.



Nijinsky montrait tous les pas et toutes les poses avec beaucoup de facilité, nous assurant que tout était très simple ; il ne comprenait pas pourquoi les danseuses avaient l'air si gauche.



En fait, tant qu'elles restaient immobiles, c'était parfait. Mais dès qu'elles devaient bouger pour changer de pose ou simplement pour marcher, elles n'arrivaient plus à garder l'image du bas-relief de la Grèce antique..





Dans mon rôle, il n'y avait pas un seul mouvement naturel. Si la tête et les pieds étaient tournés vers la droite, le corps l'était vers la gauche. Nijinski voulait l'impossible. Si je lui avais obéi, je me serais disloqué le corps. »

Bronislava Nijinska

Debussy est donc parvenu à construire en moins de dix minutes un monde habité d'une sensualité nouvelle et dont la mélodie hante et échappe sans cesse, comme un songe que l'on croit avoir rêvé.

« ...Aimai-je un rêve ? » *Prélude* de Mallarmé

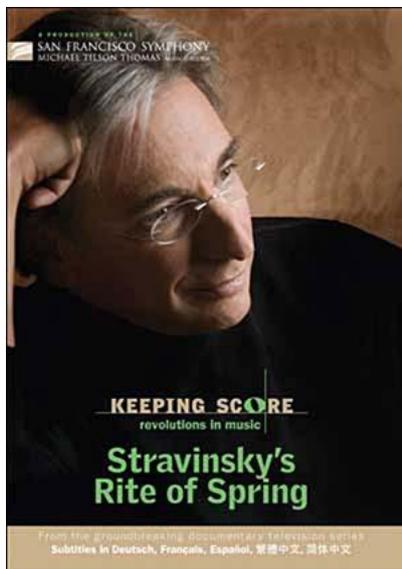
[retour](#)

Bibliographie

- STRAVINSKY, André Boucourechliev, Fayard
- RIVIERE (Jacques), «Le Sacre du Printemps», N.R.F
- BOULEZ (Pierre), «Stravinsky demeure» in Musique Russe, Paris, P.U.F
- STRAVINSKY (Igor), «Chroniques de ma vie»
- CRAFT (Robert), «The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece»
- MORTON (Lawrence), «Footnotes to Stravinsky Studies -Le Sacre du Printemps», Londres
- Scène.Ballet. Danse, Paris, août/octobre 1980
- MESSIAEN Olivier, Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, tome II
- TARUSKIN (Richard), «Russian Folks Melodies in the Rite of Spring
- GOUBAULT (Christian) Igor Stravinsky, Paris, Champion.

DVD

[retour](#)



Service éducatif de la Maison de la Culture d'Amiens
Permanence du service éducatif le jeudi et le vendredi de 14h à 18h
Chantal Ozanne (spectacle vivant et cinéma)
Jean Courtin (musique)

jean.courtin@ac-amiens.fr

Tél. 03 22 97 79 79

en dehors de ces horaires, vous pouvez contacter
Claire-Emmanuelle Bouvier, responsable des relations publiques au 03 22 97 79 61

ce.bouvier@mca-amiens.com