

« Trois poèmes chorégraphiques » ou la *Sylvia* de Neumeier (1997) : du drame pastoral du Tasse au ballet anacréontique revisité

Camille RIQUIER,
Université de Strasbourg,
L'Europe des Lettres.

Depuis l'avènement du ballet d'action au XVIII^e siècle, sous l'impulsion de Noverre, la danse emprunte au genre narratif en proposant des formes de spectacle chorégraphique qui connaissent un succès grandissant jusqu'au début du XX^e siècle. Or, si au cours du XX^e siècle, la danse rompt progressivement avec le récit en se libérant de l'argument et du librettiste, l'avènement du ballet classique contemporain, le « ballet néoclassique¹ », n'implique pas pour autant, comme on l'affirme trop souvent, l'abandon du principe de narration. En effet, loin de se replier sur elle-même, la danse néoclassique s'associe délibérément à tous les genres littéraires (théâtre, roman, poésie, et même essai²...) jusqu'à donner naissance à des ballets d'un genre nouveau, identifiés tout récemment par Julia Bührlé sous le vocable de « ballets littéraires³ ».

Il s'agira dès lors dans cette intervention de s'intéresser à un exemple précis de ballet néoclassique et littéraire : *Sylvia ou trois poèmes chorégraphiques sur un thème mythologique*, un ballet de Neumeier créé le 30 juin 1997 à l'Opéra de Paris, qui s'inspire d'une œuvre littéraire : *Aminte*, drame pastoral du Tasse écrit en 1573. Dans cette pièce de théâtre comme dans le ballet, l'intrigue est galante : Sylvia, nymphe de Diane chasserresse, jeune femme pudique et farouche, résiste à l'amour en se refusant à Aminte, un jeune berger qui l'aime passionnément. Avant Neumeier, ce sujet mythologique a déjà rencontré la faveur de nombre de chorégraphes, et en tout premier lieu celle de Mérante. Ce dernier crée en effet la première version de *Sylvia* à l'Opéra de Paris le 14 juin 1876, sur une musique de Léo Delibes et un livret tiré du Tasse, co-écrit par Jules Barbier et Jacques de Reinach. La *Sylvia* de Mérante est une œuvre qui fait date dans l'histoire de la danse, et ce pour deux raisons. La chorégraphie de Mérante connaît tout d'abord une longue postérité, sous formes de nombreuses reprises à l'Opéra de Paris (tous les ans après sa création jusqu'en 1884⁴ !), et même d'expatriation : le Ballet national de Chine, compagnie invitée à l'Opéra de Paris pour la saison 2008-2009, en donne trois représentations du 9 au 10 janvier 2009. Notons de plus qu'à l'époque de sa création la chorégraphie de Mérante eut de l'écho dans le monde

¹ La définition du terme est sujette à controverse. Cependant, on entend couramment par danse « néoclassique » un courant chorégraphique qui se développe au XX^e siècle dans la lignée des Ballets russes de Diaghilev. Sans rompre complètement avec la danse académique dite « classique », la danse néoclassique en actualise plutôt le vocabulaire pour faire naître une danse classique contemporaine, qui intègre notamment l'en-dedans, le passage au sol, des formes angulaires, des lignes brisées, désaxées ou étirées ; une danse enfin qui emprunte aux autres styles comme la danse moderne ou la danse jazz.

² On pense par exemple à Roland Petit qui monte un ballet sur l'essai d'Erasme, *Éloge de la folie*, en 1966.

³ Iris Julia Bührlé, *Literatur und Tanz : Die choreografische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis Heute*, Wurzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2014.

⁴ Sauf en 1879. On note également une production en 1892.

littéraire, comme en témoigne l'article de Guy Ducrey sur la réception de ce ballet par Théodore de Banville⁵. Entre 1884 et 2009, la *Sylvia* de Mérante ne tombe cependant pas dans l'oubli : le ballet est remonté en 1919 par son élève Léo Staats, une fois que ce dernier est devenu maître de ballet à l'Opéra, et donné dans cette maison jusqu'en 1929. Serge Lifar reprend ensuite l'œuvre de Mérante en 1941, dans une version qui se danse tous les ans jusqu'en 1947⁶. Enfin, Lycette Darsonval, qui a incarné le rôle-titre sous la direction de Lifar, recrée *Sylvia* en 1971 dans une production qui sera également donnée en 1979⁷. Outre cette remarquable postérité, la seconde raison pour laquelle la création de *Sylvia* fit date en 1876, raison qui nous intéresse tout particulièrement ici, est qu'il s'agit du premier ballet créé sur la scène de l'Opéra Garnier, un an après l'inauguration de ce théâtre en 1875. Il n'est donc rien moins qu'à l'origine de l'histoire de la danse à l'Opéra Garnier. Il est bon ici de rappeler l'ampleur du rôle de l'Opéra Garnier pour la danse de l'Europe entière. Voilà l'Opéra de Paris enfin sis dans un écrin digne de lui, qui donne le *la* à tout le canon européen de la danse. C'est donc en mémoire de cet événement historique que Brigitte Lefèvre, alors directrice du ballet de l'Opéra de Paris, commande en 1997 à John Neumeier une relecture de ce classique chorégraphique sur la musique originale de Delibes. Cependant, contrairement à ses prédécesseurs (Mérante, et donc après lui Staats, Lifar et Darsonval), Neumeier se passe du livret écrit par Barbier et le Baron de Reinach pour revenir directement à la source littéraire du ballet. Il s'imprègne ainsi de sa lecture personnelle du Tasse pour proposer sa propre version du ballet. On pourrait donc comprendre ce geste de chorégraphe comme un double pied de nez, d'une part envers la tradition chorégraphique de *Sylvia*, puisqu'il n'en propose pas une simple reprise mais une version personnelle, et d'autre part envers la tradition littéraire, la tradition librettique, puisqu'il décide de se confronter seul à l'œuvre du Tasse, sans librettiste et sans livret pré-écrit. Or, cela n'est pas si évident.

Parmi le vaste corpus de ballets néoclassiques littéraires, sur lequel la recherche reste encore aujourd'hui trop muette, la *Sylvia* de Neumeier a d'emblée attiré notre attention quant à la question du genre. Tout d'abord à cause de son titre. En effet, bien que tirée du drame pastoral du Tasse intitulé *Aminte*, la *Sylvia* de Neumeier n'en reprend pas le titre. Le chorégraphe décide d'intituler son œuvre « *Sylvia* », comme la version de Mérante en 1876, mais il choisit en outre de lui adjoindre un sous-titre « Trois poèmes chorégraphiques sur un thème mythologique ». Le choix du sous-titre nous paraît significatif : avec cette mention, « Trois poèmes chorégraphiques sur un thème mythologique », Neumeier revendique clairement pour son ballet une appartenance au genre poétique. Dès lors, on peut s'interroger. Pourquoi le chorégraphe revendique-t-il explicitement pour ce ballet – comme pour nul autre – une appartenance au genre poétique ? Bien plus, en revenant au texte source du ballet, le drame pastoral du Tasse, Neumeier décide de proposer sa propre lecture chorégraphique de l'œuvre, une lecture qu'il qualifie de poétique. Inversement, on peut donc se poser la question suivante : dans quelle mesure le genre poétique du texte original, un drame pastoral en vers, infléchit-il l'écriture chorégraphique de Neumeier ?

L'hypothèse que nous souhaitons étayer par notre analyse est ainsi la suivante : le genre poétique et la forme de la pastorale, lorsqu'ils migrent de la littérature vers la danse deviennent pour le chorégraphe un outil à la fois esthétique et stratégique.

⁵ Guy Ducrey, « La Déesse Diane en danseuse », in *Tout pour les yeux, Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010, p. 43-57.

⁶ Sauf en 1945.

⁷ On pense également à deux autres versions de *Sylvia*, celle de Balanchine en 1950 et d'Ashton en 1952.

Nous allons voir que l'œuvre chorégraphique de Neumeier se rattache au drame pastoral du Tasse en convoquant le souvenir du ballet anacréontique, une forme chorégraphique datée et codifiée qui renvoie à l'univers de la pastorale. Nous montrerons alors qu'à rebours d'un pied de nez, d'une provocation envers la tradition chorégraphique, cette création est pour Neumeier l'occasion de rendre hommage à l'histoire du ballet en s'y inscrivant pleinement, tout en jouant avec cet héritage pour s'en émanciper respectueusement. La démarche de ce chorégraphe est alors de revenir au texte du Tasse pour en vivifier l'adaptation chorégraphique, afin de proposer une lecture chorégraphique toute personnelle de cette œuvre littéraire. Ainsi, le ballet que propose Neumeier n'entend pas forcément s'inscrire à l'intérieur d'un genre littéraire, la poésie, ou d'un genre chorégraphique, le ballet anacréontique, et il n'entend pas non plus les subvertir, encore moins les transgresser. Il cherche bien plus à intégrer ces références génériques et formelles aux modalités de son invention : il les explore, les convoque par touches sous la forme de souvenirs plastiques pour broder sa propre nouveauté.

Souvenirs du drame pastoral du Tasse

L'œuvre du Tasse est le *parangon* du drame pastoral. Écrite en vers, cette pièce croise donc les genres dramatique et poétique. Cette œuvre appelle ainsi d'emblée la représentation, la mise en scène, en voix, en corps, tout en se singularisant par sa force d'évocation poétique. C'est précisément ce que souligne l'édition la plus récente de cette œuvre qui esquisse également l'affiliation du Tasse avec toute une tradition poétique française :

Aminte se lit à la fois comme un drame, et un recueil de poèmes sur les multiples tyrannies du dieu Amour. L'on y peut apprécier tout d'abord l'invitation lyrique et franche à l'amour, dans une tradition que Ronsard puis d'Aubigné illustrèrent en France, et qui se déploie à travers une préciosité charnelle très naturaliste⁸.

À la fois drame et poème, cette œuvre à la croisée des genres se singularise par son univers, et c'est plus précisément à la forme de la pastorale que l'on doit la relier. Nous choisissons de dire « forme pastorale » car le mot « genre » nous semble ici impropre. En effet, si l'on remonte à ses origines, la pastorale a partie liée avec le genre poétique (on pense à la poésie pastorale de Théocrite et Virgile), mais elle déborde ce genre pour en investir d'autres : le théâtre comme dans l'œuvre qui nous occupe ici, le roman (par exemple dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé), et surtout elle se retrouve hors de la littérature, dans d'autres arts, comme la peinture, et ici la danse. Bien moins qu'à un genre proprement dit, la pastorale renvoie ainsi à un milieu, celui des bergers, à une atmosphère, bucolique et champêtre, et à un thème, l'amour. L'amour pastoral est souvent malheureux, comme dans les cas innombrables où l'un des bergers composant le couple potentiel n'aime pas son partenaire, lequel à son tour s'obstine à lui manifester ostensiblement son dévouement, à requérir l'amour que l'autre lui refuse. C'est le schéma fuite-poursuite qui est un des marqueurs de cette forme. Or, ce schéma fuite-poursuite est également à l'œuvre dans *Aminte* : Aminte aime Sylvia qui le fuit. Le schéma dramatique fuite-poursuite se réalise précisément dans l'œuvre du Tasse au sens où il appelle sa réalisation dramaturgique, sa mise en scène, en corps par les déplacements des acteurs sous la forme de motifs récurrents : un personnage en scène nous raconte que Sylvia fuit « comme si elle avait des lévriers à la queue⁹ », Sylvia elle-même nous fait plus loin le récit de sa course-poursuite avec un loup, Aminte s'enfuit

⁸ Note de l'éditeur, in Le Tasse, *Aminte*, Éditions Ressouvenances, 1983, p. 93.

⁹ Le Tasse, *Aminte*, Éditions Ressouvenances, 1983, p. 63.

de scène quand il croit Sylvia morte, et un tiers personnage envisage de poursuivre ce dernier à toutes jambes. On comprend d'emblée quelle fécondité cette récurrence de la mise en mouvement recèle pour un chorégraphe : le texte du Tasse – par ce schéma dramatique propre à la pastorale – appelle le mouvement, et par extension la danse. La danse elle-même, dans la chorégraphie de Neumeier, se souvient de ce motif et les passages courus dans ce ballet sont fréquents.

Outre le motif narratif de la fuite-poursuite, c'est aussi un parti pris du Tasse qui invite à la danse – celui de célébrer le plaisir des corps amoureux par la bouche de l'Assemblée des Bergers, le chœur, dès l'ouverture de la pièce, à l'Acte I. Cet éloge nostalgique du plaisir amoureux est en effet bien plus un éloge du plaisir des corps amoureux. L'assemblée des bergers évoque ainsi un âge d'or révolu où les corps vivaient nus et serrés les uns contre les autres :

Bergers et nymphes, assis pêle-mêle passaient le temps en jeux et mignardises, en plaisir, embrassements et baisers amoureux. La jeune fille montrait à découvert ses belles et fraîches roses et les fermes pommelettes de son sein, [...] et souvent en même bain l'on voyait l'amant et l'amante se jouer ensemble¹⁰.

Les amoureux, tout entiers consacrés au plaisir d'être ensemble, parlent ici un langage bien plus physique que verbal, ils se communiquent leur attirance par la proximité des corps, leur exhibition, leur mise à disposition enfin : le contact physique permet de suppléer aux mots pour parler le langage des cœurs. De plus, l'honneur, qui constitue « l'art et la mesure des pas et des paroles¹¹ », c'est-à-dire l'art et la mesure des corps et des mots, y est critiqué au profit d'un libre et naturel plaisir des corps, qui – nous dit-on – sied bien mieux aux paysans. L'Assemblée des bergers termine chez Le Tasse en scandant à plusieurs reprises cet impératif à destination du public « faisons l'amour¹² ». Neumeier s'empare alors de cette courte évocation du chœur à la fin de l'Acte I et la dissémine dans sa chorégraphie. Il reprend ainsi le motif furtif du bain des nymphes pour l'évoquer dans un hors-scène imaginaire, tout comme Le Tasse, en stimulant l'imagination du spectateur qui voit, dans le premier tableau de son ballet, les nymphes de Diane revenir sur scène une serviette éponge blanche nouée autour de la taille, et les cheveux encore humides du bain qu'on ne les a pas vues prendre. De plus, on ne peut comprendre l'irruption du corps de ballet – danseurs et danseuses en couple, les premiers torsos nus, les secondes habillées de tuniques vert d'eau – dans ce premier tableau intitulé « Le bois sacré de Diane » si l'on ne se réfère pas à ce court intermède de l'Assemblée des Bergers chez Le Tasse. Au beau milieu du bois sacré de Diane, lieu par excellence du féminin, de la virginité pudique et sauvage, surgissent des danseurs en couples, des hommes avec des femmes, et ce sans rapport apparent avec le fil narratif du ballet, ni ce qu'en annonce son argument. Neumeier propose à ce moment-là une évocation plastique, chorégraphique, du duo amoureux, du plaisir des corps rapprochés, sous la forme de multiples pas de deux, qui sont sans doute comme autant de transpositions visuelles de ce principe hédonique évoqué par Le Tasse.

Un principe chorégraphique fort rejoint enfin une problématique clef de l'œuvre du Tasse : il s'agit de la question des styles ou des registres de langue inhérents à la pastorale et déterminants pour la danse. L'Amour, apanage des maîtres, des nobles et des puissants, entend conquérir dans la pastorale « les cœurs grossiers des simples paysans¹³ ». Voilà son projet énoncé dans le prologue de la pièce du Tasse :

¹⁰ *Ibidem*, p. 35-36.

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹² *Ibidem*, p. 36.

¹³ *Ibidem*, p. 35-36.

J'inspirerai de nobles conceptions dans les cœurs les plus grossiers, radoucirai le son de leur langage, car quelque part que je sois, je suis toujours Amour, non moins dedans le cœur des petits bergers que des grands héros, égalant comme il me plaît l'inégalité des sujets. Aussi est-ce ma souveraine gloire et le plus grand de mes miracles de savoir élever les pipeaux des pasteurs à l'égal des luths harmonieux¹⁴.

On voit ici à quel point le personnage de l'Amour se conçoit comme un personnage qui traverse les castes et les relie. Il fait des bergers les égaux des grands héros ; il sait transformer le son de leur langage, le radoucir, le polir, le policer, bref leur permettre de s'exprimer à l'égal de nobles personnages : le pipeau s'élève au rang du luth harmonieux. Cette métamorphose, cette élévation, du style expressif des personnages de la pastorale par l'intermédiaire de l'Amour, annoncé par le Tasse à l'orée de sa pièce, est ainsi clairement exploitée par Neumeier sur un mode chorégraphique. Entre le premier tableau du ballet, « Le bois sacré de Diane », et le deuxième tableau intitulé « La fête de l'Amour », la danse de Sylvia se transforme complètement d'un point de vue stylistique. Rappelons ici qu'en danse il existe depuis le XVIII^e siècle une tripartition des styles, héritée de Noverre qui distingue dans la neuvième de ses *Lettres sur la danse* trois styles qu'il associe aux trois genres du théâtre classique :

- La danse noble qui renvoie au genre sérieux de la tragédie ou héroïque de l'épopée, qui exige une taille élevée, bien proportionnée et surtout une physionomie noble, élégante,
- La danse mixte ou demi-sérieuse, que l'on nomme communément demi-caractère, qui renvoie au genre de la comédie noble, autrement dit le haut-comique, et qui exige une taille moyenne, svelte, gracieuse, et une physionomie agréable,
- La danse grotesque ou danse comique, qui renvoie au bas-comique, qui demande une taille peu élevée, plus forte que fine ; une physionomie enjouée, riante et vive.

Or, entre le premier et le second tableau du ballet, on assiste à une réelle métamorphose du personnage de Sylvia. Par l'intermédiaire d'Amour qui la prend par la main, elle quitte le bois sacré de Diane, environnement bucolique propre à la pastorale, pour rejoindre un univers plus urbain, plus mondain, en intérieur : c'est une fête privée à laquelle elle est conviée. Elle troque son costume de chasseresse, short noir et cuirasses fauves, contre une robe en velours rouge des plus élégantes. Ses cheveux coiffés en queue de cheval sportive sont rassemblés en un chignon relevé sur le haut de sa tête. La musique également change : si dans un premier temps, on entendait des instruments à vent en majeur dans le bois sacré, les cordes les remplacent dans ce second tableau en intérieur. Enfin, et surtout, si l'on compare les variations de la danseuse entre le premier et le deuxième tableau, c'est bien le style chorégraphique du personnage qui change. Sylvia s'illustre par une danse de demi-caractère dans le premier tableau, elle se contorsionne, bondit, court, saute, éblouit par sa vivacité sauvage, effarouchée. Grands jetés, piqués, pirouettes, les pas s'enchaînent avec rapidité et pugnacité. *A contrario*, dans le second tableau, grâce à l'intermédiaire d'Amour, sa danse s'est transformée pour se hisser au style noble : ce qui frappe alors le spectateur, c'est une noblesse nouvelle dans les ports de bras, plus de majesté, de rondeur et de lié dans les enchaînements, plus de douceur dans les piqués, de lenteur dans les développés, une gravité et une grâce plus mûres dans les déplacements.

Outre les souvenirs du drame pastoral du Tasse, Neumeier convoque aussi dans sa *Sylvia* ceux d'une forme spécifique de spectacle chorégraphique : le ballet anacréontique.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

Souvenirs du ballet anacréontique

L'anacréontisme a une histoire dans l'art chorégraphique¹⁵. On le sait, l'anacréontisme recouvre à l'origine toute œuvre conçue dans le goût des « Odes » du poète lyrique grec Anacréon, dans lesquelles il chante les plaisirs du vin, de la table et surtout de l'amour. Dans le domaine de l'art chorégraphique, sont ainsi qualifiés d'« anacréontiques » les ouvrages de fantaisie légère ayant pour cadre l'antiquité gréco-latine et qui privilégient la mythologie galante et gracieuse. Les personnages topiques du ballet anacréontique ne sont autres que Diane et Bacchus ou encore Flore et Vénus. En réinvestissant au XX^e siècle le grand ballet anacréontique du XIX^e siècle, Neumeier ne fait pas fi de cette histoire de l'anacréontisme en danse. Mais, fort de cet héritage, il en convoque seulement le souvenir sous la forme d'évocations poétiques ponctuelles et plutôt discrètes, qui renvoient davantage à l'univers de l'anacréontisme qu'aux ballets anacréontiques à proprement parler qui l'ont précédé. Prenons par exemple la variation d'Aminte dans le premier tableau du ballet. C'est le moment où le personnage apparaît pour la première fois en scène, il est présenté au public. À l'ouverture de ce solo, les cordes laissent place à une flute soliste, qui n'est pas sans rappeler l'instrument de musique pastorale par excellence, et qui exécute une mélodie d'ouverture tout en légèreté guillerette. C'est cette phrase mélodique qui servira de leitmotiv à l'ensemble du passage. Le danseur¹⁶ exécute sur cette mélodie d'ouverture qui évoque un chant d'oiseau une série de pas enlevés, bondissant, se livrant à des sauts qui miment l'envolée d'un oiseau. Ce mouvement volatile se répercutera dans la suite de la variation dans de vifs mouvements des mains au bout de bras tendus, comme si la propulsion des jambes appelait le relai des ailes qui gagnent les bras. Ce motif tout à fait pastoral qui se duplique depuis la musique dans la danse présente ainsi au public le personnage d'Aminte dans toute sa coloration spécifique de jeune berger amoureux.

Si le personnel du ballet (Amour, Diane et ses nymphes) son cadre (l'Antiquité gréco-latine), son thème (la mythologie galante) et le ton de son premier tableau (une fantaisie légère) renvoient au ballet anacréontique, Neumeier expurge cependant sa création de trop nombreuses références à cette tradition : ainsi le char de Bacchus ou la figure du Faune, présents dans le ballet de MÉRANTE, sont ici évincés.

Entre allégeance et émancipation : une poésie de l'écart

Sous couvert d'allégeance aux genres du drame pastoral et du ballet anacréontique, Neumeier se livre en réalité dans sa recreation à un hommage qui se veut

¹⁵ Dès le XVII^e siècle, l'anacréontisme est présent dans certaines entrées de ballets de cour ou donne le ton général de quelques-uns d'entre eux, tels ceux de *Psyché* (1656), de *La Naissance de Vénus* (1665) et du *Triomphe de l'amour* (1681), trois ballets de Lully. S'opposant au sérieux de la tragédie héroïque, le genre s'épanouit considérablement au XVIII^e siècle dans les opéras-ballets et culmine notamment dans *Les Surprises de l'amour* (1748) de Jean-Philippe Rameau. Le phénomène s'estompe après 1815, balayé par la vague romantique, mais il réapparaît précisément en 1876 dans la *Sylvia* de Louis MÉRANTE. L'anacréontisme connaît alors un nouvel essor au début du XX^e siècle à travers l'intérêt de quelques chorégraphes : Michel Fokine dans *Daphnis et Chloé* (1912), Vaslav Nijinsky dans *L'Après-midi d'un faune* la même année, ou encore George Balanchine dans *Apollon musagète* (1928). Voir Philippe Le Moal, « Anacréontique » in *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

¹⁶ Manuel Legris dans la version du ballet enregistrée à l'Opéra de Paris en 2005, avec Aurélie Dupont dans le rôle de Sylvia et Nicolas le Riche dans le rôle d'Amour. Voir Daniel Charrier et Thomas Grimm (dir.), *John Neumeier, Sylvia*, Paris, Opéra National de Paris, CLC Productions, Arthaus Musik GmbH, 2005, 2010.

à la fois respectueux et émancipé de l'histoire des formes qui l'ont précédée. Ainsi, le souvenir des créations antérieures de *Sylvia* affleure dans le ballet de Neumeier, mais le chorégraphe ne se livre que rarement à un calque, une réplique ou un emprunt. Bien plus souvent ce dernier propose une allusion par transformation. C'est grâce au merveilleux fonds photographique de la Bibliothèque-musée de l'Opéra, un des sites de la Bibliothèque nationale de France, que l'on peut se livrer à cette analyse. Ainsi, en comparant les clichés conservés (près de 200 ans couvrant différentes versions du ballet depuis 1876¹⁷), on peut par exemple se rendre compte que le décor du ballet de 1876 est repris par Neumeier, mais épuré au maximum. Si l'on y prête bien garde, on retrouve en effet au fond du décor de 1876, assez centré, un groupe d'arbres dont la silhouette rappelle la forme schématique dessinée par Yannis Kokkos pour le fond de scène du ballet de Neumeier dans le premier acte. Ainsi, dans le ballet de *Mérante* comme celui de Neumeier, le premier tableau porte un même nom « Le Bois sacré », un lieu auquel ils renvoient tous les deux. Neumeier prend en revanche plus de liberté dans la suite du ballet et ce dès le deuxième tableau qui se situe dans le palais d'Amour, un lieu en intérieur. Dans la version de *Mérante*, il faut attendre le troisième acte et son second tableau pour rompre avec l'extérieur, et si ce dernier tableau se déroulait aussi dans le palais d'une divinité, c'est dans celui de Diane et non pas d'Amour comme chez Neumeier. Comment comprendre cette modification ? Redonner à Amour la prérogative du lieu c'est selon nous faire une lecture bien plus fine du texte du Tasse, chez qui Diane est absente et Amour omniprésent. Ainsi, en retournant directement à la source du Tasse, Neumeier modifie le cadre spatial de son ballet pour lui donner un sens qui témoigne d'une plus grande intelligence du texte littéraire que la tradition chorégraphique ne l'a fait avant lui. Autre modification significative que fait Neumeier au plan des décors : la remotivation du motif *in absentia* de la grotte. Présente sur scène dans toutes les versions du ballet depuis 1876 jusqu'en 1979, sous la forme d'une cavité sombre occupant l'intégralité ou le tiers du fond de scène, la grotte est un lieu clef de la pièce du Tasse : on apprend par les personnages du drame pastoral qu'il s'agit de la grotte du sage Elpin, qui a connu l'Amour et l'enseigne à qui veut l'entendre, c'est la grotte devant laquelle Sylvia et Aminte se retrouvent au dernier acte pour s'embrasser et s'aimer à jamais. Cette grotte disparaît de scène dans la version de Neumeier pour occuper un hors-scène imaginaire, devenir un lieu imaginé par le spectateur à partir de deux portes qui s'ouvrent dans le fond de scène, et dont le franchissement du seuil entre le premier et le deuxième tableau équivaut à une initiation amoureuse pour Sylvia. La grotte, c'est donc ce lieu de l'initiation amoureuse qui – chez Neumeier comme chez le Tasse – demeure invisible au public. Ce dernier peut seulement l'imaginer à partir du récit que déroulent les personnages sur scène.

Enfin, parmi les transformations opérées par Neumeier, ancrées dans la tradition du ballet qu'il choisit de librement réinvestir, on peut évoquer le déploiement dramaturgique du personnage de Diane qui prend, grâce au chorégraphe, une place bien plus importante aux côtés de Sylvia. Diane devient en effet le double de Sylvia. C'est une figure tutélaire visible sur scène dans la tradition chorégraphique du ballet, présente dès la version de 1876, mais complètement absente du personnel de la pièce du Tasse. S'inscrivant dans la tradition chorégraphique qui représente Diane sur scène, Neumeier brode cependant tout un nouveau récit autour du personnage : Diane a aimé Endymion, et s'en souvient avec mélancolie à travers le personnage d'Aminte, dans une variation dansée que lui inspire le contact avec le chandail du berger. Seulement, ce nouveau récit, enté sur le premier, en vient à modifier le cours narratif du ballet. Derrière

¹⁷ Les versions de *Mérante*, Lifar, Darsonval, Staats, Ashton ; images récemment entrées au catalogue général.

l'histoire d'Aminte et Sylvia, s'inscrit en effet celle d'Endymion et Diane, histoire d'un amour empêché qui préfigure, si ce n'est commande, l'issue du ballet de Neumeier. Celle-ci est alors bien différente de celle du Tasse et de toute la tradition chorégraphique depuis *Mérante* : chez Neumeier, Sylvia et Aminte ne parviennent pas à vivre leur amour l'un auprès de l'autre, ils s'aiment mais sont séparés par la destinée.

On voit donc combien la *Sylvia* de Neumeier se distingue par son goût de la variation, bien qu'elle fasse de temps à autre appel à la mémoire de la danse dans des entrées comme celle des chasseresses où le mouvement de la course, et les diagonales de grands jetés armés d'arcs sont repris de la versions de Lifar, et bien qu'elle opère aussi certaines ruptures actualisantes comme en témoigne le choix des costumes de ces mêmes chasseresses où rien ne rappelle les version précédentes, à part l'accessoire de l'archer. La variation chorégraphique toute personnelle de Neumeier autour de ce thème mythologique est alors l'occasion pour lui de créer trois tableaux qu'il qualifie de « trois poèmes chorégraphiques sur un thème mythologique ». Trois poèmes, trois tableaux, trois variations plastiques autour d'un même thème mythologique. Pourquoi ce choix générique exhibé dès l'intitulé du ballet ? Pourquoi cette intention explicite de déclinaison poétique ? Neumeier livre à ce sujet quelques éléments, qui nous apparaissent trop peu substantiels ; par exemple dans un texte qu'il rédige au moment de la création du ballet, il évoque en ces termes sa collaboration avec Yannis Kokkos pour les décors de *Sylvia* :

Si je n'ai pas voulu retrouver l'univers antique, je suis heureux d'avoir comme complice un grand peintre grec, Yannis Kokkos, qui a imaginé un arbre bleu devant une paroi verte. On retrouve « la terre est bleue comme une orange » d'Éluard. Dans cette inversion des couleurs, il y a toute la poésie de Kokkos, toute la poésie de *Sylvia*¹⁸.

Ces propos nous invitent tout d'abord à comprendre que l'univers antique de *Sylvia* est cantonné au second plan du ballet, au sens propre du terme : il est relégué au décor, dans la toile de fond du premier tableau, par l'intermédiaire d'un collaborateur décorateur qui se trouve avoir la nationalité grecque. Le cadre antique, et par extension le thème mythologique du ballet, ne semblent donc être que prétextes à la chorégraphie qui entend quant à elle, comme l'indique son sous-titre, se déployer sur un mode poétique. Or, que nous dit Neumeier de la dimension poétique de *Sylvia* ? Dans ces propos, il nous livre une explication somme toute assez sommaire de son intention poétique, il rapporte toute la poésie de *Sylvia* à la toile de fond du ballet : elle serait toute entière contenue dans le décor soi-disant surréaliste du premier tableau. Voilà qui semble un peu maigre. C'est certainement que cette revendication poétique de la part du chorégraphe est moins le fruit d'une intention esthétique que d'une stratégie d'artiste. Mais en quoi y aurait-il ici stratégie d'artiste ? Si l'on déplace notre attention du plan de la création à celui de la réception, on le sait, le spectateur est l'un des protagonistes de l'actualisation des œuvres, de l'engendrement de leur sens. Or, pour qui s'attache à revisiter la tradition, il y a d'emblée un enjeu de réception, surtout auprès d'un public de répertoire comme l'est encore celui de l'Opéra Garnier à la fin du XX^e siècle. De plus, un enjeu institutionnel s'ajoute encore à cela : le ballet de Neumeier est une commande de Brigitte Lefèvre qui vient d'être nommée à la direction du ballet de l'Opéra de Paris, et qui inaugure son mandat dans l'intention de faire fructifier le patrimoine de cette maison. En reprenant le premier ballet donné sur la scène de Garnier, un grand ballet du répertoire classique, un ballet lié à l'image de cette maison depuis son origine, Neumeier affronte sous la houlette de la nouvelle directrice de la danse un monument de

¹⁸ John Neumeier, « À propos de *Sylvia*... », in *John Neumeier, Sylvia*, Programme mars-avril 2005, Paris, Opéra national de Paris, 2005, p. 72.

l'histoire de l'Opéra Garnier. Aussi peut-on supposer qu'il est crucial pour le chorégraphe d'orienter, ou du moins de tenter d'orienter la réception esthétique que le public fera de son œuvre en le préparant d'emblée à la nouveauté, même – et peut-être d'autant plus ? – quand elle ne procède pas d'une rupture nette. Par le choix de ce sous-titre, Neumeier tente donc d'orienter la réception de son ballet en proposant une analogie générique entre chorégraphie et poésie. Une analogie d'autant plus recevable pour le spectateur qu'elle a cours depuis des siècles du fait des poètes eux-mêmes qui ont beaucoup commenté la danse et ses innovations, l'assimilant à une poésie muette. On pense notamment à Gautier qui a accompagné l'émergence du ballet romantique, à Banville qui a célébré dans la *Sylvia* de Mérante le renouveau du mythologique au théâtre¹⁹, ou encore à Mallarmé, fasciné par la nouvelle forme chorégraphique qu'invente Loïe Fuller, et à Cocteau qui s'enthousiasme pour les innovations des Ballets russes²⁰. En revisitant un ballet du répertoire, en travaillant très librement les genres du drame pastoral et du ballet anacréontique, Neumeier joue avec l'horizon d'attente du spectateur de ballet classique, avec la mémoire du spectateur de répertoire. Sans opérer de véritable grand écart, il n'en propose pas moins de notoires prises de distance esthétiques : dans son ballet en deux actes et trois tableaux, Neumeier abandonne l'univers de la pastorale et du ballet anacréontique dès la fin du premier tableau. Le second acte, constitué des deux autres tableaux, introduit le spectateur dans un environnement bien plus urbain, mondain, contemporain. Sur un spectacle de près de deux heures, le spectateur quitte donc l'univers de la pastorale mythologique et du répertoire classique avant même la fin de la première heure. Cet écart esthétique avec la tradition chorégraphique est bien entendu l'occasion de libérer une grande créativité, c'est précisément la condition de possibilité d'une certaine émancipation chorégraphique. La composition du spectacle illustre d'ailleurs de manière flagrante ce souci d'émancipation respectueuse, marquée, prévenue : au lieu d'annoncer un ballet en trois tableaux, Neumeier insiste pour distinguer deux parties : la première constituée du premier tableau, riche de la tradition chorégraphique de *Sylvia*, informée par l'univers de la pastorale, et en contrepoint la seconde constituée des deux tableaux qui rompent avec cet univers et cette tradition, où Neumeier se livre à une relecture personnelle du Tasse, émancipée de l'histoire du ballet, des formes de la pastorale et du ballet anacréontique. De nouveaux effets esthétiques peuvent surprendre le spectateur comme autant d'écarts par rapport à son horizon d'attente. Il devient donc crucial pour le chorégraphe d'inviter ce dernier à les considérer comme des effets poétiques nouveaux. L'expérience esthétique du spectateur est informée par son expérience des genres, et les

¹⁹ Voir à ce sujet Guy Ducrey, « La Déesse Diane en danseuse », in *Tout pour les yeux, Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010, p. 45.

²⁰ Sans oublier Valéry qui situe la poésie du côté de la danse et de l'arabesque. Ici, la réflexion gagnerait par ailleurs à être déployée et mise en perspective au sein de la question plus large de la migration de la poésie vers la danse, une suggestion éclairée de Claire Gheerardyn, Maître de conférences à l'Université de Toulouse - Jean Jaurès, que je remercie ici. Cette piste rejoindrait le débat que suscitent la définition de la poésie et les usages du qualificatif « poétique », aujourd'hui employé pour qualifier les productions non littéraires les plus diverses, ou plus largement pour définir une tonalité. Sans aucun doute, Neumeier joue ici de la plasticité du concept de « poésie », qui peut renvoyer à une catégorie esthétique indépendante du genre poétique en littérature. Il est intéressant d'ailleurs de remarquer qu'une œuvre est souvent désignée comme poétique lorsqu'elle manifeste une forme d'écart. A ce sujet précisément, et plus largement à propos des migrations du poétique hors du poème (par exemple vers le cinéma, la photographie, la danse), voir Nadja Cohen et Anne Reverseau, « Un je ne sais quoi de « poétique » : questions d'usages », in *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html>, page consultée le 24 septembre 2018.

frontières des genres sont celles de leurs pratiques successives²¹. En prenant de la distance avec certaines pratiques, Neumeier cherche toutefois à ne pas rompre avec son public. Ainsi, il convoque dans son titre une référence au genre poétique et à toute l'histoire des affinités de ce genre littéraire avec la danse pour s'assurer le soutien de cette hérédité poétique dans sa quête de renouveau de l'héritage chorégraphique. L'enjeu est ici de taille pour le chorégraphe : faire accepter par le public sa moderne *Sylvia* comme une nouvelle *Sylvia*.

En définitive, si Neumeier fait retour sur *Sylvia*, cette sommité de l'histoire du ballet à l'Opéra Garnier, c'est dans un geste qui nous paraît respectueux sans pour autant être révérencieux. Ce geste de chorégraphe, bien qu'il travaille pour s'en affranchir les genres du drame pastoral et du ballet anacréontique, est sans arrogance ni agressivité. Il relève moins d'une tentative de transgression esthétique que d'un désir d'affiliation chorégraphique, d'actualisation poétique. L'objet du propos aura ainsi été de montrer comment le genre poétique et la forme de la pastorale, lorsqu'ils migrent de la littérature vers la danse deviennent pour le chorégraphe un outil à la fois esthétique et stratégique. En effet, c'est en jouant sur ces formes, en les revendiquant ou en s'en émancipant, que Neumeier parvient à proposer une nouvelle *Sylvia*, une moderne *Sylvia*. Cette *Sylvia* en trois poèmes chorégraphiques ouvre alors sur une nouvelle forme chorégraphique, une méditation incarnée sur les âges de la femme, une allégorie du devenir féminin. Or, l'invention de cette nouvelle forme, de cette nouvelle *Sylvia* permet à Neumeier de s'aménager, s'inventer, une position dans le champ chorégraphique du XX^e siècle. Preuve en est qu'il prend soin de rappeler cette anecdote au sujet de l'histoire de *Sylvia*, dans le programme du ballet, ce petit livre à disposition du tout spectateur au moment de la représentation :

Appelé par le théâtre Mariinski en 1900 pour superviser une reprise de l'ouvrage – qui avait fait son entrée en Russie en 1891 – Diaghilev proposa à la direction de confier la production de *Sylvia* aux peintres Bakst et Benois. Des tensions se firent jour, et Diaghilev fut remercié. Ce fut le déclic. Diaghilev n'aura de cesse ensuite, de rechercher d'autres occasions et d'autres lieux pour réaliser ses ambitions théâtrales. Se serait-il rendu à l'étranger sans cette brouille ? Aurait-il fait naître les Ballets russes à Paris en 1909 sans cette déception ? *Sylvia* se trouve de fait être – indirectement – l'œuvre clé qui a ouvert la porte de la modernité²².

Si *Sylvia* est « l'œuvre clé qui a ouvert la porte de la modernité », celle qui a provoqué la naissance des Ballets russes, celle que le grand Diaghilev lui-même n'a pas pu remonter, elle devient en 1997 l'œuvre de Neumeier, puisque c'est lui qui la revisite avec succès à Garnier. Voilà donc pour ce dernier une place de choix assurée pour la postérité dans l'histoire de la modernité.

Pour citer cet article : Camille Riquier, « Trois poèmes chorégraphiques » ou la *Sylvia* de Neumeier (1997) : du drame pastoral du Tasse au ballet anacréontique revisité, SFLGC, Bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.

²¹ Ces analyses s'inspirent des réflexions de Marielle Macé sur la question du genre dans *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier, 2004.

²² John Neumeier, « À propos de *Sylvia*... », in *John Neumeier, Sylvia*, Programme mars-avril 2005, Paris, Opéra national de Paris, 2005, consulté le 28/06/2017 à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, p. 71.