

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

RÉSUMÉ DU PROJET

« Vertov », par Dominique Brun



De « Dziga » à « Vertov »¹

Le projet « Vertov » présenté à l'hiver 2014, soutenu par le dispositif d'aide à la recherche et au patrimoine en danse proposé par le Centre national de la danse, prolonge un projet précédent intitulé « Dziga » déposé et soutenu en 2010 par Sophie Jacotot, Juan Ignacio Vallejos, Ilse Peralta Lopez et moi-même qui visait à restituer la mémoire de la danse de Vaslav Nijinski du *Sacre du printemps* de 1913 et à constituer un corpus de matières chorégraphiques, en vue de sa reconstitution à venir.

En 2014, les conditions de recherche et de production² se trouvant réunies, elles rendirent possible le travail de reconstitution du *Sacre du printemps* de 1913. Les répétitions eurent lieu de septembre 2013 à mars 2014. Elles réunirent vingt-six danseurs professionnels contemporains et huit danseurs amateurs. Elles permirent la création de *Sacre # 2*, reconstitution historique du *Sacre du printemps selon et (d')après Vaslav Nijinski*, le 13 mars 2014 au Manège, Scène nationale de Reims.

Le projet « Vertov »

Le projet « Vertov » s'est déployé tout au long des répétitions de cette reconstitution. Son but visait à documenter par l'image, le processus d'élaboration chorégraphique développé au fil des répétitions du *Sacre # 2*³. Chaque vendredi, Ivan Chaumeille⁴ filmait les matières de danses, leurs compositions et leurs mises en espace⁵.

Ces images faisaient ensuite l'objet d'un visionnage entre lui et moi, au cours duquel nous procédions à leurs sélections. Après cette concertation qui cherchait à mettre en lien la qualité de l'image et celle de l'exécution de la danse, Ivan Chaumeille procédait à leur indexation⁶ et à leur montage. Les films étaient ensuite encodés et téléchargés sur le net pour qu'ils puissent être consultés et/ou téléchargés par chacun des acteurs du *Sacre # 2*.

1 Puisque ce projet est le prolongement du précédent intitulé « Dziga », il nous sembla évident de le nommer « Vertov » afin de poursuivre notre hommage à ce cinéaste soviétique d'avant-garde qui s'appelait David Abelevich Kaufman dont le pseudonyme Dziga Vertov qu'il se choisit, signifie littéralement : toupie (*dziga*) qui tourne (*vertov*). Le pseudonyme de ce cinéaste résume les enjeux des deux projets successifs : le premier des projets cherchait à retrouver la mémoire du *Sacre* grâce aux objets qui en restaient, le second à capter leurs mises en mouvement.

2 Le projet se trouvait en partie financé mais il ne le sera intégralement que par le biais des cessions postérieures à sa production (fin 2016).

3 *Sacre # 2* se propose comme une alternative à la première reconstitution de la chorégraphie de Vaslav Nijinski (d'où son titre, à compter d'un *Sacre # 0* qui serait celui de Nijinski), dansée pour la première fois par le Joffrey Ballet en 1987, grâce au travail réalisé par deux chercheurs, Millicent Hodson et Kenneth Archer.

4 Ivan Chaumeille est l'un des deux réalisateurs du DVD *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive* (2007).

5 Certaines séquences ont cependant été composées pour le film *Chanel & Stravinsky* de Jan Kounen sorti en 2010.

6 Les informations générales qui concernent la musique et la danse sont indexées au début des vidéographies. Chaque vidéographie contient un ensemble de fragments dansés. Chaque fragment est daté et référencé de la façon suivante : nom de l'extrait filmé, sections musicales, nombre de danseurs participants à l'extrait filmé (cf. Annexe IV).

Ces vidéographies servaient en premier lieu à mon usage personnel, elles me permettaient de revenir et/ou de préciser la composition, et même parfois d'en changer totalement l'orientation. Elles servaient aussi aux danseurs qui faisaient partie de ce que nous avons coutume de nommer *l'équipe de base*. Cette équipe de base se composait de neuf à dix personnes, les danseuses : Clarisse Chanel, Marie Orts, Enora Rivière, Julie Salgues, Marcela Santander et les danseurs Corentin Le Flohic, Johann Nöhles, Edouard Pelleray. Deux stagiaires, Garance Bréhaudat et Roméo Agid, la complétaient⁷. J'étais assistée par Sophie Jacotot qui au-delà de ses conseils avertis d'historienne, se prêtait souvent à l'expérience du mouvement comme danseuse. Cette équipe réduite a travaillé pendant huit semaines sur la première partie du *Sacre du printemps*, intitulée l'« Adoration de la terre » puis pendant cinq semaines sur sa seconde partie, « le Sacrifice ». Les trois dernières semaines ont permis de rassembler l'intégralité des danseurs professionnels.

La complexité du *Sacre*

Sophie Jacotot et moi-même, lors du travail de préparation des répétitions, avons dû comprendre, en premier lieu, comment resserrer la distribution de cette pièce qui comportait à l'origine quarante-six danseurs. Alors que nous étions dans une situation financière plus que précaire quant à la production, un tel nombre ne pouvait qu'interdire les tournées à venir. Or, par ailleurs, c'est précisément le nombre qui donne au *Sacre* sa puissance comme le suggère Jacques Rivière : « les êtres se tiennent encore ; ils vont par groupe, par colonies, par bancs ». Il nous a fallu analyser voire extrapoler certaines informations contenues dans les archives pour imaginer comment diminuer le nombre d'interprètes sans toutefois entamer la puissance du *Sacre*.

Pour la première partie du *Sacre du printemps*, j'ai attribué à chaque danseur de l'équipe de base, la danse de chacun des différents groupes. Chacun d'entre eux avait donc pour tâche, d'une part, d'incarner la mémoire du groupe qu'il représentait ; d'autre part, de danser dans d'autres groupes pour en compléter le nombre. Je pouvais ainsi voir pleinement l'écriture de chacun des groupes, dans sa dimension temporelle et spatiale – notamment l'encombrement occasionné – du fait que le nombre de participants d'un même groupe se trouvait rétabli.

La distribution requiert trois groupes d'hommes : adolescents, jeunes gens, jeunes hommes, et deux groupes de femmes : jeunes filles en rouge et jeunes femmes en bleu. Il semblait donc au départ n'y avoir que cinq groupes qu'une équipe de cinq personnes aurait pu représenter. Or, les groupes de femmes se divisent aussi en deux sous-groupes : les violettes complètent les

⁷ Précisons ici que les répétitions étaient « ouvertes » à tous les danseurs du *Sacre # 2*. Cette équipe de base s'est ainsi souvent élargie à d'autres danseurs qui passaient bénévolement pour étoffer la distribution : Caroline Baudouin, Laurie Peschier-Pimont, Lina Schlageter, Lou Cantor, Marine Beelen, Anne Laurent.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

bleues et les coquettes, les rouges. Quant aux adolescents, ils se séparent parfois dans l'espace, en formant alors un autre sous-groupe... On arrivait donc à sept ou huit, voire neuf groupes de personnages et à la constitution d'une communauté dont le nombre minimal se devait d'être au moins égal à trente-quatre personnes, comme en atteste le seul des cinq pastels de Valentine Hugo qui permet de les dénombrer précisément. C'est cela qui m'a permis d'arrêter le nombre – nécessaire mais suffisant – de la distribution des danseurs amateurs et professionnels, pour établir la composition.

Avec le recul et l'expérience des trois dernières semaines qui ont réuni tous les danseurs, j'ai compris qu'au-delà du fait que nous n'avions pas les moyens de financer la présence de tous à toutes les répétitions, il n'aurait pas été judicieux de réunir la distribution complète dès le départ. En effet, le nombre de danseurs devenait parfois un réel empêchement à ma perception de la composition dans l'espace et dans le temps. La solution alternative que nous avons envisagée au départ de façon totalement circonstanciée – liée à son financement – et théorique – je n'avais jamais chorégraphié pour un si grand nombre – se révéla dans l'expérience du studio, d'une réelle efficacité pour projeter et structurer cette maquette réduite de ce qui deviendrait la composition définitive.

Des vidéographies en guise de partition

Ces vidéographies hebdomadaires étaient également censées créer du lien entre les danseurs présents et ceux qui ne l'étaient pas, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Puisque j'étais en création, c'est-à-dire requise par l'écriture, je ne pouvais assurer les transmissions en direction des amateurs de *Sacre # 2* et je me devais d'en confier la tâche à d'autres qui pourtant n'avaient que peu d'expérience des mouvements tout juste écrits. Le problème se posait donc de façon aiguë pour Judith Gars et Virginie Mirbeau qui se chargèrent des transmissions auprès des amateurs que nous formions dans chacune des villes des tournées. Ces vidéographies leur permettaient un accès en quelque sorte partitionnel au mouvement. Elles en fixaient la mémoire.

Si notre choix s'est porté sur l'image plutôt que sur la notation Laban, c'est parce que, même si un tiers des danseurs de *Sacre # 2* étudiaient la notation, voire sont – pour certains d'entre eux – déjà notateurs, nous savions que seules les images permettraient au plus grand nombre, une approche plus immédiate parce que routinière, du mouvement. Je ne sais pas vraiment si les danseurs professionnels se sont servis de ces vidéographies en amont de leur venue dans les studios mais tous ont vanté les mérites de cette mémoire qu'ils pouvaient consulter de façon personnelle.

Ces vidéographies, dont la durée est comprise entre sept et vingt-sept minutes, ont favorisé l'autonomie de chacune des personnes du projet. Elles pourront aider ceux qui souhaiteront plus tard s'emparer du *Sacre # 2*, notamment dans le cadre du dispositif « Danse en amateur et répertoire »⁸.

Un archivage filmé

Le projet « Vertov » met aujourd'hui à disposition d'un public élargi, pensé dans sa diversité – chercheurs, critiques, historiens, danseurs professionnels et amateurs – une sorte d'archivage filmé de cette seconde reconstitution du *Sacre du printemps* qui sera consultable à la médiathèque du Centre national de la danse et au département Danse de la faculté de Paris 8⁹. On y voit certes de nombreux moments de danses qui vont des fragments aux filages, mais on peut y découvrir bien d'autres choses. Ces vidéographies nous permettent de cheminer des répétitions à la forme cristallisée de la composition. Elles nous montrent un certain inachèvement conjugué à un devenir qui, inéluctablement, s'organise ; nous y voyons des repentirs et des ajouts ; des abandons et des reprises, on peut y lire précisément des citations de *L'Après-midi d'un faune*¹⁰. Ce qui est sans doute absent de ces films, c'est la dimension de perte, de manque, voire de vide, auxquels les archives nous confrontent pourtant inmanquablement¹¹.

La captation spectaculaire

À ces films des répétitions, s'ajoute une captation (37 minutes) d'une des représentations¹² du *Sacre # 2*, au Centre Pompidou à Paris, en mai 2014. Elle est filmée en plan large avec une seule caméra, dans le dispositif lumineux de la représentation, ce qui fait que par deux fois, on n'y voit rien¹³. Cette captation se propose comme une occurrence possible des nombreuses représentations¹⁴ de *Sacre # 2* qui ont déjà existé et qui se dérouleront encore au moins jusqu'en

8 Une première expérience avec des amateurs aura lieu en 2016. Cette reprise se fera avec le groupe chorégraphique L'Atelier qui regroupe des danseurs amateurs des CRC de Livry-Gargan et de Pavillons-sous-Bois, sous la direction de Murielle Martinenghi et Sarah Besnainou-Le Grand.

9 Cette liste n'est pas exhaustive. L'association du 48 est prête à donner ces images aux institutions susceptibles d'en ouvrir l'accès à un public désireux de les consulter.

10 Je prends appui sur le seul témoignage de l'écriture chorégraphique de Nijinski dont on dispose : la partition de sa première pièce, *L'Après-midi d'un faune*, qu'il a lui-même transcrite trois ans après la création, en 1915, dans un système d'écriture de la danse inspiré du système Stepanov. Traduite et publiée en notation Laban en 1991, cette partition a servi de support au travail réalisé sur *L'Après-midi d'un faune* pour le DVD *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive*.

11 Si les archives délivrent des informations sur le mouvement, elles ne peuvent le montrer, elles en signalent surtout l'absence. Comme le suggère Daniel Oster, force est de constater que : « les traces les plus sûres sont les traces manquantes » (Oster Daniel, *Stéphane*, éditions P.O.L.).

12 Le diptyque fut présenté du 15 au 17 mai 2014. La captation eut lieu le 16 mai 2014 avec Sylvain Prunenec dans le rôle de la vieille femme car Lina Schlageter était requise dans un autre rôle et Mathilde Rance, indisponible.

13 Notamment, au début de la seconde partie, on n'y voit pas le dispositif des lumières qui, en se projetant sur la toile, dessine un ciel nuageux, la nuit. L'entrée des jeunes filles se fait en succession sur les flûtes, section 87.

14 33 représentations jusqu'à la Philharmonie (cf. la liste en annexe III).

2017¹⁵, avec notamment deux dates privilégiées, les 22 et 23 octobre 2016, à la Philharmonie de Paris, avec l'orchestre Les Siècles, dirigé par François-Xavier Roth, sur instruments d'époque¹⁶. Cette captation complète les vidéographies des répétitions parce qu'elle rend compte de choses déterminantes qui ont existé avant et après la reconstitution du *Sacre*. Elle laisse apparaître, sans les nommer, des événements, des questionnements qui ont comptés pour nous tous.

Disparition des amateurs¹⁷

L'un de ces événements correspond à la *disparition*¹⁸ des amateurs de la distribution de *Sacre # 2* à partir de notre passage au Centre Pompidou (Paris). Comme je l'ai écrit précédemment, d'après les archives, cette distribution nécessitait au minimum trente-quatre danseurs. Mais pour des raisons financières, nous ne pouvions en salarier que vingt-six. J'ai donc décidé de solliciter huit amateurs pour que le projet soit conforme aux instances esthétiques et historiques de l'œuvre de 1913. Nous avons travaillé avec eux¹⁹ en les sélectionnant dans chacune des villes où se déroulaient les tournées de *Sacre # 2*, à raison d'une semaine de formation. Les vingt-six danseurs professionnels m'ont finalement fait part de leur difficulté à devoir changer de danseurs-amateurs, pour chaque représentation. Après nos discussions, je décidais de renoncer à la présence des amateurs de Noisy-le-Sec qui auraient dû nous accompagner lors des représentations au Centre Pompidou²⁰. J'ai dû expliquer à ces amateurs – auxquels *Sacre # 2* doit beaucoup – avec lesquels nous avons tissé des liens privilégiés que, pour ce lieu prestigieux, nous allions danser sans eux.

Ce fut un moment très difficile – voire douloureux – pour moi, mais aussi pour ces personnes. Danser au Centre Pompidou était devenu un enjeu fondamental pour eux, comme pour nous tous. Ces amateurs y avaient invité leurs familles et leurs amis. Les empêcher de danser au Centre Pompidou, c'était comme les désavouer vis-à-vis de leurs proches. Or, je me sentais en dette²¹ vis-à-vis d'eux, j'aurais voulu suivre leur désir mais je partageais l'inquiétude qui m'était renvoyée par les professionnels : ce dispositif était une charge qui les empêchait de progresser dans

15 Une autre dizaine de dates sont programmées en 2017.

16 Cette œuvre dont l'histoire s'entremêle avec celle de la Première Guerre mondiale ne sera éditée que huit ans après sa création et subira, tout au long de la vie de Stravinsky, diverses modifications et corrections, de la part du compositeur et de mains étrangères. Avec l'autorisation exceptionnelle des éditions Boosey & Hawkes et le concours du musicologue Louis Cyr, François-Xavier Roth s'est attaché à restituer *Le Sacre du printemps* tel qu'il fut donné le soir de la première. Le travail musicologique accompli par *Les Siècles* redonne à la partition ses couleurs originelles. On entend mieux que jamais toute la modernité et la radicalité qui feront entrer la musique dans le XX^e siècle.

17 Je reprends ici des propos que j'ai développés dans le colloque « Corps (in)croyables » qui s'est tenu à Poitiers les 15 et 16 octobre 2014.

18 La présence des amateurs dans ce projet fut nécessaire à sa conception cependant, à partir de ces représentations au Centre Pompidou, la distribution comptera 31 danseurs professionnels, 14 hommes et 17 femmes de 19 à 52 ans.

19 Cf. la liste des amateurs en annexe II.

20 Les amateurs de Noisy-le-Sec étaient en fait des danseurs amateurs qui vivaient en région parisienne. Ils ont dansé à Noisy-le-Sec, mais ils devaient aussi danser au Centre Pompidou et à Trégarantec où nous ne pouvions former d'autres amateurs. Ils nous ont également accompagné à Trégarantec.

21 Certains d'entre eux, blessés, ont été jusqu'à parler de manipulation, de trahison, ils ont décidé de renoncer à leur participation à ce projet. Je ne peux que déplorer encore aujourd'hui cette situation.

leur interprétation. C'est aussi pour les représentations au Centre Pompidou que nous devions changer de version musicale et nous n'avions, pour ainsi dire, aucun temps pour répéter ce changement. Je décidais donc de privilégier pour ces dates et celles qui viendraient, une distribution entièrement professionnelle. Deux stagiaires de Coline²², Clément Lecigne et Diego Lloret, furent invités à rejoindre cette nouvelle distribution ainsi que Judith Gars et Virginie Mirbeau.

Comment reconstituer le *Sacre du printemps* ?

Cette captation qui montre l'achèvement de la composition, me renvoie de façon rétroactive aux premiers échanges avec Sophie Jacotot où nous nous demandions : comment reconstituer le *Sacre du printemps* ? Nous savions elle et moi que si les archives du *Sacre* étaient nombreuses, elles restaient pourtant périphériques, partielles et absolument incomplètes. Certes les documents délivraient des informations mais souvent de façon tronquée, discontinue. Se posait à nous le problème des blancs auxquels elles nous confrontaient. Dès lors, quel rapport engager avec ces sources ? Je pouvais choisir de mettre en scène ce qu'elles révélaient tout en en pointant néanmoins les blancs et produire une reconstitution qui aurait alterné des séquences pleines avec des espaces vides. Ou bien au contraire, je pouvais me lancer dans la reconstitution in extenso de la danse, en colmatant tant bien que mal les lacunes, en remplissant les blancs, pour chercher ainsi l'unité potentielle de cette œuvre de 1913.

Pour pouvoir apporter des réponses à cette question, nous nous sommes rapprochées, dans un premier temps, d'autres modes opératoires d'autres champs artistiques où la question de la reconstitution pouvait se poser (cinéma, littérature mais aussi, peintures et fresques, sculptures et monuments). Sophie Jacotot m'invita à lire la *Théorie de la restauration* de Cesare Brandi²³, ce que je fis pendant l'été qui précéda nos premières investigations à la table, en vue des répétitions avec les danseurs.

L'unité potentielle de l'œuvre

En fait, nos recherches ont trouvé leur point d'ancrage dans sa théorie, en analogie avec ses propositions. Brandi, même s'il est loin des questions que soulève le champ de la danse, nous a semblé novateur en ce qu'il pose la question des lacunes qui nous préoccupait. Il suggère de transformer le problème posé par la *présence d'une lacune* en interprétation critique, de développer notre perception des manques pour mieux questionner la continuité de la structure formelle de

22 Ils avaient suivi un stage avec Lou Cantor sur l'invitation de la directrice de Coline, Bernadette Tripiet (Istres). Elle accepta qu'ils viennent suivre à Paris les trois dernières semaines de répétitions pour se former en vue de devenir d'éventuels remplaçants.

23 Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, éditions Allia, Paris, 2011.

l'œuvre à reconstruire²⁴. Brandi cherche une issue à la dialectique qui s'établit entre histoire et esthétique. Il précise que l'instance esthétique correspond à cet élément fondamental qu'est la valeur artistique qui fait de l'œuvre, une œuvre d'art ; il poursuit en précisant que l'instance historique fait de cette œuvre un produit humain réalisé à une certaine période, en un certain lieu.

Le Sacre du printemps présente cette double inscription : c'est une œuvre historique dont la valeur esthétique est attestée même si on ne peut plus s'y référer. Reconstituer *Le Sacre du printemps* devint alors pour nous une activité résolument critique qui devait pourtant viser l'unité potentielle de l'œuvre, tout en laissant apparaître les traces de son passage dans le temps, comme le suggère encore Brandi.

Rendre visible le passage du temps

Il fallut nous replacer dans le champ chorégraphique qui est le nôtre et chercher par analogie comment rendre visible ce passage dans le temps d'une œuvre dont la modernité semble tellement repérée qu'elle s'en trouve presque stigmatisée. Notre réponse la plus convaincante, à mon sens, trouve son illustration dans la captation de *Sacre # 2* qui permet d'accéder au décorum. À la fin de l'introduction musicale, lorsque la lumière se fait sur le plateau, les publics des théâtres découvrent un dispositif scénique analogue à celui utilisé en 1913 par les Ballets russes, lors de la création du *Sacre*. Le spectateur voit – d'autant mieux que les corps sont immobiles – des toiles, de sol et de fond, ainsi que les costumes qui apparaissent comme autant de taches colorées dans le décor.

Or, ce décorum n'est pas celui de 1913, il est en fait envisagé de façon distanciée. Tout en continuant de renvoyer à Nicolas Roerich, c'est un autre de ses tableaux qu'Odile Blanchard et l'équipe de l'Atelier Devineau ont reproduit sur la toile de fond. Ce tableau représente un paysage d'hiver : une prairie verdoyante et quelques monts sont accompagnés par une large bande de neige qui semble glacée. Mais, parce que ce tableau procède dans sa composition par de grands à-plats de couleurs, il en perd sa dimension figurative et en devient presque abstrait, bien plus abstrait que la toile de 1913. Il en ira de même pour les costumes. Laurence Chalou allège les silhouettes pour mieux lire la danse tout en respectant les couleurs proposées par Roerich qui vont rester des embrayeurs de la composition chorégraphique. Aucune personne un peu avertie ne devrait avoir l'illusion de revoir ici la chorégraphie de Nijinski, du fait de l'écart qui se manifeste immédiatement entre le décorum d'origine et celui mis en œuvre dans *Sacre # 2*.

²⁴ Il faut noter cependant que nous n'employons jamais le mot de « reconstruction » puisque cette notion renvoie à l'architecture et non à la danse pour laquelle nous préférons le terme de reconstitution ou recréation.

L'éloge de l'immobilité

D'autres dispositifs tentent de questionner ce passage du *Sacre du printemps* dans le temps, de façon moins ostensible, mais en cherchant à travailler l'épaisseur temporelle qui sépare *Sacre # 2* de l'œuvre de Nijinski. Je pense en particulier à l'usage de ce que nous nommons ensemble le *corps du Sacre*. J'ai fini par remarquer que les corps des danseurs contemporains de *Sacre # 2* se redressaient systématiquement dès que nous n'y pensions plus, c'est pourquoi je les ai incités à incarner sans cesse davantage, le corps nijinskien. Ce corps, ramassé sur lui-même, les deux pointes des pieds tournées l'une vers l'autre, les coudes chevillés au corps, est devenu le radical à partir duquel j'ai décliné tous les autres mouvements de la composition. C'est ce corps qui a fabriqué un liant indéfectible entre les mouvements ou même les quatorze tableaux du *Sacre*, lorsque les archives faisait tout simplement défaut. Ce corps-là, dans son abstraction nous ramena sans cesse à l'époque de Nijinski, à la fiction qu'elle est pour nous qui devons en permanence, l'inventer. Parfois, pour relier les deux époques lorsque les archives faisait encore défaut, nous nous en sommes remis à l'immobilité chère à Nijinski, dont il disait dans un entretien à Henri Bidou : « [...] qu'elle représente le mouvement mieux que le mouvement même »²⁵. Parfois, lorsque rien ne nous incitait à bouger, nous avons suivi son idée incroyable en privilégiant l'immobilité.

Une affaire d'inscription

Si j'ai pu envisager la création d'un tel corpus filmé, c'est en partie grâce à la découverte des esquisses de la partition autographe du *Sacre* d'Igor Stravinsky. Ces esquisses nous permettent de comprendre et d'analyser aujourd'hui la genèse de la dimension musicale de cette œuvre²⁶. Il m'a semblé important, tout comme il semble l'avoir été pour mes prédécesseurs, Milicent Hodson, Kenneth Archer et le Joffrey Ballet, de laisser des traces sous quelques différentes formes que ce soit, pour que d'autres puissent, dans un futur proche ou lointain, s'en ressaisir. Ces traces révèlent aussi la mouvance de l'écriture des œuvres qui continuent d'évoluer bien après leurs dates de création.

Finalement, ces vidéographies donnent accès à la genèse de la seconde reconstitution et l'inscrivent d'un même geste, dans l'histoire du champ chorégraphique, aux côtés de la première. Ces images témoignent en creux des opérations d'interprétation qui font que *Sacre # 2* présente des ressemblances mais manifeste aussi des différences, voire de véritables écarts, avec la reconstitution du Joffrey Ballet. L'existence de cette seconde reconstitution, documentée par ces vidéographies, en

25 Référence électronique : Nathalie Mauriac Dyer, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes », Genesis [En ligne], 36 | 2013, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 31 octobre 2015. URL : <http://genesis.revues.org/1144>.

26 La partition musicale est effectivement devenue le seul témoignage dynamique de cette œuvre qui est une composition de collaboration au départ (cf. le bulletin de déclaration des trois auteurs à la SACD dès 1913).

se tenant aux côtés de la première, soulève une question paradoxale qu'on pourrait énoncer ainsi : si la danse de Nijinski peut se décliner en deux objets singuliers distincts, où est la vérité de l'œuvre de 1913 ? Il me semble que depuis cet énoncé – qui interroge la survivance de l'œuvre de Nijinski de 1913 – surgit l'évidence implacable de sa perte. Ce qu'il y a de commun entre ces deux reconstitutions, c'est précisément que la danse de Nijinski n'est plus ; pourtant, elle n'a de cesse de nous faire signe encore aujourd'hui.

Décembre 2015.