LA CHORÉGRAPHIE DE *PRÉSENCE*
DE ZIMMERMANN PAR JOHN CRANKO –
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES RELATIONS
ENTRE MUSIQUE ET DANSE

Ulrich Mosch

Mes réflexions partent de l'expérience esthétique faite en 2007 lors d'un séminaire sur John Cranko que j'avais organisé avec Claudia Jeschke à l'Université de Salzbourg et qui m'a beaucoup irrité. Ce séminaire était consacré à l'étude intensive de toute une série de chorégraphies de Cranko, incluant ses créations les plus célèbres : *Romeo et Juliette* d'après la musique de ballet éponyme de Serge Prokofiev (1962), *Onéguine* d'après de la musique instrumentale de Piotr Tchaïkovski (1965) et *La Mègère apprivoisée* d'après une musique de Domenico Scarlatti (1969), mais aussi *Jeu de cartes* d'Igor Stravinsky (1965) et justement *Présence* de Bernd Alois Zimmermann (1968). À côté des deux premières chorégraphies, dont les adaptations télévisuelles transmettent aujourd'hui encore une émotion d'une énorme intensité, *Présence* me paraissait étrangement terne et faible. Comment peut-on expliquer ceci ?

J'aimerais tenter de répondre à cette question dans mon exposé, en commençant par écarter un certain nombre d'explications qui viendraient naturellement à l'esprit. Cette faiblesse ne tient certainement pas aux danseurs, car *Présence* est interprétée par les mêmes stars du ballet de Stuttgart de la fin des années soixante que celles qui tenaient les rôles principaux des autres ballets : Heinz Clauss, Richard Cragun et Marcia Haydée. Cela ne peut certainement pas non plus tenir à un manque d'expérience de Cranko dans le domaine de la musique contemporaine, car il avait à cette époque déjà réalisé toute une

série de chorégraphies sur des œuvres musicales du XX^e siècle, qu'il s'agisse de Debussy, de Chostakovitch, de Messiaen ou de Henze et même, dès 1967, d'une musique de Bernd Alois Zimmermann. Il s'agissait en l'occurrence du ballet *Die Befragung* (*Le questionnement*) d'après la *Sonate pour violoncelle solo* composée en 1960.

J'en reviens donc à nouveau à ma question de départ et aux raisons de l'apparente faiblesse esthétique de cette chorégraphie. Doit-on peut-être l'imputer à la difficulté de chorégraphier une musique « abstraite » ? Ou bien a-t-elle à voir avec la conception de la danse de Cranko ? Ou avec la facture de la musique ? Ou bien tient-elle peut-être tout simplement au fait que mes – que dis-je, *nos* – habitudes visuelles ont changé entre-temps ? Je ne veux pas garder pour moi plus longtemps mon hypothèse et préfère donc vous la livrer tout de suite. Le fait que ce ballet nous paraît plus faible que d'autres tient tout autant à la facture de la musique – entendons-nous bien : je parle de facture, et non de qualité, car cette dernière est hors de cause – qu'à la conception de la danse de Cranko. La clé du problème réside dans les rapports entre musique et danse, voire entre musique et mouvement.

Zimmermann lui-même avait accueilli avec enthousiasme, comme la presse de l'époque du reste, la chorégraphie de *Présence* de Cranko au festival de Schwetzingen en 1968 (la première eut lieu le 30 mai). Il parla, dans un texte intitulé « À propos de l'avenir du ballet¹ » qui vit le jour peu de temps après, du fait qu'il « s'y produit une interpénétration élémentaire de structures propres au ballet et à la musique, au-delà de toute ambition littéraire ou extra-musicale » et qu'on obtient alors « une dimension théâtrale, qui n'est possible toutefois que pour le seul ballet ». Dans le même texte, le compositeur souligne d'une part que le ballet classique connaît « des structures dansées absolues », mais de l'autre aussi qu'« une partie non négligeable était réservée à la pantomime et au pas d'action ». Et lui de saluer explicitement l'ouverture réalisée par Cranko vers un « théâtre de mouvement (*Bewegungstheater*) dans toute son ampleur ». J'évoque cela ici, parce qu'il me semble que l'un des problèmes de cette chorégraphie réside dans le rapport de la danse à la pantomime.

Je développerai ce sujet en faisant tout d'abord quelques remarques sur la partition de l'œuvre qui fut créée le 8 septembre 1961 aux cours d'été de Darmstadt avec pour sous-titre original « concerto scénique ». Zimmermann écrivit *Présence* – et cela est connu – en 1961 à partir de ses *Dialogues* pour deux panos et orchestre². La distribution scénique se compose de trois danseurs et d'un acteur (formé à la danse), soit deux « danseurs nobles », une « prima ballerina » (première ballerine) et un « speaker » muet :

Distribution :

Speaker	une personne correctement habillée conformément à la mode masculine du tournant du siècle, coiffée d'un chapeau	eine korrekt angezogene Person, gemäß der Herrenmode um die Jahr- hundertwende gekleidet, mit Kopf- bedeckung
Don Quichotte (Violon)	danseur noble avec un heaume doré, danseur noble visière et plumet	mit Goldhelm, Visier und Feder- busch
Molly Bloom (Violoncelle)	première ballerine avec tutu et masque de Gaia-Tellus	prima ballerina mit Tutu und Maske der Gaia-Tellus
Ubu – Roi (Piano)	danseur nobles avec une tête de tapir	danseur noble mit einem Tapirkopf ³

Le « speaker » n'apparaît qu'à un seul moment dans la pièce (au milieu de la scène 3), pour épeler silencieusement le mot « merdre ». Sinon, il a simplement une fonction cérémonielle et rituelle : avant chaque scène, il doit hisser des panneaux avec des « emblèmes héraldiques verbaux » (Zimmermann emploie le terme de « *heraldische Wortemblem* »). Ces emblèmes tirés de poèmes de Paul Pörtner, le traducteur de Jarry en allemand, précèdent les scènes et s'accumulent au fur et à mesure du déroulement de la pièce, jusqu'à ce qu'ils soient tous visibles ensemble.

La musique se compose de cinq parties (ou scènes) dont les titres sont les suivants :

- 1^{re} scène : Introduction et pas d'action (Don Quichotte)
- 2^e scène : Pas de deux (Don Quichotte et Ubu)
- 3^e scène : Solo (pas d'Ubu)
- 4^e scène : Pas de deux (Molly Bloom et Don Quichotte)
- 5^e scène : Pas d'action et finale (Molly Bloom)

L'indication entre parenthèses ne doit pas être interprétée comme la distribution scénique de la scène : il s'agit en fait du (ou des) personnage(s) qui sont au cœur de l'action, comme dans la musique où, si tous les instruments jouent dans tous les mouvements, certains sont plus mis en avant à certains moments.

En ce qui concerne la conception formelle de l'ensemble, l'œuvre est disposée de manière symétrique : les deux pas d'action (en position 1 et 5) encadrent les deux pas de deux (en position 2 et 4), lesquels enserrent le solo au centre, ce à quoi il faut ajouter, dans la première et dans la dernière scène, l'insertion respective d'une introduction et d'un finale. Zimmermann donne à ses scènes des noms repris à trois formes classiques de la danse : le pas d'action, qui est dans le ballet classique la scène dans laquelle l'action avance, le pas de deux, qui est dans le ballet classique normalement la scène d'amour ou

le point culminant, et le solo. Le personnage d'Ubu se situe certes, avec son solo, au centre de ce dispositif symétrique, mais Don Quichotte a également une position bien à part, puisqu'il est le seul personnage à apparaître trois fois au premier plan d'une scène.

Venons-en maintenant à la réalisation que John Cranko fit de ce ballet. Un «ballet blanc» présuppose, comme l'a formulé Serge Lifar dans son *Traité de chorégraphie* (1952), que le chorégraphe devienne un «choréauteur⁴». Cela signifie, puisque d'une part il n'y a pas d'action et que d'autre part il faut organiser un déroulement temporel, que ce sont ses seules inspirations chorégraphiques qui devront composer le ballet dans le détail. Cranko, qui réalisa en 1968, soit sept ans après la création de l'œuvre en version concertante, la première chorégraphie de *Présence*, est certes parti des indications de Zimmermann dans la partition, mais les a modifiées d'une manière parfois radicale (cf. tableau 1, p. 138).

1. Le rôle du speaker, et donc aussi celui des emblèmes verbaux, est entièrement laissé de côté. À la place, Cranko introduit, tout au début du ballet et immédiatement avant chacune des cinq scènes, des pantomimes, dans lesquelles les danseurs arrivent costumés dans l'habit du personnage qu'ils incarnent. Elles ont, selon le chorégraphe, la fonction d'une «explication⁵» (*Erläuterung*). Pour se rendre compte de ce à quoi elles ressemblent, on aurait pu prendre n'importe laquelle d'entre elles. J'ai donc choisi, pour exemple, la pantomime de la deuxième scène, le «Pas de deux» de Don Quichotte et d'Ubu d'après la partition et la «Rencontre Don/ Roy» d'après la chorégraphie. Ici je pense que, pour illustrer mon propos, deux prises de vue de la production télévisuelle suffiront⁶.

Illustrations 1a et b : John Cranko, *Présence*, Ballet blanc en cinq scènes, sur une musique de Bernd Alois Zimmermann, pantomime précédant la scène 2 dans la production de la chaîne de télévision allemande ZDF.

2. Les trois solistes ne portent pas les noms en entier prévus par la partition, mais des noms raccourcis à la mode «moderniste», qui sont : Don, Roy (Roi) et Molly. Pendant les scènes de danse, ces noms apparaissent sur les maillots de danseurs, mais sous une forme encore plus abstraite d'initiales qui ne sont

plus alors que de simples codes. Cranko a explicité sa conception des rôles dans un texte introductif à la production de Stuttgart : « Les personnages ne doivent ni ne veulent d'aucune manière être des avatars littéraires de Jarry, Cervantès et Joyce, mais plutôt les représentants de ces natures contradictoires – et présentes en permanence – qui se trouvent en chacun de nous. Ainsi *Présence* se veut être le reflet d'une série de portraits et de dialogues entre les principaux protagonistes : Don, le rêveur, peine à savoir s'il est plongé dans un rêve ou s'il est en train d'en sortir, s'il rêve lui-même ou bien s'il n'est que rêvé ; Roy, le violent, est une sorte de Caïn, repentant et naïf : il tente de détruire tout ce qui se trouve sur son chemin. Il y a enfin Molly, le troisième larron, la femme, déesse, catin et vierge en même temps, la Mère de tous – mais aussi la victime de tous⁷. »

3. Aux trois solistes il faut encore ajouter le corps de ballet qui est exclusivement composé d'hommes (huit au maximum). Molly demeure donc, comme dans l'œuvre de Zimmermann, la seule femme.
4. Cranko provoque un intéressant décalage dans la disposition symétrique des scènes chez Zimmermann, en ajoutant un finale. Il inverse, pour ce qui est de la distribution des personnages, les deux dernières scènes, en accordant à Roy une place que Zimmermann n'avait pas prévue à l'origine dans l'« ensemble » final :

Prologue :	pantomime
1. Portrait Don :	pantomime / scène
2. Rencontre Don / Roy :	pantomime / scène
3. Portrait Roy :	pantomime / scène
4. Portrait Molly :	pantomime / scène
5. Rencontre Don Molly / Roy :	pantomime / scène
Épilogue :	fusionnement des visages des solistes au moyen de procédés de métamorphoses d'images

Une scène, décrite ici comme le portrait de X ou la rencontre de X et Y, n'est bien évidemment nullement une scène où n'apparaîtraient que les danseurs mentionnés. Cela signifie seulement que, comme il en va de la fonction des différents instruments dans la musique, l'attention se concentre sur certains personnages et qu'il existe une hiérarchie fonctionnelle entre les différents rôles. Dans toutes les scènes, tous les trois solistes apparaissent, et dans toutes les scènes, sauf la quatrième, le corps de ballet est également présent. Dans le film produit par la télévision en 1969 et dont j'ai tiré mes exemples, s'ajoutent à cela – et conformément aux usages de ce type de média – un générique de début et un générique de fin (cf. tableau 1, page suivante).

Tableau 1 : John Cranko, *Présence*, chorégraphie sur l'œuvre éponyme de Bernd Alois Zimmermann, déroulement du ballet dans la production réalisée par la chaîne de télévision allemande ZDF en 1969 par le chorégraphe sous le même titre⁸ (© Zweites Deutsches Fernsehen).

Création de la chorégraphie : Schwetzingen, dans le cadre du festival de Schwetzingen, le 16 mai 1968 avec Heinz Clauss (Don), Marcia Haydée (Molly), Richard Cragun (Roy) et le Staatsballett de Stuttgart ; musiciens : Bernhard Hamann (violon), Siegfried Palm (violoncelle), Aloys Kontarsky (piano).

0'00	Générique avec titres [musique : début de la 3 ^e scène sans 1 ^{er} groupe au piano]
0'30	Prologue : pantomime – introduction des personnages [pas de musique, des bruits réalistes seulement]
2'00	1 / Portrait Don / pantomime
3'28-7'15	Scène 1 [musique]
7'18-9'20	2 / Rencontre Don Roy / pantomime [vacarme de guerre et annonce de nouvelles en plusieurs langues]
9'23-12'14	Scène 2 [musique]
12'20	3 / Portrait Roy / Pantomime [bruits de soirée et de conversation]
14'54-19'58	Scène 3 [musique]
20'00	4 / Portrait Molly [musique concrète]
23'07-27'12	Scène 4 [musique]
27'15	5 / Rencontre Don Molly Roy [aria d'opéra et bruits de circonstance]
29'17-38'10	Scène 5 [musique, à l'exception de la dernière section «ritmo fisso»]
38'10	fusionnement des visages des trois solistes par une métamorphose continues [pas de son]
38'33-38'48	Épilogue : fusionnement simultané [musique, dernière page] des visages
38'50-40'02	Générique [musique concrète, comme no. 4]

Il est bien entendu impossible ici d'étudier en détail l'ensemble de la chorégraphie dans son rapport à la musique, mais j'aimerais simplement m'intéresser de plus près à deux scènes et à la relation que la musique y entretient avec la danse. Je commencerai par la scène 3, le «Pas d'Ubu» d'après la partition et le «Portrait Roy» d'après Cranko. Le chorégraphe a construit cette scène à partir d'une véritable «narration» (*plot*) que l'on peut résumer ainsi : Roy, en faisant l'expérience de la violence, devient lui-même un criminel, ce qui lui permet d'enlever Molly, qu'il désire, à son rival Don.

La disposition dramatique de cette scène de cinq minutes (cf. tableau 2, *infra*) repose sur le principe cinématographique du contrechamp. Dans une forme de type A B A' B' A'' se succèdent, dans une alternance régulière, des scènes de

désir (le désir que Roy éprouve pour Molly) et des scènes de violence, jusqu'à ce que, dans la section A'', Roy parvienne enfin à se rendre maître de Molly par la force et à évincer Don.

En raison d'une narrativité plutôt très affirmée, la forme subdivisée en petites sections se transforme en une sorte de succession de scènes de pantomime, que seules viennent rompre deux longues séquences dansées au sens propre du terme. Ces deux séquences apparaissent presque, dans le contexte, comme des corps étrangers. Dans le premier cas, il s'agit de l'enchaînement de mouvements librement inventés qui sont en partie directement inspirés par les gestes musicaux. Le second cas est également, mais sur le plan musical, un élément étranger puisqu'on y entend la citation déjà évoquée de Prokofiev avec sa structure métrique claire et avec sa rythmique simple ; la chorégraphie y répond elle aussi par une citation, celle de la gestique classique d'un pas de deux.

Comment Cranko traite-t-il maintenant la musique dans cette scène ? Le chorégraphe suit, d'une manière particulièrement scrupuleuse, le déroulement formel de la musique, c'est-à-dire qu'à un changement de texture ou de caractère correspond toujours, et de manière directe, un changement du mouvement des danseurs. Les frontières entre les différentes parties de la chorégraphie coïncident avec celles des parties de la forme musicale, à une seule exception près : celle du passage de B' à A'', où c'est la répétition que fait entendre le piano qui fait charnière. On peut dire la même chose des divisions internes aux grandes sections (cf. tableau 2, p. 140, les sous-sections a) et b), ou c) et d)). En effet, Cranko reproduit aussi les divisions internes de la musique dans sa chorégraphie, comme par exemple au tout début de la scène, si bien que les mouvements dansés sont, à plusieurs niveaux, directement inspirés par les gestes musicaux. Il est donc possible de dégager une tendance claire à une interprétation gestique de la musique. Tout ceci conduit bien souvent à une redite visuelle de qu'on entend. Ici, comme précédemment, deux prises de vue tirées de la section A' devraient suffire à illustrer mon propos⁹.

Illustrations 2a et b : John Cranko, Ballet blanc en cinq scènes, sur une musique de Bernd Alois Zimmermann, section A' de la scène 3 dans la production de la chaîne de télévision allemande ZDF.

Tableau 2 : John Cranko, *Présence*, chorégraphie sur l'œuvre éponyme de Bernd Alois Zimmermann, déroulement de la 3^e scène (sans pantomime).

	12'29-14'54	3 / titre : Portrait Roy / pantomime Roy met son costume au vestiaire
A	14'54	Roy seul, regarde à gauche / Molly entre de gauche et passe devant lui à droite ; il la suit du regard
	14'58	Roy de nouveau seul [début de musique, pno]
	15'01	Molly s'approche de droite, est empêchée par un danseur du corps de ballet de l'atteindre et est enlevée vers la droite par ce danseur [vl+vc] Roy de nouveau seul [pno]
	15'12	vision de Roy au loin : Molly et 4 danseurs traversent la scène de droite à gauche ; elle passe, pour ainsi dire à contre-courant, des bras d'un danseur aux bras de l'autre [vl+vc]
	15'20-24	Roy regarde [pno au dessus de vl+vc]
	15'25-32	à nouveau vision de Roy : Molly et 4 danseurs formant un cheval et son cavalier avec allusion à des connotations sexuelles (Don Quichotte) [vl+vc]
B	15'32-53	Solo de Roy : énergique, avec virtuosité, sauts, pirouettes, etc. [a) pno]
	15'54	un danseur du corps de ballet attaque Roy par la gauche, reste auprès de lui ; un autre danseur attaque Roy par la droite, est repoussé, quitte la scène [dito]
	16'01-09	Roy attaque de son côté le danseur resté sur scène et le met en fuite [dito]
	16'10-28	Roy regarde, étonné (?), ses propres mains, qui ont pu faire cela / il voit quelque chose s'approcher de loin [dito]
	16'28-52	7 danseurs formant un mille-pattes s'approchent, encerclent Roy et l'attaquent [b) vl+vc, «tempo di valse»] il se libère, se jette du dehors dans le groupe et le fait éclater [pno]
A'	16'53	premier plan : Roy assis, regardant à gauche arrière-plan : Pas de deux de Don et Molly / ils s'approchent lentement de Roy, sans qu'il les remarque [c) vl+vc au-dessus pno ; citation de Prokofiev, passant des cordes au pno]
	17'12	Roy tourne la tête, les remarque et se lève d'un bond [dito]
	17'17	Roy trouble leur jeu et veut avoir Molly pour lui-même [d) vl, vc + pno ; citation Stockhausen]
	17'31	va-et-vient / Don arrive à détacher Molly et les deux quittent la scène [fin de citation]
	[la petite scène du «speaker», épelant, muet, le mot «merdre» est éliminée]	
	17'32	Roy seul, épuisé / se dresse [pas de musique]
B'	17'36	8 danseurs, l'un après l'autre, sautent de droite et de gauche vers Roy et l'attaquent ; au début il reste calmement sans qu'ils ne puissent rien lui faire [e) pno]
	17'48	Roy se relève et rassemble ses forces

17'56-18'11	Roy contre-attaque et met les autres danseurs en fuite l'un après l'autre jusqu'à ce qu'il reste seul [f] pno+vl+vc
A" 18'12	Roy tombe à genoux [répétition pno]
18'18	Roy regarde en direction du public/ Molly par la gauche et Don par la droite se dirigent lentement l'un vers l'autre – Roy suit Molly des yeux ; ils s'arrêtent et se caressent [dito]
19'02	étreinte [dito]
19'14	les mains de Roy se glissent au niveau du ventre entre Don et Molly [1 mesure avant g), pno]
19'26	Roy se glisse entre les deux et reste immobile en position embryonnaire [g) vl, vc+pno, Blues]
19'29	Roy sort/ « vient au monde »/ s'allonge [dito]
19'45	Roy se relève d'un bond et sépare Molly et Don de force/ met Don en fuite/ attaque également Molly, mais l'embrasse immédiatement après [section finale, 4 mesures après g) vl, vc + pno]
19'58	[fin de la scène : fondu-enchaîné]

Dans cette scène, on peut observer une autre caractéristique du rapport entre musique et danse, à savoir que certains instruments sont été très clairement associés à des personnages en particulier :

- le piano est associé à Roy, précisément à cause de son aspect percussif et « violent » ;
- le violon et le violoncelle sont associés aux deux autres personnages, chacun dans son registre, et fonctionnent presque toujours par paire ; cela est très bien observable dans le pas de deux de Molly et Don au moment de la citation de Prokofiev, laquelle n'est entendue qu'aux cordes au-dessus d'un contrepoint au piano, avant d'être pour ainsi dire « usurpée » par ce dernier.

Voilà ce qu'on peut dire en bref de la scène 3.

Peut-on généraliser ces remarques ? Ces principes valent-ils aussi pour les autres scènes de la chorégraphie ? Un coup d'œil sur la scène 4 nous livre de précieux éléments de réponse à ces questions. En effet dans ce numéro, qui est le « Pas de deux (Don Quichotte et Molly Bloom) » d'après la partition et le « Portrait Molly » d'après Cranko, le chorégraphe a changé la fonction de la scène pour faire du pas de deux un « portrait ». En le confrontant à la scène 3, nous pouvons alors comparer scéniquement un portrait avec un portrait.

À la différence de la scène 3, Cranko ne raconte aucune histoire durant les quatre bonnes minutes que dure cette scène (cf. tableau 3, p. 142). Molly n'apparaît que toute seule, ou alors dans des configurations changeantes avec Don, Roy et avec les deux. La pantomime est du coup presque entièrement reléguée au second plan au profit d'une suite de quatre pièces dansées d'une minute chacune environ, dans lesquelles on sent bien la présence des modèles classiques. Ces pièces sont : un solo de Molly, deux pas de deux et, pour

conclure, un pas de trois de tous les protagonistes. Le corps de ballet, quant à lui, n'intervient pas. Comme c'était le cas dans la scène 3, les changements de pièce dansée correspondent bien aux changements de partie dans la forme musicale, à l'exception de la transition entre les deux pas de deux. Les mouvements dansés résultent pour la plupart des gestes musicaux ; parfois, ils en sont, dans cette scène aussi, l'exacte transposition, comme c'est par exemple le cas à la fin, lorsque les protagonistes tombent l'un après l'autre et l'un sur l'autre à chacun des trois accords conclusifs du piano.

À la différence de ce qui se passe dans la scène 3, il n'y a en revanche pas d'association entre les instruments et les différents personnages. Je pense à Molly en particulier qui est pourtant au cœur de cette scène. Si Cranko avait suivi Zimmermann, qui se représentait cette scène comme un « pas de deux » avec la mention « Don Quichotte et Molly Bloom », on aurait peut-être pu, avec toutes les précautions d'usage, mettre en rapport le couplage étroit du violon et du violoncelle, que manifestent les nombreux parallélismes entre ces deux instruments, et les deux personnages principaux de la scène. Dans un « Portrait Molly », on retrouve à l'inverse le couplage presque permanent de deux instruments, le violoncelle et le violon, qui sont respectivement associés à Molly (à en croire la distribution) et à Don.

Tableau 3 : John Cranko, *Présence*, chorégraphie sur l'œuvre éponyme de Bernd Alois Zimmermann, déroulement de la 4^e scène (sans pantomime).

	20'00-23'00	4 / titre : Portrait Molly / pantomime : Molly se costume... Montage : Molly, portrait de face comme un fantôme, devient progressivement reconnaissable dès qu'elle est nette, le zoom s'éloigne lentement
A	23'07	solo Molly [début, pno, vl + vc]
	23'44	suite solo Molly [a) pno]
	24'02	Don entre de gauche
B		pas de deux Molly/Don , acrobatique [b) et c), pno, vl + vc
	24'59	Don quitte vers la gauche, Molly seule jusqu'à 5 mesures avant d)
	25'02	Roy entre de droite, en glissant sur ses genoux [5 mesures avant d), vl + vc, puis pno
C		pas de deux Molly/Roy : Molly « piétine » sur lui. À la fin Roy prend le dessus jusqu'à e) inclus, à la fin pno seul]
	25'58	à ce moment, Don entre de gauche, et perturbe le duo
D		drôle de pas de trois : Molly et Don et Roy qui rivalisent [f), vl + vc, puis + pno, puis pno seul]
	26'30	suite pas de trois : Molly au centre, Don à gauche, Roy à droite / les deux hommes font planer Molly / Molly monte sur Don et Roy comme à cheval [g) sans dernière mesure, vl + vc, puis + pno, puis pno seul]

- 27'06 les trois solistes tombent à la renverse l'un sur l'autre :
 au-dessous Roy, au milieu Molly, au-dessus Don
[g) dernière mesure, pno]
 27'12 [fin de la scène : fondu-enchaîné]

Ici aussi, il me semble que deux prises de vue devraient suffire à illustrer mon propos et remplacer le petit extrait de la partie D, le pas de trois, que j'ai montré pendant ma communication¹⁰.

Illustrations 3a et b : John Cranko, Ballet blanc en cinq scènes, sur une musique Bernd Alois Zimmermann, partie D de la scène 4 dans la production de la chaîne de télévision allemande ZDF.

Après ces considérations sur la chorégraphie, jetons encore un coup d'œil sur la musique ! C'est, à ce niveau, surtout l'organisation du temps qui a retenu mon attention, car le temps est – et ceci était aussi souligné par Zimmermann dans le texte que j'ai cité plus haut – le seul paramètre commun aux deux formes d'expression artistique. Ce sont dans un premier temps moins les proportions temporelles qui m'intéresseront qu'un aspect tout à fait élémentaire : la conception de la durée sonore – héritage sériel – non pas comme une valeur rythmique faisant partie d'un système métriquement organisé de mesures et de temps accentués, mais comme durée pure. La musique de *Présence* n'est la plupart du temps pas organisée métriquement. Et même là où le compositeur prescrit une pulsation, si tant est que le sentiment qu'un mètre sous-tend la musique puisse s'imposer à l'auditeur, celui-ci n'est jamais très marqué. J'exclus ici bien évidemment de mon propos les citations de Richard Strauss et de Serge Prokofiev dans les scènes 2 et 3. La rythmique généralement additive de *Présence* a pour conséquence de faire dépendre la danse non pas de deux, mais d'un seul paramètre : la chorégraphie ne repose pas sur la structure métrique et sur la rythmique qui s'y développe, mais seulement sur les durées objectives, additionnées les unes derrière les autres. À cela s'ajoutent en outre l'alternance entre un tempo flexible et un tempo strict (les « *ritmi liberi* » et le « *ritmo fisso* ») et les fréquentes stratifications du temps sous la forme de séquences, plus ou moins étroitement coordonnées entre elles, aux différents instruments. Tous ces éléments compliquent la coordination des danseurs avec la musique, surtout

lorsque cette dernière – comme cela était toujours le cas chez Cranko – est jouée en direct. C'est certainement la disparition du mètre qui porte ici la plus grande part de responsabilité, puisque la succession des pas ne peut alors plus être portée métriquement, c'est-à-dire que les danseurs ne peuvent plus se caler sur une pulsation.

À cela s'ajoute le fait qu'on a essentiellement affaire, au niveau macro-temporel, à des formes additives (Ralph Paland parle aussi, dans sa monographie sur les œuvres instrumentales de Zimmermann du début des années soixante, de « formes en patchwork¹¹ »), ce qui a nécessairement pour conséquence que la danse, si elle se lie trop étroitement à la musique et n'est inspirée que par les gestes musicaux, devient presque inéluctablement anecdotique et qu'elle tend à ne plus être qu'une succession de changements. Et là, même le recours à une chorégraphie narrative ne servirait à rien. Pour dire les choses crûment : si l'on fait trop confiance à la musique, on ruine la danse. Je suis, en ce qui concerne cette question, d'une opinion totalement différente de celle de Steffen A. Schmidt, qui considère comme un point fort de cette chorégraphie de Cranko, que c'est la musique qui détermine la danse¹².

Que l'impression laissée par la chorégraphie de *Présence* reste mitigée, tient donc selon moi à trois facteurs : 1) à la relation très étroite entre danse et musique, qui conduit en partie à ce que la danse soit comme une doublure visuelle de ce qu'on entend ; 2) à la large ouverture de la danse à la pantomime ; et 3) au conflit entre les tendances largement narratives de ce ballet et le caractère abstrait de la musique. La chorégraphie prend justement toute son ampleur aux moments où elle cesse de raconter et où elle se souvient de ce qui fait la force de la danse « pure ».

Pour conclure, j'aimerais encore revenir rapidement au jugement que portait Zimmermann sur la chorégraphie de Cranko : les espoirs du compositeur de donner de nouvelles forces pour le futur au ballet, en l'ouvrant – comme il disait – à un « théâtre de mouvement (*Bewegungstheater*) dans toute son ampleur¹³ », sont restés, à mon sens, vains. À l'époque, l'ouverture à la pantomime était quelque chose de nouveau et était perçue comme tel. Aujourd'hui, dans un contexte où nos expériences visuelles sont tout différentes, le problème du recours à la pantomime n'en est que plus accru, et nous regrettons justement l'absence de ces structures absolues que la musique parvenait dans les faits à contrepointer ou à compléter. Pour formuler ma pensée d'une manière un peu radicale : Cranko n'avait visiblement pas la force de se détacher à ce point de la musique qu'il fût parvenu à créer des structures absolues, qui auraient pu résister à la force esthétique de la musique. Ceci transparait également à d'autres moments dans la production du chorégraphe, comme par exemple dans la chorégraphie de *La Mégère apprivoisée*, qui vit le jour un an après *Présence*. C'est justement parce que ce ballet est fortement articulé autour de la pantomime qu'il n'atteint pas le niveau tout à fait exceptionnel de *Roméo et Juliette*

ou d'*Onéguine*. Le développement vertigineux de la danse dans les quarante dernières années a en même temps offert de réelles possibilités au pur théâtre de mouvement, des possibilités qui permirent d'aller bien plus loin que la pantomime dans la direction qu'avait dû s'imaginer Zimmermann. Mais là, il s'agit d'un autre sujet.

Notes

1. Bernd Alois Zimmermann, « À propos de l'avenir du ballet », in : *Écrits : Journal, critiques, essais, notes sur les œuvres, lettres*, édité par Philippe Albèra, Genève : Contrechamps 2010, p. 237-240, les citations suivantes p. 238, 239 et 240.

2. Ralph Paland, *Work in Progress und Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960-1965 (Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 9)*, Mayence : Schott 2006, en particulier p. 212-268.

3. Bernd Alois Zimmermann, *Présence. Ballet blanc en cinq scènes* pour violon, violoncelle et piano (1961), nomenclature de la partition, Mayence : Schott 1977, p. 3. La nomenclature est notée, de façon synoptique, en français, en allemand et en anglais dans cet ordre ; pour notre propos, les indications en français en allemand suffisent.

4. Serge Lifar, *Traité de chorégraphie*, Paris : Bordas 1952, p. 23-30.

5. Pour ma communication, j'avais présenté, comme exemple vidéo 1, le début de la pantomime qui précède la scène 2 (7'30-8'14).

6. Pour ma communication, j'avais présenté, comme exemple vidéo 1, le début de la pantomime qui précède la scène 2 (7'30-8'14).

7. John Cranko, [texte introductif à *Présence*], voir note 5, p. 75.

8. La production télévisuelle du ballet n'est malheureusement pas disponible dans le commerce sur support vidéo, si bien que celui qui est intéressé à la visionner n'a d'autre solution que d'attendre qu'une chaîne de télévision la diffuse.

9. Pour ma communication, j'avais présenté, comme exemple vidéo 2, la section A' de la troisième scène (16'50-17'35).

10. Pour ma communication, j'avais présenté, comme exemple vidéo 3, le début de la section D de la quatrième scène (25'55-27'12, « Pas de trois »).

11. Ralph Paland, *Work in Progress und Werkindividualität*, voir note 2, p. 253ff.

12. Steffen A. Schmidt, « Der Sinn des Schwebens. Drei Ballette von John Cranko », in : *Cranko Moves*, voir note 5, p. 91.

13. Bernd Alois Zimmermann, « Über die Zukunft des Balletts », voir note 1, p. 48.