



Prométhée est-il un héros dansant ?

Hélène Marquié

► To cite this version:

Hélène Marquié. Prométhée est-il un héros dansant ? : Contraintes et expressions du mythe dans la danse. Claudine ARMAND, Pierre DEGOTT, Jean-Philippe HERBERLÉ (Dir.). Créatures et créateurs de Prométhée, Presses universitaires de Nancy, pp. 301-318, 2010. ujm-00598909

HAL Id: ujm-00598909

<https://ujm.hal.science/ujm-00598909>

Submitted on 19 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Prométhée est-il un héros dansant ?

Contraintes et expressions du mythe dans la danse.

HÉLÈNE MARQUIÉ

Rattachée à l'équipe Résonances, Université de Paris VIII

MARQUIÉ Hélène, « Prométhée est-il un héros dansant ? Contraintes et expressions du mythe dans la danse », in *Créatures et créateurs de Prométhée*, Claudine ARMAND, Pierre DEGOTT, Jean-Philippe HERBERLÉ (Dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 301-318.

Les grands mythes ont presque tous inspiré la danse scénique : ballet de cour, ballet académique, mais aussi la danse moderne, et l'on songe à la grande figure de la *modern dance* américaine, Martha Graham, qui a revisité plusieurs tragédies grecques pour en renouveler forme et contenus. L'aspect pluriel du mythe de Prométhée laissait à penser qu'il donnerait lieu à de multiples interprétations, dans des styles variés. Or, on doit constater qu'il n'a pas donné lieu au même foisonnement qu'en littérature ou en musique, n'a pas laissé autant de chefs-d'œuvre et qu'il n'a été abordé que par certaines esthétiques et dans certains contextes.

Je me propose d'examiner les avatars du mythe qui ont véritablement marqué l'histoire de la danse, en relevant combien ces œuvres, associées à des personnalités particulières et à des contextes précis ont lié esthétique, sens et idéologies sous-jacentes ; *a contrario*, de chercher pour quelles raisons, en danse, ce thème s'est révélé incompatible avec d'autres perspectives.

1. Un mythe lié à des esthétiques classiques

1. 1. Le ballet mythologique

Plusieurs ballets anciens ont eu pour thème le mythe de Prométhée depuis le XVII^e siècle¹. Mais c'est le *Prometeo* du chorégraphe italien Salvatore Vigano (1769-1821) qui le fera entrer dans l'histoire de la danse. En 1801, Vigano, alors maître de ballet à Vienne, demande à Beethoven (dont ce sera l'un des deux seuls ballets) de composer la musique d'un ballet « héroïque et allégorique », *Les Créatures de Prométhée, Die Geschöpfe des Prometheus*, en l'honneur de l'impératrice Marie-Thérèse². L'œuvre connaîtra un grand succès, avec vingt-trois représentations les deux premières années. Dans l'esprit des Lumières et des idéaux humanistes, le ballet mettait l'accent sur la création de la première femme et du premier homme par Prométhée, au premier acte, puis, au second, sur leur éducation grâce aux arts et aux sciences, notamment à la danse. L'aspect civilisateur de Prométhée était souligné³. Vigano avait lui-même rédigé le texte de l'affiche, exprimant la conception générale de l'œuvre :

Les philosophes de la Grèce, qui savaient de quoi ils parlaient, ont expliqué le sens de ce mythe. Ils dépeignent Prométhée comme un esprit fort qui, ayant trouvé les êtres humains de son temps dans un état d'ignorance, les élève par l'art et par la connaissance tout en leur donnant des principes de bonne

¹ *Prométhée voleur de feu céleste*, créé en 1630 par Filippo d'Aglié à la cour de Savoie, *Prométhée et Pandore* de Francesco Calzevaro, Oranienbaum, 1761, et sans doute d'autres à découvrir, qui n'ont pas laissé de traces notables.

² Le ballet sera créé le 28 mars 1801, au Burg Theater de Vienne.

³ Le livret original a été perdu. Il a été reconstitué par la suite, grâce aux différentes critiques, aux notes de Beethoven et à la biographie de Vigano.

conduite. (Brisson 140).

Mais c'est une seconde version, créée le 22 mai 1813, à la Scala de Milan, qui marquera la danse⁴. Elle présente quelques différences avec celle de 1801, notamment par des ajouts musicaux⁵, et se place dans la tradition du ballet mythologique du XVIII^e siècle, mettant en scène, durant ses six actes dieux, amours et vertus :

Le ballet s'ouvre sur une lande sauvage peuplée d'hommes frustes. Prométhée, déçu dans sa tentative d'éduquer les hommes, dérobe le feu céleste, mais tombe du char de Minerve : des étincelles éparpillées par la torche qu'il rapporte naissent des Amours, qui répandent la raison parmi les hommes. Ceux-ci se portent au secours de Prométhée, qui les conduit au Temple des Vertus. Dans la forge de Vulcain (acte IV), l'action se suspend pour montrer le débat que le vol du feu céleste provoque entre les dieux. Au Temple des Vertus (acte V), les Muses, les Sciences, les Arts et les Grâces se préparent pour éduquer les hommes mais Cupidon provoque de ses flèches l'amour entre Éone et Lino : alors qu'Hyméné s'apprête à célébrer leurs noces, les Cyclopes surgissent sur ordre de Jupiter et entraînent Prométhée au supplice. Les hommes demandent alors à Hercule de libérer le supplicié (acte VI) et le ballet se termine en apothéose à la cour céleste, Jupiter apaisé et Prométhée absous. (Celi, in *Le Moal* 618).

Enthousiasmé par le souffle épique et la conception grandiose de l'œuvre, Stendhal écrivit, après avoir vu le ballet le 12 octobre 1813 :

La plus belle tragédie de Shakespeare ne produit pas sur moi la moitié de l'effet d'un ballet de Vigano. C'est un homme de génie qui emportera son art avec lui, et auquel rien ne ressemble en France. Il y aurait donc de la témérité à vouloir en donner une idée ; on se figurerait toujours quelque chose dans le genre de Gardel. (Stendhal 109-110).

Plus de cinquante ans plus tard, Théophile Gautier renchérisait :

Une conception grandiose traversée par le souffle puissant de la Melpomène primitive. Jamais on ne fit une meilleure traduction d'Eschyle. (*Le Moniteur universel*, 18 juillet 1864. Gautier 312).

Même avec les changements apportés à la seconde version, le ballet demeurait dans la tradition des Lumières et imprégné d'une vision goethéenne du mythe (Goethe. *Prometheus*. 1774), exprimant la foi dans le progrès humain et social. Prométhée n'était pas un héros révolté en lutte contre les dieux, mais celui qui, possédant savoir et sagesse, est le père et le bienfaiteur d'une humanité nouvelle et autonome à laquelle il a apporté la connaissance, les arts et la raison.

La notion d'ordre demeure sous-jacente, qui triomphe par une apothéose à la cour céleste, ordre matérialisé par un espace scénique centralisé et une danse mesurée. Une danse dont la place aussi est mesurée (ce que Stendhal regrettera, malgré son enthousiasme). Le choréodrame se situait dans la lignée du ballet d'action initié par Noverre⁶, avant tout soumis à la narration. La pantomime demeurait prédominante, la danse réduite, au service d'une rhétorique de l'action ou servant de divertissement. Vigano rejetait les principes d'une danse autonome ou danse pure, connue en Italie sous le nom de « style français » (Poesio 132).

⁴ Décor de Pasquale Canna, costume Giacomo Pregliasco. Avec M. Chouchoux (Mars), A. Millier (La Vertu), A. Pallerini (Éone), G. Abrami (Lino), A. Silei (l'Agriculture et Terpsichore), L. Costa (Prométhée), A. Brugnoli (Cupidon).

⁵ À la musique de Beethoven ont été ajoutées des pages extraites de *La Création* de Joseph Haydn et de *Cupido nella fucina di Vulcano* de Joseph Weigl.

⁶ Qui publia les *Lettres sur la danse*, quinze lettres éditées de 1760 à 1807.

Le contexte politique est essentiel pour comprendre l'esprit et le succès du ballet. L'Italie était marquée par l'épopée napoléonienne. Dans *Il Prometeo* (1797), Vincenzo Monti voyait en Bonaparte le sauveur de l'Italie, destiné à libérer l'humanité par les valeurs des Lumières et de la Révolution française. En 1813, Prométhée fait toujours référence à la figure de Napoléon Bonaparte, tout en incarnant le génie créateur artistique proprement italien. Dans le ballet, Prométhée représente aussi l'artiste, affirmant ce génie et sa puissance messianique. De ce point de vue, et comme plus tard pour Serge Lifar, le choréodrame s'insère dans la logique du parcours et de la personnalité de Salvatore Vigano, qui choisit également de chorégraphier d'autres personnages héroïques avec *Dédale et Icare* et les *Titans*.

Tant par ses choix narratifs que par son esthétique et sa danse mesurée, *Prometeo* s'inscrit parfaitement dans la lignée du ballet italien, poursuivant les idées du XVIII^e siècle, en quête de perfection formelle, de rationalité ; une danse peu soucieuse d'exploiter les thèmes liés au ressenti individuel, où la pureté du dessin et des formes est privilégiée sur le trajet du mouvement, le récit sur les émotions, la clarté du message sur l'incertitude poétique, à l'opposé de ce que recherchera le ballet romantique français.

1. 2. Un mythe incompatible avec le ballet romantique

Les canons stylistiques et thématiques de la danse italienne au XIX^e siècle diffèrent de ceux du reste de l'Europe, et notamment de ceux du ballet romantique (Poesio 131-133). Le romantisme italien tendait à se focaliser sur un aspect nationaliste, sur un passé glorieux (même imaginaire ou mythique), à marquer sa différence par rapport aux autres nations.

En 1813, l'année de la reprise du *Prometeo* de Vigano à la Scala de Milan, fut créé à l'Opéra de Paris *Nina ou la Folle par amour*⁷ de Milon, qui possédait déjà de nombreuses caractéristiques du ballet romantique : une héroïne (et non plus un héros), une passion malheureuse, la folie. Ce fut un énorme succès, qui souleva une émotion considérable grâce à l'interprétation de la danseuse Emilia Bigottini :

C'étaient des larmes dans les loges, des larmes dans les galeries, des larmes au parterre, l'émotion de l'actrice brûlait l'âme des spectateurs haletants, et l'on sortait de la représentation le cœur oppressé, les yeux rouges, le teint pâle. (Arago 230-231).

Citant ce ballet à titre d'exemple dans ses *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale* publiées 1824, Auguste Baron insiste sur ce qui fait à son sens la spécificité de la danse :

[...] surtout que le sentiment et les passions humaines y occupent toujours une grande place : le sentiment est la qualité essentielle dans un ballet, comme l'expression dans un tableau. C'est la seule qu'aucune ne remplace, et qui peut tenir lieu de toutes les autres. (Baron 284-285).

Plus tard, Théophile Gautier résumera l'idéal du ballet romantique :

Le ballet est, avant tout, d'une essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité. Il n'existe guère qu'à la condition de demeurer fantastique et d'échapper au monde que nous coudoyons dans la rue. Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux. (*La Presse*, 25 février 1846. Gautier 185).

Le ballet romantique tel qu'il se développe en France (dans la période qui va

⁷ *Nina ou la Folle par amour* raconte les malheurs de Nina qui, croyant son amoureux mort après qu'il se soit jeté du haut d'une falaise, suite à la découverte de leur amour, devient folle et danse comme s'il était encore avec elle, ainsi que le fera plus tard *Giselle*.

principalement de 1830 à 1848)⁸, puis en Europe, se situe en totale opposition avec le choréodrame italien. La danse se détache du narratif et commence à acquérir une autonomie esthétique, elle veut traduire des sentiments, du sensible, de l'ineffable. Face au progrès industriel et au monde bourgeois, le ballet devient le refuge du rêve, de l'irréel, de la nature fantasmée. Il ne saurait traiter des grandes questions métaphysiques ou politiques. Les sujets mythologiques n'intéressent plus, ce sont les atmosphères gothiques des romantismes anglais et allemand, féériques ou exotiques qui vont l'inspirer. Pour le *Ballet des nonnes* de l'opéra *Robert le Diable* en 1831, qui marque l'avènement du ballet romantique et de Marie Taglioni, Edmond Duponchel et Meyerbeer refusèrent ainsi le décor originellement prévu – « un tableau du vieil Olympe de l'Opéra, avec des carquois, des flèches, des gazes et des amours » (Véron 151-152), pour demander au décorateur Pierre Cicéri un cloître dans lequel les nonnes, drapées dans leurs lindeuls, sortaient de leurs tombeaux et, conduites par leur abbessse interprétée par Marie Taglioni, dansaient lascivement pour séduire les chevaliers.

Un Prométhée mythologique entouré des dieux de l'Olympe, à la façon de Vigano, n'était plus envisageable. On pourrait penser cependant que le mythe aurait pu être réinterprété, d'autant que *Frankenstein, le Prométhée moderne* de Mary Shelley, publié en 1818, correspondait parfaitement aux goûts du temps. Mais plusieurs facteurs spécifiques à la danse vont empêcher cette transmutation. Le premier est l'étroitesse des cadres dans lesquels évoluait la création chorégraphique. Le ballet au XIX^e siècle est une œuvre collective – où le librettiste occupe la place centrale, avant le chorégraphe – et dans laquelle un-e artiste ne pouvait exprimer de singularité que dans des limites très restreintes ; le spectacle était soumis à des contraintes de production, des critères esthétiques et économiques très forts, d'autant que depuis la Monarchie de juillet, l'Opéra était devenu une entreprise concédée à un administrateur-entrepreneur (le premier fut le docteur Véron), qui en avait la responsabilité financière et devait assumer pertes et profits. Il devenait donc financièrement nécessaire d'attirer du public, payant, de rechercher le succès, de multiplier les abonnés et de leur plaire. Toutes choses rendant les innovations esthétiques ou thématiques totalement dépendantes de ce public – par ailleurs assez conservateur dans ses goûts –, et empêchant tout réel renouvellement qui ne coïncidât pas avec l'esprit du temps.

Le second facteur qui, conjointement avec le premier, empêche une relecture du mythe, est la féminisation de la danse. Alors qu'au XVIII^e siècle, ce sont les danseurs, les « dieux de la danse » qui triomphent, au XIX^e siècle, l'essentialisation féminine de la danse est consacrée, et, les rôles sexués devenant irréductiblement fixés, la danse cesse d'être compatible avec la masculinité, sous quelque forme qu'elle se présente : disparition des héros, des figures de démiurges, et de la plupart des rôles masculins (hormis ceux de jeunes pages, tenus par des femmes à la plus grande joie d'un certain public voyeur). La féminisation de la danse est à l'origine de ses nouvelles orientations : un art féminin n'était plus susceptible de traiter des sujets sérieux ou héroïques, et la tonalité des ballets était beaucoup plus légère que celle des opéras, traitant davantage du privé que du politique, ayant pour thème essentiel une histoire d'amour, s'achevant le plus souvent sur une fin heureuse. Et la danse, incarnée par « la » danseuse, devait représenter la beauté. Pour résumer avec Théophile Gautier : « Le monde de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet. Les sylphides, les salamandres, les ondines, les bayadères, les nymphes de toutes les mythologies en sont les personnages obligés. » (*La Presse*, 11 septembre 1837. Gautier 35).

Il était donc tout aussi impensable de mettre la créature de Frankenstein sur scène, ou de féminiser le mythe en créant une Prométhée héroïque et démiurge, que de créer un ballet

⁸ Citons pour les plus célèbres : le *Ballet des nonnes* de l'opéra *Robert le Diable* en 1831, *La Sylphide* en 1832, *Giselle* en 1841.

avec le Prométhée d'Eschyle pour héros.

1. 3. Devenir du ballet mythologique

Alors que le thème est très présent dans la musique à la fin du siècle⁹, comme dans la peinture, il demeure absent de la scène chorégraphique officielle. On doit noter que les ballets n'étaient pas inspirés par la musique, comme cela pourra être le cas par la suite, notamment avec les débuts de la danse moderne.

Ce n'est qu'à partir des années 1920 que Prométhée séduira de nouveau des chorégraphes. Presque toutes les versions utiliseront la musique de Beethoven, et une grande majorité s'inscrira dans des esthétiques académiques¹⁰, jusqu'à Thierry Malandain (*Les Créatures* en 2003). Aucune de ces œuvres n'a véritablement été « prométhéenne » et n'a marqué la postérité, à l'exception de la version de Serge Lifar, sur laquelle je vais revenir. On trouve également quelques interprétations du mythe dans la lignée de la danse moderne allemande et de l'*Ausdruckstanz* dans les années 1920-1930, marquées par une vision labanienne d'un espace ordonné¹¹, et pour certaines héritières aussi du vocabulaire classique¹². Le mythe n'a pas intéressé la *modern dance* américaine. Martha Graham, figure prométhéenne de la danse s'il en est une, et qui aurait sans doute su donner au mythe une dimension nouvelle comme elle l'a fait pour celui d'Œdipe¹³, ne s'y est pas intéressée. Dans la même période, il n'y eut pas de Prométhée noir (ou ils n'ont laissé aucune trace).

À de rares exceptions près (comme Ninette de Valois en 1936), dans la descendance du ballet mythologique, ce sont des hommes qui se sont intéressés au mythe. D'une part pour des raisons internes à la danse académique (le style qui a essentiellement traité le mythe), où les femmes chorégraphes ont toujours été minoritaires, mais surtout en raison de la nature même du thème et de son héros. Créer et interpréter Prométhée deviendra une façon d'affirmer une danse masculine, face aux stéréotypes hérités du ballet du XIX^e siècle.

2. Prométhée et/est l'homme qui danse

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, dans l'imaginaire collectif, la figure de Prométhée s'était de plus en plus inscrite dans des oppositions : jour-nuit, feu-eau, et surtout masculin-féminin. En musique, Mara Lacchè analyse particulièrement le jeu de ces dualités dans la musique de Gabriel Fauré¹⁴ ; dans la peinture, de Gustave Moreau en 1868 à Jean Delville en 1907, Prométhée est un archétype viril, l'un des sept Titans, créateur de la race

⁹ Mara Lacchè note que le thème est fréquent dans les concours musicaux de composition (cantates), et que domine en France un « modèle d'harmonie, selon la vision idéalisée d'un lointain âge d'or, d'une société civile équilibrée » (*Le Mythe* 21). Pour les œuvres musicales inspirées par le thème de Prométhée au tournant du XX^e siècle, voir Lacchè, *Le Mythe* 98-119.

¹⁰ Citons deux des plus célèbres chorégraphes classiques (mais dont Prométhée n'a pas particulièrement marqué la carrière) : Ninette de Valois en 1936 et Frederick Ashton en 1970.

¹¹ Rudolf Laban (1879-1958), inventeur d'un système de notation et, en autres, d'une nouvelle conception de l'organisation spatiale.

¹² Par exemple : Albrecht Knust (1927, Dessau) qui dirigeait alors l'école de Laban, Max Terpis (1927, sur une musique d'Hubert Pataky), Aurel Milloss (1933, puis plusieurs versions), ancien élève de Laban, qui s'était orienté vers le néoclassique), Pino et Pia Mlakar, formés auprès de Laban, qui reconstituèrent la chorégraphie de Vigano (1936, Zürich), Yvonne Georgi, une élève de Mary Wigman (1939).

¹³ Dans *Night Journey* (1947), elle plaçait le personnage de Jocaste au centre de l'action, lui donnant le rôle dévolu classiquement à Œdipe : incarner le tragique de la destinée humaine.

¹⁴ *Prométhée*, tragédie lyrique en trois actes, livret de Jean Lorrain J et FA Herold, 1900 et 1917. Voir Lacchè, *Le Mythe* 36-37.

humaine, porteur de lumière, mais aussi souffrant et se sacrifiant. Il est celui qui s'oppose au féminin et à la femme, Pandore. Prométhée redevient alors un héros dansant – du moins dans l'écriture – par l'intermédiaire de Nietzsche, qui évoque la tragédie d'Eschyle dans *Naissance de la tragédie* (1872) et cite le *Prometheus* de Goethe dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885). Incontestablement, Zarathoustra est une figure prométhéenne, dansante, mais aussi un surhomme glorifiant la virilité.

Il faudra attendre 1929 pour que cette vision du mythe, profondément novatrice pour la danse (même si elle ne l'était guère dans d'autres domaines), soit imposée en France par Serge Lifar. On note une véritable identification, consciente, du chorégraphe/danseur au personnage de Prométhée. Lifar apparaît comme une sorte de démiurge apportant au monde une nouvelle danse, une esthétique toujours classique, mais totalement transformée, et surtout légitimant une danse masculine en forçant l'admiration et la reconnaissance d'un public peu favorable à l'origine. Prométhée s'inscrit par ailleurs dans une lignée de héros mythologiques incarnés par Lifar, qui interprète *Apollon musagète* (1928), puis chorégraphie et interprète les rôles principaux de *David triomphant*¹⁵, *Alexandre le Grand*¹⁶, *Lucifer*¹⁷.

En octobre 1929, Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, décide de reconstituer *Les Créatures de Prométhée* pour le centième anniversaire de la mort de Beethoven. Il fait appel à Serge Lifar comme danseur et chorégraphe. Celui-ci commence par refuser la chorégraphie, alors confiée à George Balanchine, qui tombe malade, et est finalement remplacé Serge Lifar. C'était sa seconde création chorégraphique, la première pour l'Opéra. Malgré de fortes oppositions, notamment des deux librettistes Jean Chantavoine et Maurice Léna, ainsi que des musiciens et des autres danseurs de l'Opéra, Lifar impose des vues nouvelles sur le ballet. Il modifie le livret en déplaçant le focus des créatures, sur Prométhée, qu'il interprète. Chantavoine reprochera d'ailleurs à Lifar d'avoir transformé *Les Créatures de Prométhée* en *Prométhée et ses créatures* (Lifar, *Ma vie* 119).

Lifar se présente lui-même comme particulièrement investi d'une mission à l'occasion de cette chorégraphie, incarnant une sorte de rebelle face au conservatisme de la danse et de l'Opéra, et destiné aux tâches les plus hautes :

La proposition de Jacques Rouché [...] me fit soudain songer que j'étais sans doute investi par le destin d'une incomparable mission : payer à la France la dette de la Russie, contractée avec les Didelot, Perrot et Petipa. (Lifar, *Les Mémoires* 56).

Ainsi le sort du ballet français allait changer. C'était son réveil et sa recreation. C'est à ce moment-là que je ressentis instinctivement la possibilité d'incarner l'héritage de Petipa. (Lifar, *Les Mémoires* 61).

Dans ses récits, il se décrit comme un titan ayant accompli une tâche surhumaine, non seulement par sa performance de danseur et de chorégraphe, mais par les luttes qu'il dut mener, risquant jusqu'au dernier moment d'être sacrifié à l'ignorance et à l'étroitesse d'esprit de la *vulgate* :

Beaucoup étaient venus à cette soirée comme à une corrida, pour assister à ma « mise à mort ». On voulait être là pour la chute de Lifar. [...] À la première de *Prométhée*, le public fut saisi, dès mon entrée spectaculaire, du fait de cette glissade de six mètres avec la torche sur un praticable incliné. Et quand je fis mes « poses à genoux croisés », et mes « doubles tours en l'air tombés directement sur le côté »,

¹⁵ Créé à la Cité Universitaire le 15 décembre 1936 ; argument : Serge Lifar, musique : Vittorio Rieti, décors et costumes : Fernand Léger.

¹⁶ Créé le 21 juin 1937 ; argument : Serge Lifar, musique : Philippe Gaubert, décors et costumes : Paul Larthe.

¹⁷ Créé le 15 décembre 1948 ; argument : René Dumesnil, musique : Claude Delvincourt, décors et costumes : Yves Brayer.

représentant déjà une nouvelle esthétique et non plus l'art esthétisant des Ballets russes, le public, en me saluant, reconnu aussi bien le danseur que le chorégraphe. (Lifar, *Les Mémoires d'Icare* 59).

La création, un triomphe, eut lieu le 30 décembre 1930¹⁸. Serge Lifar fut nommé premier danseur et maître de ballet à l'Opéra de Paris à la suite de cette première, et, bien qu'une seule représentation ait été initialement prévue, Jacques Rouché décida de reprendre le ballet par la suite. « Un disciple de Vigano existe. C'est Serge Lifar », écrira Anatole Schaïkevitch (Schaïkevitch 130). Effectivement, Lifar peut être considéré comme un héritier spirituel du grand maître, pour le choix de ses sujets, l'ambition spectaculaire de ses mises en scène, mais sa conception chorégraphique est totalement opposée à celle de son prédécesseur. Il sera toujours à la recherche d'une danse pure et abstraite, même si en partie liée à une narration, et accordera résolument à la danse une place prépondérante, dans ce ballet comme dans d'autres. Il a très réellement apporté à la danse académique des innovations considérables et une réflexion nouvelle, notamment sur la notion de choréauteur (Lifar, *Le Manifeste du chorégraphe*).

En Prométhée, vêtu de lambeaux de cuir, il soulève l'enthousiasme par ses prouesses techniques :

[...] j'ai introduit une variante nouvelle des doubles tours en l'air, pendant lesquels les jambes se repliaient et se croisaient, après quoi je retombais sur le genou ; une autre variante consistait à passer, en l'air, de la position verticale à l'horizontale, pour retomber sur les mains ou sur le côté. De façon générale, j'ai utilisé très largement les croisements de jambes, esquissés déjà dans *Renard*, innovant, par exemple, dans le rôle de Prométhée, une pirouette, suivie d'un grand fouetté que je terminais dans une pose accroupie, les jambes croisées devant moi et ainsi de suite. (Lifar, *La Danse*, in *Serge Lifar à l'Opéra*, 69-71).

Les critiques emploient des images et métaphores directement inspirées par le mythe ; ainsi le critique musical Émile Vuillermoz :

Il torture ses membres pour créer des lignes et des volumes absolument neufs. Mais ses poses ne sont presque jamais statiques : elles se réalisent dans le mouvement. Elles prennent naissance entre ciel et terre. [...] La vitesse de ses enchaînements est foudroyante. Elle a quelque chose d'électrique. On songe à la classique expérience de Galvani. Ces vigoureuses détentées nous donnent une série d'images étonnantes dont la force expressive est inimitable. Sans que tressaillent les muscles de son visage, presque indifférent, son corps traduit par ses courbes et ses angles les sentiments les plus nuancés. (Vuillermoz, in *Serge Lifar à l'Opéra* 41).

C'est véritablement un hymne à la danse masculine, qu'il poursuivra au long de sa carrière. « Dans tous les ballets que j'ai réglés – jusque *Icare* inclus –, j'ai réservé un rôle prépondérant, sinon exceptionnel, à la danse masculine [...]. C'est que je tenais d'abord à réhabiliter la danse masculine que le ballet académique avait si injustement reléguée au second plan. » (Lifar, *La Danse*, in *Serge Lifar à l'Opéra*, 26). Mais c'est aussi et surtout un hymne à lui-même, comme il le reconnaît volontiers : « J'ai créé Prométhée pour ainsi dire en égoïste, choréauteur-danseur tout court, reportant davantage mon attention sur mon propre rôle que sur celui de mes partenaires et du Corps de ballet. » (Lifar, *La Danse*, in *Serge Lifar à l'Opéra*, 71). Serge Lifar s'identifie en effet à Prométhée, demi-dieu de la danse, maître des destinées de l'Opéra (il s'identifiera aussi énormément à Pygmalion, créateur, révélateur... de

¹⁸ À cette occasion, Lifar donna pour la première fois l'ordre d'éteindre les lumières dans la salle.

danseuses¹⁹).

Un autre chorégraphe néoclassique et dont la personnalité, à bien des égards, s'est inscrite dans la vision héroïque, célébrant la danse masculine et une dualité masculin/féminin, s'est emparé du mythe : le Prométhée de Maurice Béjart (créé en 1956, sur une musique de Maurice Ohanna²⁰) lutte dans un décor de glaciers, pour dérober le feu détenu par une terrible gardienne et sera châtié par des monstres. À la différence de Lifar, Béjart ne danse pas, et c'est Milorad Miskivitch qui interprète le rôle-titre. Une seconde version sera recréée en 1963²¹. Aucune d'elles n'a marqué la danse ni la carrière du chorégraphe, et beaucoup de ses biographies ne les mentionnent même pas.

3. Deux figures prométhéennes, pionnières de la danse moderne

Retour en arrière, en cette période dite « fin-de-siècle », qui vit, loin du ballet et de la danse académique, apparaître de nouvelles formes de danse totalement inédites, portées par deux artistes exceptionnelles venues toutes deux des États-Unis, mais dont le talent a pu s'imposer dans le contexte particulier de la Belle Époque parisienne : Loïe Fuller (1862-1928), arrivée à Paris en 1892 et Isadora Duncan (1877-1927), arrivée en 1900. Alors que les ballets demeuraient standardisés, les deux artistes vont véritablement impulser liberté créatrice et autonomie à la danse, en imposant des œuvres qui sont l'émanation de personnalités créatrices singulières ; elles ont apporté des matières esthétiques inédites, et aussi des pensées, des théories personnelles originales à la danse. Toutes deux seront pédagogues et créeront des écoles où l'on enseignait, non seulement la danse, la musique, mais toute une culture, et, pourrait-on dire, une philosophie de la vie. Elles seront reconnues par un large public de leur temps et demeureront dans l'histoire de la danse comme fondatrices. Après elles, la danse ne sera plus jamais la même.

3.1. Isadora Duncan, « danseuse du futur »

La personnalité d'Isadora Duncan, l'immense apport de son art, sa volonté de réaliser une harmonie entre la danse, la musique, la nature, son amour pour la Grèce ancienne dans laquelle elle puisait une énergie créatrice, son incessant travail de transmission... jusqu'aux événements tragiques de sa vie²², autant de traits qui dessinent le contour d'une autre version du mythe prométhéen.

Faire revivre l'idéal antique ! Je ne veux pas dire le copier, l'imiter – les sujets des drames peuvent être plus modernes –, mais *respirer sa vie, le recréer en soi par sa propre inspiration*, partir de sa beauté pour s'élancer vers le futur. (Duncan, 1912, *La Danse* 50).

Elle disait avoir eu « trois grands maîtres, les trois grands précurseurs de la Danse dans notre siècle : Beethoven, Nietzsche et Wagner » (Duncan, *Ma vie* 342), et raconte dans son

¹⁹ Anatole Schaïkevitch (151-167) intitule d'ailleurs « Le miracle de Pygmalion » le chapitre de son livre hagiographique consacré aux partenaires féminines de Serge Lifar.

²⁰ Musique : Maurice Ohanna ; livret : P. Rhallys ; décor et costumes : Bernard Daydé ; créé en 1956 par la Compagnie Les Ballets 1956 / Compagnie Miskovitch, avec comme solistes : Mlakar, Claire Sombert, Milorad Miskovitch.

²¹ Création : Ballets du XX^e siècle, avec Casado, Lanner, Dobrievich.

²² La perte de ses deux enfants dans un accident en 1913, ses dernières années difficiles et sa mort spectaculaire, étranglée par son écharpe en 1927.

autobiographie sa fascination pour Zarathoustra. Évoquant le choix qu'elle fit de consacrer sa vie à transmettre sa danse, elle écrit aussi :

J'étais possédée par la vision de Prométhée ; je rêvais qu'à mon appel, surgissaient de terre, descendaient des cieus, des danseuses telles que le monde n'en avait jamais vu de semblables. [...] Petite lumière, qui brille devant mes pas hésitants, je crois encore en toi, je te suis encore – tu me feras trouver ces créatures surhumaines qui danseront, dans l'harmonie de l'amour, la Grande Vision de la Beauté que le Monde attend. (Duncan, *Ma vie* 215).

Des contemporains n'ont pas manqué de faire le rapprochement avec la figure mythique. Jules Grandjouan réalisa par exemple un dessin intitulé : *Isadora Duncan. Prométhée*²³. Fernand Divoire écrivit : « Isadora Duncan fut le miracle. Elle accomplit une mission prométhéenne ; et elle fut déchirée d'une manière surhumaine. » (Divoire, *Pour la danse* 49). Il avait aussi publié en 1919 un recueil de proses intitulé, *Isadora Duncan, fille de Prométhée*²⁴. Fille seulement... le mythe semble malgré tout avoir beaucoup de difficultés à se féminiser dans l'imaginaire collectif.

Pourtant, Isadora Duncan n'a ni dansé Prométhée, ni mis en scène la tragédie d'Eschyle comme elle l'a fait pour d'autres²⁵. On parle parfois de « danses prométhéennes », mais il semble qu'il s'agisse plutôt de métaphores, car on n'en trouve aucune trace, ni dans ses écrits, ni dans le corpus de ses œuvres reconstituées (Chilkovsky Nahumck). Elle a pourtant sans doute eu connaissance du *Prométhée* de Scriabine, auquel elle vouait une profonde admiration et dont elle a dansé certaines pièces²⁶. Lors d'une rencontre avec le musicien en 1912 à Moscou²⁷, alors qu'elle lui exposait ses idées au sujet de son école et d'un temple, il lui avait confié que l'idéal de sa vie était de construire un tel temple en Inde « où des harmonies orchestrales complètes auraient plongé le public dans un bain de couleurs » (Duncan, *La Danse de l'avenir* 74) et elle aurait projeté de l'accompagner.

Mais ce projet d'unir le son, le mouvement et les couleurs était sans doute davantage celui de l'autre pionnière et figure exceptionnelle de la danse moderne, de quelques années son aînée, Loïe Fuller, qui a, non seulement mis en scène un *Prométhée*, mais a aussi littéralement personnifié le mythe.

3. 2. Loïe Fuller et la Danse du feu

Outre les traits esquissés communs avec Isadora Duncan, c'est par la nature de son art même que Loïe Fuller était la plus susceptible de donner vie au mythe. On sait que la plus grande partie de sa recherche a porté sur la lumière, sur la genèse d'une danse faite de lumière en mouvement, où les teintes, les intensités, les formes, les circulations, les sons également se répondaient en une harmonie résonant avec l'univers. Loïe Fuller a véritablement été la Prométhée de la danse, créant un nouvel art, une danse nourrie de ce feu des temps modernes, l'électricité, utilisant les ressources multiples de l'optique, les matières nouvelles, la radioactivité, ne cessant d'inventer et de déposer des brevets pour de nouveaux dispositifs

²³ Peinture d'or rehaussée d'encre de Chine et de gouache blanche sur papier gris bleu, collé sur papier bleu, 38 cm sur 26 cm, musée de Nantes.

²⁴ Divoire, Fernand. *Isadora Duncan, fille de Prométhée*, recueil de proses illustrées par E.-A. Bourdelle. Paris : Éditions des Muses françaises, 1919. In-4, 27 ff. non paginés, fig. en noir, pl. en couleurs.

²⁵ Par exemple, en 1903, elle remonte *Les Suppliants* d'Eschyle, en 1915 *Œdipe* de Sophocle ; elle a aussi créé un *Orphée* en 1911, ce dernier mythe l'attirant particulièrement.

²⁶ *Impressions de Russie*, sur trois études de Scriabine, 1921 ; pour leur reconstitution, voir Chilkovsky Nahumck 367-379.

²⁷ Voir ses notes sur Scriabine, écrites en 1924 ; Duncan, *Isadora danse la révolution* 81-82.

scéniques. Elle ne s'est pourtant jamais présentée comme figure messianique, et s'est effacée sous ses immenses voiles derrière ses « créatures » : la *Danse serpentine*, la *Danse du lys*, et la danse emblématique de son œuvre, la *Danse du feu*.

La danse était initialement prévue pour ses débuts aux Folies Bergère en 1892, mais le succès des quatre premières danses présentées fut tel, que le directeur jugea inutile qu'elle la dansât (Fuller 40-41). La *Danse du feu* fut véritablement créée en 1895, sur *La Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner. Loïe Fuller était vêtue de blanc avec une immense écharpe transparente, le visage était partiellement visible, et le regard, soigneusement chorégraphié, concentrait l'humanité de l'être au milieu des flammes. Elle était éclairée par en dessous, se tenant sur un praticable creux recouvert d'une vitre, et par-dessus, depuis la verticale des cintres. La lumière passait du rouge à l'orange, au bleu, au violet... la créature à peine matérielle qu'elle incarnait essayait d'éviter les flammes qui s'emparaient des étoffes pour s'élever à environ quatre mètres. Dans *La Femme de France*, Paulette Malardot se souvient :

Qui n'a vu sa splendide danse du Feu, par exemple ? Une flamme d'or roux qui soudainement s'allume, qui tourne, se tord et flamboie... Puis une fumée violette, lente et lourde monte dans l'ombre où palpitent, plus violemment les dernières lueurs d'incendies... Et tandis que meurent les petites langues rouges de feu, une seule flamme, gigantesque, grandit démesurément... N'est-ce pas la pensée humaine qui saigne et se déchire dans sa nuit hautaine et solitaire ? (Malardot, 1927, s.p.)

Et Jean Lorrain, grand ami et admirateur de Loïe Fuller décrit ainsi la danse :

Modelée dans la braise ardente, Loïe Fuller ne brûle pas ; elle filtre et suinte de la clarté, elle est la flamme elle-même. Debout dans un brasier, elle sourit, et son sourire a l'air d'un rictus de masque sous le voile rouge dont elle s'enveloppe, ce voile qu'elle agite et fait onduler comme une fumée d'incendie le long de sa nudité de lave. C'est Herculaneum ensevelie sous la cendre, c'est aussi le Styx et les rives infernales ; et c'est le Vésuve aussi et sa gueule entr'ouverte crachant le feu de la terre, que cette nudité immobile et pourtant souriante au milieu d'un brasier avec le feu du ciel et de l'enfer pour voile. Dans une mer de ténèbres, une forme grise, indécise, flotte ainsi qu'un fantôme, et puis, soudain sous un jet de lumière, une blancheur spectrale, une terrifiante apparition. » (Lorrain, in Lista 252).

La *Danse du lys* succédait à la *Danse du feu*, l'incendie rougeoyant et destructeur sublimé progressivement en une immense spirale blanche.

La *Danse du feu* de Loïe Fuller n'a cessé d'inspirer peintres, affichistes, sculpteurs, de son temps et jusqu'aux artistes d'aujourd'hui. Une émule de Loïe Fuller, Susie Carlson, chorégrapha et interpréta ainsi, en 2007, une nouvelle version du *Prométhée* de Scriabine, reprenant des éléments de la *Danse du feu*²⁸. Il n'est pas étonnant que Loïe Fuller ait, en mai 1914, choisi la musique de Scriabine²⁹ pour créer avec ses élèves *Prométhée* au théâtre du Châtelet à Paris. Le musicien avait composé cette pièce pour mettre en correspondance sons et lumières et sa partition comportait une partie destinée à un clavier à lumière qui, malheureusement ne fonctionna pas à la création en 1911. Ses aspirations spiritualistes, sa quête d'un art total en communion avec l'univers, où musique, lumière, couleurs et mouvements seraient en parfaite harmonie, étaient en complète résonance avec celles de Loïe Fuller. Toutefois, cette chorégraphie, il est vrai interprétée par ses élèves, et qui plus est en 1914, donc à une période de profond bouleversement, ne connut pas grand succès. Un critique écrivit : « C'est une sorte de *Sacre du printemps* édulcoré où l'on voit des créatures

²⁸ Enregistré le 29 octobre 2007, au Charles Allis Museum, Milwaukee, Wisconsin, visible sur youtube <http://www.youtube.com/watch?v=4GXgh3fbftY>.

²⁹ Alexandre Scriabine, *Prométhée. Le poème du feu*, poème symphonique, op. 60, créé le 15 mars 1911. Outre Loïe Fuller, mais dans la tradition académique et beaucoup plus tard, Mikhaïl Lavrovski, chorégrapha en 1981 un *Prométhée* sur la musique de Scriabine.

préhistoriques bondir à la mode batracienne et transporter un large pavé sur lequel brûle une petite veilleuse. » (in Lista 500). Il n'y eut malheureusement pas de collaboration entre Scriabine (mort en 1915) et Loïe Fuller ; on ne peut que rêver des œuvres visionnaires qu'auraient créées ces deux artistes. La Première Guerre mondiale mit fin à toute une esthétique, liée à l'Art Nouveau et dans l'après-guerre, le climat culturel ne se prêtait plus à de telles recherches. Ce fut aussi la période du déclin pour Loïe Fuller. C'est la figure de Prométhée souffrant qu'elle personnifie alors, condamnée pour avoir porté la danse de lumière au monde, presque aveugle après des années d'exposition à la lumière crue des projecteurs, les articulations détruites par le poids des tiges et des étoffes qu'elle mettait en mouvement. « J'ai si mal, si mal ! Cette réfraction du feu sur lequel je danse, cet enfer sous la dalle de cristal, c'est à devenir aveugle » (in Lista 447), aurait-elle confié à Camille Mauclair, évoquant la *Danse du feu*. Après sa mort, elle fut incinérée, au cimetière du Père-Lachaise, tout comme Isadora Duncan.

Une exploration inachevée

À l'exception de Loïe Fuller, et sous d'autres aspects, de Serge Lifar, on peut constater que la danse a été particulièrement timide avec le mythe de Prométhée, ne livrant pas de relecture vraiment novatrice. Elle est demeurée dans un registre narratif et relativement académique, l'un expliquant sans doute en partie l'autre. Signalons l'une des dernières adaptations du thème, celle de Thierry Malandain en 2003, qui met en scène une Genèse revisitant les grandes heures de l'histoire de la danse : « Me concernant, au mythe prométhéen de la création de l'Homme, j'ai préféré le récit de la Genèse imaginant que le Dieu de l'Ancien Testament anima ses créatures du « feu sacré » de la Danse. » (Malandain Site CCN Ballet Biarritz). Quant au plus célèbre avatar du mythe, *Frankenstein*, il ne figure même pas parmi les thèmes d'œuvres chorégraphiques au *Dictionnaire de la danse*. J'ai toutefois relevé deux occurrences de l'œuvre de Mary Shelley, toutes deux relativement récentes : en 1985, le Canadien Wayne Eagling chorégraphie *Frankenstein the Modern Prometheus* pour le Royal Ballet, sur une musique Vangelis, et en 2007 le Brésilien Guilherme Botelho crée au Grand Théâtre de Genève *Frankenstein*, sur une musique de Hans Peter Kuhn, autour de la question de la beauté dans notre société. Le fait que l'œuvre de Mary Shelley, qui a donné lieu à tant de réécritures et créations dans bien des domaines ait été si peu, et si tardivement abordée par la danse, amène à se demander si celle-ci n'a pas été limitée dans ses possibilités créatives par les stéréotypes qui lui sont attachés : beauté, féminité. Les personnalités qui ont innové, à partir du moment où la danse est sortie d'un cadre strictement narratif et a développé ses propres spécificités, sont celles qui, soit se sont situées en dehors des définitions de la danse et du ballet (Fuller), soit se sont délibérément confrontées aux stéréotypes (Lifar, Botelho).

BIBLIOGRAPHIE

- Arago, Jacques. *Mémoires d'un petit banc d'Opéra*. Paris : D. Ébrard, 1844.
- Baron, Auguste-Alexis-Floréal. *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*. Paris : Dondey-Dupré père & fils, 1824.
- Brisson, Élisabeth. *Le Sacre du musicien - la référence à l'Antiquité chez Beethoven*. Paris : CNRS Editions, 2000.
- Chilkovsky Nahumck, Nadia. *Isadora Duncan : The Dances*. Washington : The National Museum of Women in the Arts, 1994.
- Christoux, Marie-Françoise. *Béjart*. Paris : Chiron / Association-Danse-Sorbonne, 1988.
- Divoire, Fernand. *Pour la danse*. Paris : Éditions de la danse, Saxe éditeur, 1935.
- Duncan, Isadora. *La danse de l'avenir, (Der Tanz der Zukunft*. Leipzig : Eugen Diederichs, 1903). Textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, suivis de *Regards sur Isadora Duncan*, par Élie Faure, Colette et André Levinson, préface Yannick Ripa, Bruxelles : Éditions complexes, 2003.
- Duncan, Isadora. *Isadora danse la révolution, (Isadora Speaks - Writings ans Speeches of Isadora Duncan*. S. l. Charles H Kerr Pub Co, City Lights Books, 1986). Monaco : Anatolia, éditions du Rocher, 2002.
- Duncan, Isadora. *Ma vie*. 1927. Paris : Gallimard, 1987.
- Fuller, Loïe. *Ma vie et la danse* suivie de *Écrits sur la danse*. Paris : L'œil d'Or et Jean-Luc André D'Asciano, 2002.
- Gautier, Théophile. *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest. Arles : Actes Sud, 1995.
- Lacchè, Mara. *Le Mythe de Prométhée dans l'imaginaire créatif musical au tournant du XX^e siècle*, DEA de musique et musicologie. Université de Paris IV-Sorbonne, 1999.
- Lacchè, Mara. *Prometeo, fra mito e musica - Prométhée, entre mythe et musique*. Thèse. Universités de Paris IV et Rome II, 2004.
- Le Moal, Philippe (Dir). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, 1999.
- Lifar, Serge. *Les Mémoires d'Icare*. Monaco : Éditions Sauret, 1993.
- Lifar, Serge. *Ma vie*. Paris : Julliard, 1965.
- Lifar, Serge. *Le Manifeste du chorégraphe*. 1935. Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1981.
- Lista, Giovanni. *Loïe Fuller – Danseuse de la Belle Époque*. Paris : Stock / Somogy Éditions d'art, 1994.
- Loïe Fuller, *danseuse de l'art nouveau*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nancy. Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux, 2002.
- Malandain, Thierry. Site du Centre Chorégraphique National / Ballet Biarritz. <http://www.balletbiarritz.com/fr/0302creation.html>. 2003.
- Malardot, Paulette. *Femmes d'aujourd'hui : Loïe Fuller*. Paris : La femme de France, 6 février 1927.

Poesio, Giannandrea. « Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph ». In *Rethinking the Sylph - New Perspectives on the Romantic Ballet*, Ed. Garafola, Lynn. Hanover, London : Wesleyan University Press, University Press of New England, 1997. 131-141.

Prunières, Henry. « Salvatore Vigano, *Le Ballet au XIX^e siècle* ». *La Revue musicale*, 1/12 (1921). Paris : Éditions de la nouvelle Revue française. 71-94.

Schaïkevitch, Anatole. *Serge Lifar et le ballet contemporain*. Paris : Corrêa, 1950.

Serge Lifar à l'Opéra. Paris : La Martinière, Opéra National de Paris. 2006.

Stendhal. *Rome, Naples et Florence*, tome 1. 1817. Paris : Le Divan, 1927.

Véron, Louis. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, tome 3. Paris : Librairie Nouvelles, 1857.