



Agôn

Revue des arts de la scène

6 | 2013
La Reprise

Le *Sacre du printemps*. Mise en perspective des relectures d'Yvonne Rainer et de Xavier Le Roy : pour un détournement des pratiques et des regards

Marie Quiblier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2782>

DOI : [10.4000/agon.2782](https://doi.org/10.4000/agon.2782)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Marie Quiblier, « Le *Sacre du printemps*. Mise en perspective des relectures d'Yvonne Rainer et de Xavier Le Roy : pour un détournement des pratiques et des regards », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 17 février 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2782> ; DOI : [10.4000/agon.2782](https://doi.org/10.4000/agon.2782)

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le Sacre du printemps. Mise en perspective des relectures d'Yvonne Rainer et de Xavier Le Roy : pour un détournement des pratiques et des regards

Marie Quiblier

***Le Sacre du printemps* : un cas exemplaire de l'hétérogénéité de la reprise en danse**

- 1 Depuis sa création en 1913, *Le Sacre du printemps* est certainement l'œuvre de l'histoire de l'art chorégraphique qui a connu le plus grand nombre de reprises, d'appropriations, de créations. De Maurice Béjart à Yvonne Rainer, d'Angelin Preljocaj à Xavier Le Roy, la liste (non exhaustive¹) des chorégraphes qui ont souhaité créer leur propre version du *Sacre* met en lumière le potentiel de réinvention d'une œuvre dont il ne subsiste que peu de traces : la partition musicale de Stravinski² annotée par Marie Rambert, assistante de Nijinski sur la création ; les photographies des danseurs costumés prises au théâtre des Champs Elysées en 1913 ; les critiques de l'époque ; les dessins de Valentine Hugo.
- 2 Comment expliquer l'engouement généralisé du champ chorégraphique pour *Le Sacre du printemps* ? Est-ce le scandale provoqué lors de sa présentation qui en fait aujourd'hui une œuvre mythique ? Est-ce en raison de l'argument qui traite de la relation de l'individu au groupe et présente le sacrifice d'un membre de la communauté comme une condition du vivre-ensemble ? Est-ce la référence au printemps qui fait du *Sacre* un motif de prédilection pour questionner les relations amoureuses sur un plateau de danse ? Est-ce la manifestation de l'intérêt du champ chorégraphique pour son histoire ? Ou est-ce plus prosaïquement pour les chorégraphes d'hier et d'aujourd'hui l'assurance d'obtenir une couverture médiatique, de susciter la curiosité du public, d'éveiller l'intérêt des

programmeurs, bref, de réussir un « coup » marketing, dans la lignée de la stratégie adoptée par Diaghilev qui, programmant *Le Sacre* un an après l'accueil tumultueux de *L'Après-midi d'un faune* faisait en quelque sorte le pari de la polémique sur le consensus ?

- 3 *Le Sacre du printemps* tient une place singulière dans l'histoire du champ chorégraphique. Considérant son contexte d'émergence et de diffusion, *Le Sacre du printemps* est un ballet, traité comme tel dans les ouvrages de vulgarisation historique. Cependant, les commentaires soulignent systématiquement sa singularité au sein de sa catégorie d'appartenance. Parallèlement, *Le Sacre du printemps* est probablement le ballet dont la danse contemporaine s'est le plus emparé. Hormis les chorégraphes, nombreux sont également les théoriciens, historiens, critiques³ qui ont examiné cette œuvre cherchant à mettre en exergue les lignes de force du travail engagé par Nijinski. Œuvre en rupture pour les uns, inaugurale pour les autres, *Le Sacre* constitue un centre névralgique de l'histoire de l'art chorégraphique où se rencontrent et se nouent des esthétiques et des pratiques connexes, mais dissemblables.
- 4 La danse classique et la danse contemporaine⁴ sont fondées historiquement sur deux régimes d'existence de l'œuvre distincts, celui de la reprise et du renouvellement pour l'une, celui de l'inédit et de la rupture pour l'autre. N'ayant connu que huit représentations dans sa version initiale⁵, *Le Sacre du printemps* déroge aux habitudes du genre académique. Ce n'est qu'en 1987, après des années de recherches intensives pour identifier, rassembler, confronter les archives disponibles, que Millicent Hodson (chorégraphe et notatrice) et Kenneth Archer (historien d'art) produisent la première reconstitution de l'œuvre de Nijinski⁶ interprétée par le Joffrey Ballet. Avant même de réintégrer le corpus des œuvres classiques en 1987, *Le Sacre du printemps* avait déjà fait l'objet de nombreuses relectures par des chorégraphes contemporains (Mary Wigman en 1957, Maurice Béjart en 1959, Pina Bausch en 1975, entre autres). Aujourd'hui, la façon dont Dominique Brun se saisit de l'œuvre de Nijinski est symptomatique de sa polymorphie : après avoir conçu sa version du *Sacre* en 2013, la chorégraphe, chercheuse et notatrice s'attache aujourd'hui à la réalisation d'une seconde reconstitution historique menée à partir des sources officielles pour proposer, dit-elle, une alternative aux travaux de Kenneth Archer et Millicent Hodson. Que ce soit sur le mode de la reconstitution, de l'appropriation ou de l'analyse, l'intérêt que suscite encore aujourd'hui *Le Sacre du printemps* témoigne de la modernité de cette œuvre qui, dans son rapport à l'écriture chorégraphique, à la musique, à la narration et au spectateur, rompt avec les conventions du genre académique.
- 5 Parce qu'elle a été reprise maintes et maintes fois, *Le Sacre du printemps* constitue peut-être l'œuvre de l'histoire de l'art chorégraphique qui a généré le plus de formes d'appropriations différentes : de la reconstitution réalisée par Hodson et Archer à la citation que convoque Jérôme Bel dans *Le Dernier Spectacle* en passant par la transposition telle que l'élabore Katarzyna Kozyra ou l'appropriation telle que la pratiquent notamment Pina Bausch et Maurice Béjart... La profusion des termes⁷ souligne la polysémie de la reprise : les différentes notions ne s'équivalent pas et les vocables ne sont pas interchangeables. Au travers de toutes ces dénominations, c'est la relation qu'entretient la reprise à l'œuvre originelle qui se trouve interrogée et qui apparaît là comme premier critère d'identification et de différenciation des démarches. Quelle est la nature de cette relation ? La reprise témoigne-t-elle d'une volonté de retrouver la forme originelle ou d'un désir d'actualisation du passé ? Ou pour le dire autrement, à la manière de Kierkegaard, est-on face à une forme de ressouvenir (ou reprise en arrière) ou à une

reprise (ou ressouvenir en avant) : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. »⁸

- 6 À l'occasion des cent ans de la création du *Sacre*, il s'agit ici de faire retour sur deux reprises qui interrogent, au sein même de leurs résolutions spectaculaires, les conditions d'existence et de circulation de l'œuvre (qu'elle soit chorégraphique ou musicale) et posent la question de l'actualité du *Sacre du printemps*, non pas dans le sens où Xavier Le Roy et Yvonne Rainer produiraient une adaptation, un *remake* de la version initiale, mais dans la mesure où les deux auteurs mettent leurs préoccupations à l'épreuve d'une rencontre avec l'œuvre de Nijinski.
- 7 En intitulant sa reprise *RoS Indexical* (soit *Rite of Spring Indexical*), Yvonne Rainer différencie d'emblée sa proposition de la forme originelle de Nijinski. Au-delà de la distinction qu'elle produit, l'adjonction du terme *indexical* ouvre un ensemble de questions. Que s'agit-il d'indexer ici ? À quoi se rapporte le terme *indexical* ? Et dans quel sens faut-il l'entendre ? Ce titre désigne-t-il un travail d'inventaire, un projet de cataloguer tous les *Sacre(s) du printemps* existants ? La chorégraphe entend-elle produire un travail de décomposition du *Sacre* en un ensemble de problématiques, comme une façon d'établir la liste des « mots-clés » que l'œuvre recouvrirait ? Yvonne Rainer propose-t-elle d'ajouter son interprétation du *Sacre* à l'œuvre de Nijinski ? Ou au contraire suggère-t-elle de cette manière son souhait d'indexer *Le Sacre du printemps* à son propre répertoire, tout comme elle proposerait alors d'inscrire la danse de Balanchine au rang de ses créations avec *AG Indexical with a little from H.M.* (revisitation d'*Agôn* de Balanchine créée par la chorégraphe en 2007) ? Ou bien est-il question ici de mettre en avant l'indexicalité de la reprise, autrement dit de souligner, qu'au même titre que la portée des termes indexicaux dépendent de leur contexte d'énonciation, toute relecture est en quelque sorte tributaire de ses conditions d'élaboration ? À l'inverse, le fait d'avoir conservé le titre initial ne permet pas de présumer de la teneur de la reprise de Xavier Le Roy. Il est donc nécessaire de s'intéresser aux modalités d'affiliation de ces deux projets à la version initiale afin d'identifier avec plus de précisions les intentions des auteurs et les enjeux de leurs productions.

De la reprise à la dé-prise

- 8 Yvonne Rainer choisit comme support de sa relecture un téléfilm réalisé en 2005 par la chaîne américaine BBC. Prenant appui sur l'histoire officielle, *Riot at the Rite* retrace le parcours de Nijinski, du danseur de *Schéhérazade* adulé pour ses prouesses techniques au chorégraphe du *Sacre du printemps*, incompris et discrédité. Ce film construit sa narration autour de la figure de Nijinski, de sa relation ambiguë avec Diaghilev, de ses conflits avec les danseuses des Ballets russes, de sa rivalité avec Stravinski. *Riot at the Rite* dresse le portrait d'un artiste dont la « passion » pour la danse ne peut se satisfaire d'une réalité trop « limitée », que ce soit les limites imposées par les corps des danseurs qui n'arrivent pas à exécuter les mouvements et postures imaginés par le chorégraphe, celles dont fait preuve le public à l'égard de son œuvre ou les siennes qui l'empêchent de s'émanciper de l'emprise de Diaghilev. La fiction se termine par l'épisode de la première du *Sacre* au Théâtre des Champs Élysées, le 29 mai 1913. Le téléspectateur suit alors les réactions des différents protagonistes de l'événement tout au long de la représentation (le mécène Diaghilev, le directeur du théâtre Gabriel Astruc, le compositeur Stravinski, le

chorégraphe Nijinski, le peintre Rœrich, le chef Pierre Monteux). Il découvre également le ballet de Nijinski donné ici pour le téléfilm dans la version de Millicent Hodson et Kenneth Archer.

- 9 Yvonne Rainer reprend le morceau de Stravinski tel qu'il est retranscrit dans le téléfilm *Riot at the Rite*. À la musique se superposent les commentaires, les critiques, les huées des spectateurs. Le chahut du public confère à l'enregistrement sa particularité. L'extrait choisi par la chorégraphe commence au moment où Diaghilev adresse ses encouragements et ses dernières recommandations à la troupe de danseurs et danseuses quelques minutes avant le lever de rideau. Avec cette bande sonore, c'est évidemment le scandale qui a recouvert la représentation du *Sacre du printemps* que Rainer expose dans sa relecture. Au-delà du fait que les cris, les remarques, les interjections inopinés scandent le morceau initial et renforcent le caractère éruptif de la musique, ces éléments insistent sur la dimension subversive du *Sacre* et soulignent le caractère exceptionnel de l'accueil qui lui a été réservé.
- 10 *Le Sacre* sur lequel s'appuie Xavier Le Roy est extrait d'un documentaire allemand intitulé *Rythm is it!* (2004) qui retrace le parcours de 250 jeunes issus des quartiers défavorisés de Berlin, engagés dans un projet pédagogique de récréation du *Sacre du printemps* mené par le chorégraphe anglais Royston Maldoom et accompagné par l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Le documentaire se focalise sur l'aventure de ces amateurs, impliqués dans un projet chorégraphique exigeant, ambitieux qui leur est présenté comme une chance d'échapper, pour un temps, aux difficultés familiales, scolaires, sociales et économiques auxquelles ils se heurtent par ailleurs quotidiennement. À l'instar du film *Les Rêves Dansants*⁹ qui présente l'expérience d'adolescents pour qui la participation à un projet d'adaptation de *Kontakthof* de Pina Bausch revêt une dimension émancipatrice, *Rythm is it!* insiste sur le caractère providentiel d'un tel projet de transmission. Finalement c'est moins la spécificité des œuvres reprises que l'expérience de la reprise comme lieu d'épanouissement qui est mise en avant dans ces deux documentaires. *Rythm is it!* s'arrête plus particulièrement sur les récits personnels de deux figures importantes dans la mise en œuvre du projet : le chef d'orchestre Simon Rattle et le chorégraphe Royston Maldoom. Xavier Le Roy va porter son attention, non pas à la version chorégraphiée par Royston Maldoom, mais à la performance du chef d'orchestre Simon Rattle.
- 11 Prenant appui sur la chorégraphie du chef d'orchestre, Xavier Le Roy reprend également le morceau tel qu'il est interprété par l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Même si, sur le plateau, rien n'indique la singularité de l'enregistrement diffusé, le paratexte de l'œuvre¹⁰ et le jeu du danseur en scène renvoient très directement à la performance du chef d'orchestre Sir Simon Rattle et désigne de ce fait la spécificité de la version choisie par Xavier Le Roy.
- 12 Les deux relectures d'Yvonne Rainer et Xavier Le Roy ont pour particularité d'aborder *Le Sacre du printemps* par l'intermédiaire de productions audiovisuelles dites commerciales et grand public : un téléfilm et un documentaire. D'un point de vue scientifique, ces deux supports manquent de sérieux : l'un se présente comme une reconstitution fictionnalisée de l'événement, l'autre se concentre sur un événement périphérique, beaucoup plus récent et totalement déconnectée de l'histoire qu'il s'agirait d'examiner et de retrouver. Mais la question n'est pas là... En choisissant de travailler à partir de sources périphériques et non officielles, les deux chorégraphes marquent d'emblée leur distance avec l'intention de reconstituer l'œuvre originale et s'affranchissent du problème de la vérité historique. Il ne s'agit pas pour Xavier Le Roy et Yvonne Rainer de retrouver *Le*

Sacre du printemps de Nijinski. Les deux artistes s'intéressent moins aux informations contenues dans le document qu'au document lui-même en tant que symptôme d'une réalité. Et en utilisant ces supports, les propositions de Rainer et Le Roy mettent en lumière la postérité d'une œuvre comme *Le Sacre du printemps*. Célébré, analysé, convoité, *Le Sacre* connaît aujourd'hui un écho qui dépasse largement les réseaux de l'art académique et officiel d'où il a émergé.

- 13 Par ailleurs, les propositions de Xavier Le Roy et Yvonne Rainer présentent des versions très spécifiques du *Sacre* d'Igor Stravinski, donnant moins à entendre *Le Sacre du printemps* qu'un *Sacre du printemps*. Autrement dit, en exposant les traits distinctifs des enregistrements qu'ils ont choisis, les deux chorégraphes mettent en exergue la multiplicité des occurrences que recouvre la partition de Stravinski. Ce parti pris commun aux deux chorégraphes est assez inusité pour qu'il faille le remarquer. En effet, si dans la majorité des cas de relectures du *Sacre*, les chorégraphes se saisissent de la musique de Stravinski, rares sont ceux qui comme Xavier Le Roy ou Yvonne Rainer invitent à saisir les potentialités d'exécution de la partition de Stravinski. Et au-delà même du *Sacre*, qu'il s'agisse de créations, de remontages, de relectures, d'appropriations, de réactivations, les reprises d'œuvres en danse s'interrogent bien davantage sur les possibilités d'actualisation de l'écriture chorégraphique que sur celles de la partition musicale¹¹ comme si, s'agissant de musique, la question n'avait pas lieu d'être... Les *Sacre(s)* d'Yvonne Rainer et de Xavier Le Roy défont un poncif largement partagé et peu interrogé¹² qui consiste à assimiler la partition musicale à une définition stable de l'œuvre¹³. Ce consensus agit peut-être avec d'autant plus de force encore sur les chorégraphes que la danse, elle, ne dispose pas d'un système de notation dominant sur lequel la majorité s'est accordée.
- 14 Se saisir d'une œuvre par des voies périphériques, autres que celles qui sont majoritairement utilisées et consacrées par le milieu, invite à ouvrir le répertoire de ses différentes occurrences à d'autres versions, moins prestigieuses, moins officielles. Et plus loin, préférer aborder l'œuvre par des documents de seconde main, en dépit des archives officielles qui existent déjà, procède d'une double émancipation qui s'apparente à une forme de « dé-prise », non seulement à l'égard de l'œuvre consacrée, mais aussi envers les « bonnes pratiques » de la reprise en danse.
- 15 Le « décalage » qu'opèrent ici Xavier Le Roy et Yvonne Rainer à l'égard de l'œuvre des Ballets russes et plus généralement de la reprise en danse n'est pas fortuit. L'une est une chorégraphe américaine, fer de lance de ce qu'on a appelé la danse postmoderne américaine, qui a vu dans les années 1970, une communauté d'artistes se rassembler autour d'un même engagement à interroger les prérequis, les conventions, les habitudes du spectacle vivant pour un renouvellement des pratiques. Leur attachement à exploiter des matériaux pauvres, inusités ou ordinaires, à produire des formes inachevées, relationnelles ou improvisées, à exposer le « degré zéro » de la danse plutôt qu'à répondre à l'impératif d'exception, à interroger les codes et limites du spectacle plutôt qu'à produire des spectacles participait alors d'un effort partagé à interroger et éprouver les spécificités du médium « danse ».
- L'autre est un chorégraphe français, biologiste de formation, dont la carrière artistique a commencé dans les années 1990. Xavier Le Roy a lui aussi, à une autre époque et sur un autre continent, participé à une prise de position collective prenant la forme, non pas d'une communauté comme c'est le cas pour les postmodernes, mais d'une « coalition » d'artistes qui s'est constituée artistiquement autour d'un impératif à remettre en

question le format devenu « officiel » de l'œuvre en danse contemporaine, ou pour le dire à la manière de Christophe Wavelet, le « choréotype »¹⁴.

- 16 Plus de quarante ans après l'aventure postmoderne aux Etats-Unis, et près de vingt ans après ce qu'on appelle à tort¹⁵ la non-danse française, Xavier Le Roy et Yvonne Rainer se retrouvent en 2007 autour d'un projet similaire de relecture du *Sacre du printemps* témoignant d'une même disposition à détourner les pratiques conventionnelles de la reprise en danse, à déplacer les regards consacrés sur l'œuvre de Nijinski et à interroger la place du spectateur.

De la reconstitution du scandale à sa remise en jeu

- 17 *RoS Indexical* s'ouvre avec la diffusion de la bande son du film de la BBC. Une voix masculine annonce : « Dans quelques minutes, mes enfants, le rideau va se lever et, à partir de ce moment-là, on ne pourra plus revenir en arrière. Vous êtes sur le point de marquer l'histoire : Adieu La Belle Epoque, bienvenue dans une nouvelle ère ! Et rappelez-vous, quoiqu'il arrive, continuez !¹⁶ » Les mots de Diaghilev extraits de la fiction de la BBC résonnent tel un avertissement adressé aux spectateurs de *Ros Indexical*. La rupture opérée par l'œuvre des Ballets russes est affichée d'emblée comme motif de la relecture d'Yvonne Rainer. Sur les applaudissements et les sifflements extraits de *Riot at The Rite*, quatre femmes entrent sur le plateau de *RoS Indexical*, jouant ainsi d'un effet de correspondance entre la bande sonore du téléfilm et l'action en scène de la performance. Non seulement le spectateur mesure ainsi, dès les premières minutes, la spécificité de l'enregistrement du *Sacre* utilisé, mais il perçoit également le potentiel ludique et réflexif contenu dans la relation entre la performance qui se joue au présent et la source sonore qui propose une reconstitution (fictionnalisée) du passé.
- 18 Les quatre interprètes s'installent symétriquement sur les quatre côtés d'une table, se munissent de casques et commencent à fredonner l'introduction du *Sacre du printemps*. Le caractère très approximatif, mal assuré, discordant de leur performance vocale prête à rire. L'effet est d'autant plus efficace que les quatre performeuses exposent manifestement leur application à « bien chanter », leur sérieux, leur concentration... Progressivement, l'enregistrement prend le pas sur leurs voix jusqu'à les recouvrir totalement. Sur les dernières notes de l'introduction, deux techniciens entrent en scène, retirent table et chaises et les danseuses se positionnent dans l'espace, en cercle, les unes en face des autres.
- 19 À l'image de cette première scène, *RoS Indexical* repose sur un principe d'interaction continue des danseuses avec la bande son extraite de la fiction de la BBC. Tout d'abord, une grande partie de la partition chorégraphique de *RoS Indexical* reprend celle du *Sacre*. Autrement dit, les quatre performeuses d'Yvonne Rainer interprètent la danse de Nijinski sur la musique de Stravinski (dans sa version enregistrée pour le film de la BBC). À ceci près, qu'au lieu de 46 danseurs dans le téléfilm, dans *RoS Indexical*, les interprètes sont au nombre de quatre. Dès les premières notes des « Augures printaniers », le spectateur avisé reconnaît la gestuelle et la posture du *Sacre*. En cercle (figure dominante du deuxième acte dans la version initiale), les danseuses de Rainer reprennent les mouvements d'un des groupes de la communauté primitive russe de Nijinski. Puis l'une d'entre elles se sépare pour interpréter le rôle de la vieille femme. Initialement confiée à 46 danseurs et danseuses chargés d'incarner des groupes d'hommes et de femmes, jeunes

et vieux, la chorégraphie de Nijinski est ici transposée dans un format réduit à une communauté de quatre danseuses d'âges différents. Les interprètes de *RoS Indexical* reprennent de manière rigoureuse les différents mouvements de l'écriture initiale sur les extraits musicaux correspondants. Considérant le support de travail, la pièce de Rainer se présente alors comme une adaptation de la chorégraphie de Nijinski élaborée à partir du film de la BBC. Autrement dit, les danseuses reproduisent la version du *Sacre* telle qu'elle est reconstituée dans la fiction.

- 20 Cependant, la chorégraphie de Nijinski est sans cesse entrecoupée de séquences chorégraphiques ou théâtrales très clairement exogènes au *Sacre* initial. Les danseuses interprètent à plusieurs reprises des fragments chorégraphiques qui contrastent visiblement avec l'écriture de Nijinski : des mouvements amples, fluides, déliés, des attitudes grotesques, des visages expressifs, grimaçants, le tout constituant un ensemble de figures totalement étrangères à la syntaxe du *Sacre* telle que la décrit Isabelle Launay : « toujours incliné vers l'avant (suivant l'âge des groupes), le buste est peu mobile ; raidie, la colonne vertébrale n'ondoie pas et interdit toute amplitude du geste. Omoplates et hanches sont bloquées et empêchent l'extension de l'ensemble du corps. [...] Ce corps articulaire, grossièrement segmenté (mains, avant-bras, bras, tronc, tête, jambes, pieds) met en œuvre un geste qui n'est pas touché par l'humeur ou un quelconque affect¹⁷. » L'insertion de ces éléments extérieurs produit un montage singulier de scènes hétérogènes qui n'est pas sans rappeler le support de la relecture. En effet, pour restituer l'événement de la première du *Sacre*, *Riot at the Rite* prend le parti de juxtaposer les différents points de vue des protagonistes de l'événement (ceux des danseurs, du chef d'orchestre, du chorégraphe, du peintre, du compositeur, du mécène, du directeur de théâtre, des différents spectateurs). La caméra circule entre les différents espaces de la représentation (des coulisses au gradin en passant sur le plateau) faisant donc régulièrement abstraction de ce qui se passe sur la scène. Le collage¹⁸ auquel procèdent les danseuses renvoie à la source utilisée : une reconstitution sans cesse entrecoupée, obligeant en quelque sorte à combler les trous du téléfilm.
- 21 Les matériaux gestuels extérieurs au *Sacre* initial émanent de différentes sources. Pour une part, il s'agit de phrases chorégraphiques extraites du répertoire d'Yvonne Rainer comme la séquence du « jeu de jambes » extraite de *AG Indexical with a little help from H.M.* créé en 2007. Pour une autre part, ces inserts proviennent de sources moins canoniques telles que les films de Sarah Bernhardt (qu'Yvonne Rainer a découverts à l'occasion d'une exposition¹⁹ sur l'actrice organisée au Jewish Museum de New York en 2005) ou l'émission spéciale dédiée à Robin Williams produite par la chaîne américaine HBO (qu'une des interprètes a souhaité soumettre à ses collaboratrices pendant la création de *RoS Indexical*). L'insertion des gestes, postures, mimiques de Sarah Bernhardt ou de Robin Williams dans l'écriture de Nijinski offre à Rainer la possibilité de jouer avec des registres expressifs disparates. Si l'exubérance, l'agressivité, l'obscénité des scènes extraites du jeu de Robin Williams contrastent avec le lyrisme, le pathos, l'expressivité contenus dans les mouvements empruntés à Sarah Bernhardt, la juxtaposition de ces différents matériaux souligne d'autant plus la rigueur et la concision²⁰ de la danse de Nijinski.
- 22 Tout au long du spectacle, les interprètes transitent d'un vocabulaire à l'autre²¹, d'un support à l'autre, jouant avec les différents registres d'expression²² que chaque répertoire convoque (que ce soit celui de Nijinski, d'Yvonne Rainer, de Sarah Bernhardt ou de Robin Williams). La liberté avec laquelle les danseuses de *RoS Indexical* compilent des extraits chorégraphiques renommés pris dans l'histoire officielle de l'art chorégraphique et des

citations gestuelles empruntées à la culture populaire procèdent, là encore, d'une certaine forme d'émancipation à l'égard du poids de l'œuvre historique, mythifiée et voire même sanctuarisée...

RoS Indexical est également constitué de saynètes plus « théâtrales ». Quand les danseuses placées en fond de scène, face public, répètent plusieurs fois de suite le geste de ramasser quelque chose au sol pour le lancer dans le gradin alors qu'au même moment la bande son laisse percevoir, au milieu d'un brouhaha généralisé, les mots d'un homme qui invective le spectacle des Ballets russes, le spectateur ne peut que faire le lien avec le scandale de la première du *Sacre*.

- 23 Au bout d'une vingtaine de minutes, les interpellations et les huées enregistrées dans le téléfilm de la BBC sont relayées par les spectateurs en *live*. La rumeur grandit progressivement dans le gradin quand une partie du public monte sur le plateau. Au milieu des spectateurs anonymes, surgissent deux figures du *Sacre* original, un jeune homme et une jeune fille qui s'associent à la grogne générale, comme si les danseurs et danseuses de Nijinski venaient eux-mêmes manifester leur mécontentement à l'égard de la version de Rainer. Si, au début de cette séquence, le spectateur peut se faire prendre au jeu du scandale, dans un second temps, l'apparition des deux protagonistes du *Sacre* ne lui laisse plus aucun doute : une partie du public, prévenue en amont de la représentation, participe à la supercherie. À la fin de la scène, tous, spectateurs ordinaires et faux danseurs du *Sacre*, regagnent leurs places dans les gradins et la performance reprend son cours. Non sans humour, la chorégraphe invite ainsi le public de 2007 à rejouer le scandale de 1913. Plus qu'une réactivation de l'événement initial, cette séquence s'apparente à une mise en scène du scandale, savamment orchestrée en amont de la représentation. Yvonne Rainer opère un revirement de situation, non seulement car, à l'inverse de la version de 1913, c'est ici le spectateur qui se trouve « pris au piège » d'un soulèvement général, mais aussi parce qu'en 2007, ce sont les danseurs « victimes » du scandale de 1913 qui montent sur le plateau pour manifester leur irritation.
- 24 Le rôle du canapé positionné à cour est, à cet égard, essentiel. Que les quatre performeuses s'assoient simplement les unes à côté des autres sur le sofa, qu'elles s'y affalent ou s'y allongent, le simple fait de les voir sur ce divan à l'apparence vieillotte et poussiéreuse renvoie immédiatement au film de la BBC comme si les danseuses exposaient là sur le plateau leur expérience de téléspectatrices. Cette scène qui apparaît de façon récurrente, provoque à chacune de ses apparitions un effet d'inversion des rôles entre les spectateurs et les performeuses. La passivité des danseuses, leurs regards évasifs, leur tonicité relâchée font d'elles des spectatrices ordinaires qui observent avec détachement la « scène » où précisément il ne se passe plus rien. Le malaise est d'autant plus perceptible que ces moments de latence peuvent durer parfois quelques minutes. Le revirement de situation est renforcé quand deux interprètes assises l'une à côté de l'autre dans le canapé, fixent un point précis dans le public, le montrent du doigt et font des signes de la main comme si elles communiquaient à distance avec une connaissance assise dans les gradins... Dans *RoS Indexical*, le spectateur est sollicité, convoqué, inclus dans la représentation jusqu'au point d'y intervenir physiquement lors de la scène du scandale décrite précédemment.
- 25 Du scandale de 1913 à sa mise en scène en 2007, *RoS Indexical* interroge la spécificité de la relation scène/salle dans le spectacle vivant (entre celui qui fait et celui qui regarde). L'inversion des places trouble les habitudes et met en exergue les cadres et règles qui organisent les différentes instances impliquées dans l'expérience. Le « scandale » qui se

re-joue alors sur le plateau de *RoS Indexical* confère à la pièce de Rainer une portée autoréflexive interrogeant le public sur la place, le rôle et les responsabilités qui lui sont attribués.

Du *live* à sa re-présentation

- 26 Dans son *Sacre du printemps*, Xavier Le Roy invite à déplacer le regard habituellement porté sur la danse de Nijinski vers une autre danse moins exposée et moins évidente, celle du chef d'orchestre. Interpellé par la performance de Sir Simon Rattle dirigeant l'Orchestre de la Philharmonie de Berlin dans le documentaire *Rythm is it !*, Xavier Le Roy se propose de reprendre la gestuelle du chef d'après la vidéo²³. En jouant le rôle du chef d'orchestre sur le plateau, Xavier Le Roy suggère le spectacle de la fosse laissant ainsi apparaître une autre chorégraphie contenue dans l'œuvre.
- 27 La pièce commence par l'arrivée de Xavier Le Roy en scène : il se place au centre, dos au public, dans une configuration qui rappelle immédiatement la place qui est habituellement dévolue au chef d'orchestre dans la fosse. C'est aussi la focale que la caméra adopte à plusieurs reprises dans le documentaire *Rythm is it !* Le performer hausse les épaules, lève les avant-bras et la musique commence. À l'instar du chef d'orchestre qui « exhorte » les musiciens à l'action, le chorégraphe donne le signal qui déclenche la diffusion du morceau. D'emblée, le rapport de simultanéité entre les gestes de l'interprète et la musique enregistrée s'annonce comme un des enjeux de la performance.
- Au bout de quelques minutes, le chorégraphe se retourne face au public. Dans un premier temps, le retournement du performeur agit telle une révélation dévoilant les mouvements du chef d'orchestre habituellement occultés, notamment ceux du visage et des mains. Le spectateur est frappé par l'implication physique et expressive du danseur qui frôle parfois la démesure. L'impression d'emphase est d'autant plus forte que les mouvements du chef sont détachés de leur fonction première, isolés, privés des musiciens à qui ils s'adressent prioritairement. *Le Sacre* de Le Roy produit un effet de « zoom » sur la performance du chef qui dévoile tout autant qu'il amplifie ce dont il se saisit.
- 28 Progressivement, l'attention se porte sur les relations (les correspondances et disjonctions) entre les gestes du performeur et les mouvements de la musique. Si le dispositif spectaculaire tel qu'il se présente ne laisse évidemment aucun doute sur le fait que Xavier Le Roy suit la musique, à certains moments, la concordance geste/son est telle que le regard vacille : est-ce l'action en scène qui produit la musique ou inversement ? Et réciproquement, en cas de décalages flagrants, le spectateur peut ainsi se trouver parfois déçu... Le « problème » des écarts se pose d'autant plus si le spectateur est un « habitué » du morceau de Stravinski, anticipant chaque entrée d'instrument, chaque changement de rythme, chaque variation de thème. Les coïncidences et les discordances qui se présentent entre les deux versions chorégraphique et musicale laissent ainsi une place au jeu, à l'investigation, au suspens, au désappointement, et ce faisant, à l'expérience du regardeur... L'expérience est, avec *Le Sacre du printemps*, d'autant plus engageante que la musique de Stravinski est percussive, explosive et que sa structure rythmique est complexe. À l'affût, le public suit mouvement après mouvement la gestuelle de Xavier Le Roy, attentif à chaque événement, à chaque rencontre qui se produit alors entre la musique et la danse, que ces rencontres soient ratées, approximatives ou parfaitement réglées !

29 La juxtaposition des mouvements sur la musique propose également une autre forme de réciprocité entre les deux versions : dans certains cas, le geste donne à entendre des variations musicales nouvelles, invitent à percevoir des détails dissimulés, dans d'autres, au contraire, il accompagne des évidences. Et réciproquement... En ce sens, ce que produit ici la superposition de la gestuelle du chef sur l'enregistrement n'est pas sans rappeler la relation d'interdépendance qui lie la danse de Nijinski à la musique de Stravinski, l'une mettant en exergue tel élément de l'autre. On pense notamment ici à la scène du « Baiser de la Terre » dans la version originale quand chaque groupe de la communauté primitive interagit avec un instrument ou une famille d'instruments, donnant ainsi à saisir visuellement la structure de la musique. Si, d'un premier abord, le principe d'imitation qui préside à la création du *Sacre de Le Roy* peut paraître simpliste, l'articulation danse/musique laisse advenir un potentiel de relations signifiantes.

30 Dans un second temps, le retournement du performeur produit également un renversement de situation, non seulement entre le chef d'orchestre et la partition musicale mais plus loin entre la scène et la salle.

À la manière d'une partie de *air guitar* où le joueur cherche à mimer le geste d'un guitariste sans avoir l'instrument en main, Xavier Le Roy se propose de reproduire la gestuelle du chef d'orchestre sans avoir l'orchestre en main... Si dans la version *live*, le chef d'orchestre organise et dirige l'exécution de la partition musicale, dans sa représentation, le faux chef d'orchestre se trouve dans la situation inverse de devoir suivre la progression de la musique. Du concert à la musique enregistrée, de l'action effective au geste « stérile », *Le Sacre de Le Roy* propose un revirement de situation dans lequel la musique impose son rythme au performeur. Le dispositif induit alors de la part du danseur une concentration accrue pour percevoir et interpréter simultanément les changements de rythme ou d'instruments qui interviennent dans la musique. Xavier Le Roy cherche à faire illusion et, pour ce faire, contraint le geste à rester au plus près de la musique. Et plus la musique accélère, plus le performeur donne la sensation de courir après... jusqu'à se montrer essoufflé, transpirant, fatigué. Soumis aux accélérations, aux suspensions, aux arrêts, aux saccades du morceau de Stravinski, le chorégraphe s'épuise progressivement sur scène. Son interprétation met en lumière la progression de la partition musicale qui, dans le second acte, va crescendo jusqu'à l'épreuve finale de la danse sacrée. La performance du chef d'orchestre s'apparente ainsi à une forme de relecture détournée de la danse de l'élue dans la version initiale.

31 Par ailleurs, le demi-tour du danseur produit un autre basculement, celui du spectateur se voyant ainsi mis « à la place » des musiciens. L'effet est d'autant plus probant que la lumière de la salle auparavant éteinte, s'allume progressivement, incluant en quelque sorte le gradin dans le jeu. Les regards et gestes que le chef d'orchestre adresse à ses musiciens agissent comme autant de sollicitations de Xavier Le Roy à l'attention de son public. Ajoutons à cela une installation technique spécifique qui isole les familles et groupes d'instruments de l'orchestre et les diffuse depuis des sources distinctes situées à différents endroits dans les rangs des spectateurs. La spatialisation de la musique inclut le public au cœur du dispositif, au cœur de la performance tel qu'en témoignent les propos de Xavier Le Roy :

Après une multitude d'ajustements et de régulières présentations à des amis, qui me permettaient de discuter des effets et du sens de mes choix, vinrent les premiers face à face avec des spectateurs, occupant chaque siège, et auxquels je devais adresser mes mouvements. Le premier contact fut surprenant – probablement autant pour eux que pour moi, puisque je peux les voir comme eux me voient.

Certains, occupant une position qui m'amène régulièrement à m'adresser individuellement à eux (par exemple la clarinette piccolo), peuvent avoir un sourire complice à la deuxième adresse, d'autres ont l'air inquiet, ou prêt à se lever, à réagir, certains ont un regard interrogateur, d'autres ferment les yeux pour écouter. Cette multitude d'échanges affecte mon jeu et peut même me sortir du rythme, que je ne suis pas capable de tenir de façon régulière. Ou bien je peux être absorbé par cet échange et m'interroger sur certaines postures.

- 32 Surexposant les espaces de négociations, les éventuels conflits, les endroits de renoncements qui organisent la rencontre entre la salle et le plateau, *Le Sacre* s'inscrit dans la continuité du travail de Le Roy qui depuis *Produit de Circonstances* s'attache à examiner les mécanismes du spectacle vivant.
- 33 En dissociant la performance gestuelle du chef d'orchestre jouée en *live* de la version musicale enregistrée, Xavier Le Roy propose de jouer et de circuler librement entre les différentes occurrences d'une même œuvre (musicale et chorégraphique), entre les différentes chorégraphies contenues dans l'œuvre (celle de Nijinski et celle du chef d'orchestre), entre la place de spectateur et celle de musicien.

Mais, à la différence de la configuration initiale, dans la relecture de Xavier Le Roy, le pseudo-chef d'orchestre n'a aucune ascendance sur la musique (enregistrée) et les pseudo-musiciens (que sont les spectateurs) ne disposent d'aucun instrument. Autrement dit, les actions du chef n'ont aucune effectivité sur l'orchestre. La représentation que donne à voir Xavier Le Roy est dépourvue de sa puissance au sens où Louis Marin l'entend :

Représentation et pouvoir sont de même nature. Que dit-on lorsqu'on dit *pouvoir* ? Pouvoir, c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un ; non pas agir ou faire, mais en avoir la puissance, avoir cette force de faire ou d'agir. [...] Le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en *modalisant* la force en puissance et d'autre part en *valorisant* la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant.²⁴

- 34 En retirant au chef d'orchestre sa puissance d'action, en détournant le dispositif initial, le chorégraphe livre une représentation où les processus de modalisation et de valorisation à l'œuvre dans toute représentation achoppent sur un vide, une absence, une impuissance. Le spectacle n'est pas pour autant dénué de rapports de force. Mais, au lieu de les laisser opérer de manière induite, comme dans tout spectacle, *Le Sacre* de Xavier Le Roy les expose au contraire, de manière ostentatoire voire obscène : « L'ob-scène, c'est-à-dire l'en-deça de la scène, est ce qui annule le rapport scénique habituel d'une mise à distance suffisante du spectateur pour qu'il jouisse aisément de son statut de voyeur. »²⁵

Le Sacre du printemps, le spectacle vous regarde...

- 35 En écho à l'événement de 1913 lors duquel le parterre a joué un rôle essentiel (au moment même de la représentation mais aussi pour la postérité de l'œuvre), les deux relectures étudiées ont pour point commun de détourner la spécificité de la relation scène/salle à l'œuvre dans la version initiale des Ballets russes. Ou plutôt devrait-on dire qu'elles renversent le sens et la nature de l'interpellation... Quand Yvonne Rainer invite le spectateur de sa relecture à prendre part à la contestation, Xavier Le Roy convie le public de sa performance à prendre la place des musiciens de l'orchestre. Bien plus qu'une simple sollicitation à passer du statut de regardeur à celui d'acteur, les revirements de

situations auxquelles Rainer et Le Roy soumettent le spectateur, l'engagent à s'interroger sur son statut et son rôle dans la fabrique du spectacle.

- 36 Du *Sacre du printemps* à ses relectures, Xavier Le Roy et Yvonne Rainer déplace l'attention du spectateur du scandale proprement dit, à la question des relations de force et de pouvoir qui organisent les rôles et les places de chacun dans toute forme de représentation. Ce faisant, ils participent à ce que Jacques Rancière a nommé l'émancipation du spectateur :

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé²⁶.

BIBLIOGRAPHIE

Derrida Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

Frogier Larys, « S'exposer, quand l'artiste dévisage la pornographie », in *Sous titrée X : la pornographie entre image et propos*, cat. d'expo, Rennes, P.U.R, 2001 (Collection Métiers de l'exposition).

Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Goodman Nelson, *Les Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Kierkegaard Sören, VIALLANEIX Nelly (trad.), *La Reprise*, Paris, Flammarion, Coll. Grand Format, 1990.

Launay Isabelle, « Communauté et articulations. A propos du Sacre du Printemps », in Rousier Claire [dir.], *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, Paris, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2003.

Le Moal Philippe, *Le Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.

Linsel Anne, Hoffman Rainer [réal.], *Les Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch*, Cologne, Gerd Haag, TAG/TRAUM Filmproduktion, 2010.

Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 1998.

Marin Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

Van Imschoot Myriam, « Rest in Pieces. Partitions, notations et traces dans la danse », *Multitudes*, n° 21, été 2005.

Pavis Patrice, *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

Rivière Jacques, « *Le Sacre du Printemps* » in *Nouvelle Revue française*, novembre 1913.

Wavelet Christophe, « Ici et maintenant. Coalitions temporaires », *Mouvement*, n° 2, p. 18-21

NOTES

1. Léonide Massine (1920), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), John Neumeier (1972), Paul Taylor (1980), Mats Ek (1982), Martha Graham (1984), Maryse Delente (1993), Marie Chouinard (1993), Schmidt et Pernette (1999), Katarzyna Kozyra (1999-2002), Angelin Preljocaj (2001), Tero Saarinen (2002), Régis Obadia (2003), Raimund Hoghe (2004), Heddy Maalem (2004), Emmanuel Gat (2004), Xavier Le Roy (2007), Yvonne Rainer (2007), Josette Baiz (2007), Georges Momboye (2008), Roger Bernat (2010), Jean-Claude Gallotta (2011), David Wampach (2011), Dominique Brun (2012), Laurent Chétouane (2013), Sasha Waltz (2013), Cristina Rizzo (2013), Andonis Foniadakis (2013), Akram Khan (2013), Gaëtan Bulourde (2014) (pour n'en citer que quelques-uns). En intitulant sa création *Sacre # 197*, la chorégraphe, chercheuse et notatrice Dominique Brun rappelle le nombre foisonnant de relectures du *Sacre* qui avoisinait les 200 au moment où son projet de relecture a émergé en 2008. Réduite à une trentaine de versions, la liste ci-dessus rend compte cependant de l'hétérogénéité des relectures que ce soit en termes de vocabulaires, d'intentions, de formats. *Le Sacre* intéresse des auteurs d'origines, de générations et d'esthétiques diverses et génère également des formes très différentes. Du vocabulaire néoclassique d'un Mats Ek à la veine expressionniste d'une Pina Bausch en passant par la danse afro-contemporaine développée par Momboye ou l'attitude performative d'un Xavier Le Roy, de la production d'un spectacle à la mise en situation des spectateurs dans une forme participative en passant par une installation ou une performance, *Le Sacre du printemps* recouvre un ensemble d'objets résolument composites.

2. Dans un souci d'harmonisation du texte, nous emploierons ici l'écriture russe des noms de Nijinski et Stravinski avec un « i ». Cependant, en cas de citation, nous respectons l'orthographe initiale de l'auteur cité.

3. Rivière Jacques, « *Le Sacre du printemps* », *Nouvelle Revue française*, novembre 1913, p. 706-730 ; Levinson André « Stravinsky et la danse », *Nouvelle Revue française*, 1923, p. 155-165 ; Launay Isabelle, « Communauté et articulations. A propos du *Sacre du printemps* », Claire Rousier [dir.], *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, Paris, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2003 ; « *Le Sacre du printemps* » (dossier), *L'Avant-Scène - Ballet/Danse*, n° 3, août-oct. 1980, p. 20-114 ; Chevrier Danièle, *Le Sacre du printemps, genèse d'une chorégraphie*, mémoire de maîtrise des Arts du Spectacle, mention danse, Université Paris 8, juin 1998 ; Souriau Étienne, Lesure François, Jameux Dominique, *Le Sacre du printemps de Nijinsky*, Les carnets du Théâtre des Champs-Élysées, Ed. Cicero, Paris, 1990.

4. Selon Laurence Louppe : « il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle : mieux, à travers toutes les écoles, je retrouve, peut-être pas les mêmes partis pris esthétiques [...] mais les mêmes "valeurs" : [...] l'individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, "production" (et non reproduction) d'un geste. » Voir Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 1998, p. 36-37.

5. Après la création le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs Elysées, *Le Sacre* fut rejoué les 2, 4, 6 et 13 juin puis repris au Drury Lane Theatre de Londres les 11, 18 et 23 juin 1913. Après le départ de Nijinski des Ballets russes et sa rupture avec Diaghilev, *Le Sacre* ne sera plus représenté par la compagnie jusqu'à ce que Léonide Massine en propose une nouvelle version en 1920. Massine reprend les costumes et l'argument originels mais convoque une gestuelle plus conventionnelle.

6. Si la reprise d'Hodson et Archer s'apparente raisonnablement à une reconstitution, celle-ci n'a jamais fait l'objet d'une demande d'autorisation auprès des ayants droit de Nijinski. Kenneth Archer et Millicent Hodson n'ont pas souhaité les associer à leur démarche. Ainsi, les deux historiens présentent et diffusent leur projet comme étant, non pas *Le Sacre du printemps* « de » Nijinski, mais *Le Sacre du printemps* « d'après l'œuvre de » Nijinski. Cependant, du point de vue de la réception, peu de personnes perçoivent la distinction entre les prépositions et saisissent la nuance, à tel point que la version du *Sacre du printemps* de Kenneth Archer et Millicent Hodson constitue aujourd'hui la version consacrée à partir de laquelle travaillent les chercheurs, les chorégraphes et les danseurs. À l'occasion du centenaire, lors de la programmation du *Sacre du printemps* par le Ballet du Théâtre Mariinsky au Théâtre des Champs Elysées à Paris, Tamara Nijinski, fille cadette de Vaslav et Romola Nijinski, a dénoncé publiquement les agissements des deux historiens. Voir « Une lettre de Tamara Nijinski », in *Le Monde*, 27/05/2013. Article mis en ligne à l'adresse : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/27/une-lettre-de-tamara-nijinski_3418210_3246.html#xtor=AL-32280397 (consulté le 5/06/2013).

7. Les termes de reconstitution, reconstruction et remontage sont, dans le champ chorégraphique, majoritairement utilisés de manière indistincte pour désigner les reprises qui visent la résurgence de la version originelle. La définition du mot reconstitution dans le *Dictionnaire de la danse* le confirme : « Version d'une œuvre chorégraphique disparue du répertoire, remontée à partir de témoignages, de recherches sur des documents d'époque et d'hypothèses fondées historiquement » (Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 793). Cette description met l'accent sur le mouvement de « retour en arrière », sur la visée rétrospective et authentique de l'opération (qu'on l'élargisse à la reconstitution d'un événement historique, d'un fait divers ou d'un objet). Dans les usages, la notion de remontage en danse sous-tend elle aussi « un retour à » une forme antérieure. Le préfixe « re- » commun à ces deux termes y participe de façon significative. Le mot réactivation insiste sur la dimension « dynamique » de l'œuvre susceptible d'être activée, c'est-à-dire rendue de nouveau effective par la mise en mouvement de ses éléments constitutifs ou, pour le dire autrement, par son interprétation ou son exécution. Ainsi, le terme réactivation met-il davantage l'accent sur l'avènement de l'œuvre au présent de la reprise. Si les termes reconstitution et remontage mettent en avant l'état d'origine de l'œuvre, la notion de réactivation (ou *reenactment*) insiste sur le processus de « remise en vie » de l'œuvre reprise. Le terme d'adaptation est peu usité en danse, il l'est davantage au cinéma ou au théâtre où il désigne aussi bien une transposition d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en pièce de théâtre, d'un livre en scénario, d'une pièce en film) que le réarrangement d'une œuvre en fonction de son contexte de diffusion. Dans ce cas, la circulation de l'œuvre nécessite des arrangements et des modifications destinés à offrir à l'œuvre en question les meilleures conditions de réception dans son nouveau contexte de représentation. En ce sens, *Le Sacre du printemps* de Katarzyna Kozyra s'apparente alors très précisément à une transposition de l'œuvre chorégraphique de Nijinski dans une forme d'installation plastique. Si la notion d'adaptation embrasse l'ensemble des déplacements possibles d'une même œuvre, qu'ils soient géographiques, disciplinaires ou historiques, l'actualisation ne s'applique qu'en cas de transfert d'une œuvre d'un temps ancien, révolu, à une époque contemporaine. Le vocable « appropriation » insiste sur la subjectivité de l'interprétation, le but de l'opération étant de faire de l'œuvre « la propriété » de l'auteur de la reprise. La notion de relecture telle qu'elle est définie dans le *Dictionnaire de la danse* (« Nouvelle version d'une œuvre du répertoire faisant l'objet d'une interprétation personnelle par un chorégraphe », *ibid.*, p.794) porte également son intérêt à

l'intervention du chorégraphe sur l'œuvre dont il se saisit. Dans le prolongement de l'appropriation, la relecture privilégie la destination de la reprise au détriment de la conservation de la forme originelle. Appropriation et relecture mettent en avant la focale de l'artiste auteur de la reprise. Le terme recréation est ambigu. Qu'entend-on par « recréer » ? Est-ce l'œuvre qui est redoublée ou bien l'activité créatrice elle-même ? L'une peut-elle aller sans l'autre ? S'agit-il d'éprouver de nouveau le processus de création ou de reproduire à l'identique la forme finale ? Quoiqu'il en soit, le terme de recréation met en évidence la dimension créatrice de la reprise en dépit de la référence à l'origine.

8. Sören Kierkegaard, Nelly Viallaneix (trad.), *La Reprise*, Paris : Ed. Flammarion, Coll. Grand Format, 1990 p. 65-66. Il est intéressant de rappeler ici la polémique concernant la traduction du titre de cet ouvrage qui fut dans un premier temps, diffusé sous le titre de *Répétition*.

9. Anne Linsel, Rainer Hoffman [réal.], *Les Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch*, Cologne, Gerd Haag, TAG/TRAUM Filmproduktion, 2010.

10. Extrait de la feuille de salle du *Sacre du printemps* de Xavier Le Roy : « Ce projet est né en observant Sir Simon Rattle à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin lors d'une répétition du *Sacre du printemps* (documentée dans le dvd *Rhythm is it !*). Intéressé par la gestuelle du chef d'orchestre, Xavier Le Roy décide de travailler sur ce grand classique d'Igor Stravinsky. Sans formation musicale, il entreprend cependant d'étudier la prestation d'un chef d'orchestre comme une chorégraphie en soi. »

11. À cet égard, on peut citer *Trois Boléros* d'Odile Duboc créé en 1996 qui expose de manière successive trois orchestrations différentes de l'œuvre de Maurice Ravel (sous les directions de Pierre Monteux, Sergiu Celidibache, Pierre Boulez) donnant ainsi à percevoir, par effet de répétition et de comparaison, la plasticité de la partition.

12. Il ne s'agit pas ici d'ignorer les projets, expérimentations et recherches qui ont précisément réfléchi et mis en valeur l'infinité des possibilités d'actualisation d'une partition musicale. Et moins encore de faire fi du pouvoir inventif, du potentiel créatif de la reprise en musique. On pense notamment aux musiques rock dont la constitution est précisément fondée sur ce potentiel. Notre remarque s'appuie sur les usages communs de la musique, tels qu'ils sont majoritairement et collectivement partagés, accordant à la partition musicale la capacité de circonscrire les données essentielles au maintien de l'œuvre. Ainsi, si le musicien respecte les données inscrites sur la partition, peut-être mettra-t-on en question la qualité de son interprétation, mais la partition elle-même ne sera pas mise en doute. À l'inverse, en danse, toute forme de transcription du mouvement (notation, vidéo, dessins, photos...) sera toujours (ou presque) soupçonnée d'infidélité, non seulement parce que dans l'histoire du champ chorégraphique, aucune archive n'a été consacrée de manière unanime comme étant légitime à circonscrire le contenu des œuvres, mais aussi parce que les valeurs d'authenticité, d'originalité, d'individualisation du mouvement constituent le socle à partir duquel le projet de la danse contemporaine s'est élaboré au début du vingtième siècle.

13. Voir Nelson Goodman, *Les Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 148 : « Désignons une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas de ce fait, statut d'authenticité. [...] Ainsi, la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou allographique. » Dans *L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Gérard Genette ajoute : « cette distinction coïncide en fait avec celle qui oppose les œuvres matérielles aux œuvres idéales, ou plus exactement (pour moi) les œuvres à immanence physique (objet matériel ou événement perceptible) aux œuvres à immanence idéale, c'est-à-dire consistant en un type commun à plusieurs occurrences correctes », in *L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 23.

14. Christophe Wavelet, « Ici et maintenant. Coalitions temporaires », *Mouvement*, n°2, p. 18 : « Le choréotype est à la danse ce que le stéréotype est au langage : une répétition mécanique du

même, une conformation impavide au règne du médiocre – une nécrose comme disait Barthes. Comme le stéréotype, le choréotype a ceci de menaçant qu'il prolifère d'abondance, gangrène molle et insoupçonnée. Comme lui sa puissance de contamination est massive – surtout si l'on tient compte de sa qualité de passer inaperçu, de ne pas déranger ou de n'inquiéter jamais rien ni personne. Le choréotype se contente d'être là, d'étendre (entendre) son règne silencieusement, dans une atmosphère d'apathie consensuelle dont les effets, bien plus nocifs qu'il n'y paraît, se répandent selon une économie que l'on pourrait dire d'imprégnation massive. »

15. Voir Dominique Frétard, « La Fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003. Cette expression concentre le débat sur une dispute infructueuse entre les partisans de la danse et leurs opposants qui récuseraient tout mouvement dansé. Ce discours alimente la polémique mais n'en nourrit pas pour autant la discussion : la question centrale n'est pas tant de se positionner pour ou contre la danse mais d'interroger ce que l'activité même de danser recouvre. La mise à plat des prérequis, des conventions et des habitudes qu'opèrent ces artistes est comprise comme un sabotage, alors qu'elle procède au contraire d'un engagement à interroger et éprouver les ressorts du médium « danse ».

16. Traduction personnelle. Cf extrait du téléfilm : *"In a few minutes my children the curtains will rise and from that moment there will be no turning back. You are about to make history, farewell la belle époque, welcome the new age. You have all support yourself and we love you for that! And remember, whatever happens, keep going!"*

17. Isabelle Launay, « Communauté et articulations. A propos du *Sacre du printemps* », Claire Rousier [dir.], *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, Paris, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2003, p. 78.

18. Au-delà de la référence au film, cet usage du montage, dans une relecture du *Sacre*, n'est pas sans rappeler les expérimentations menées par d'autres, dadaïstes, surréalistes, qui, au moment de la création de Nijinski, cherchaient à ouvrir les formes et les pratiques de la création à d'autres possibles. Alors que les procédés de montage/collage faisaient des émules dans les champs plastique, musical, littéraire, l'art chorégraphique se montrait à la même époque moins enclin à ce type d'innovation. Il faut attendre les années 1960-1970 et les expériences des artistes de la danse postmoderne américaine (dont Yvonne Rainer) pour voir se développer de manière aussi radicale le recours à des formes d'écriture comme l'accumulation, la répétition, le collage dans un souci d'éprouver le fantasme de la cohésion de l'œuvre encore agissant à l'époque.

19. *Sarah Bernhardt: The Art of High Drama*, exposition du 2 décembre 2005 au 2 avril 2006, Jewish Museum, New York.

20. Voir l'analyse de Jacques Rivière, « *Le Sacre du printemps* », *Nouvelle Revue française*, novembre 1913, p. 706-730 : « Le mouvement y est réduit à l'obéissance, il est sans cesse ramené au corps, rattaché à lui, rattrapé, tiré par lui en arrière, comme quelqu'un dont on a saisi les coudes et qu'on empêche ainsi de fuir. C'est du mouvement qui ne part pas, à qui l'on interdit de chanter sa petite romance, du mouvement qui revient prendre les ordres à chaque minute. [...] En brisant le mouvement, en le ramenant vers le simple geste, Nijinski a fait entrer l'expression dans la danse. Tous les angles, toutes les cassures de sa chorégraphie empêchent le sentiment de fuir. Le mouvement se referme sur lui, l'arrête, le contient ; par son perpétuel changement de direction, il lui enlève tout débouché ; il l'emprisonne par sa brièveté même. Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion ; au contraire il se rassemble, il se ramasse autour d'elle ; il réprime sa poussée, et, par l'effort même qu'il exerce contre elle, il est tout imprégné d'elle, il la trahit au dehors. » Disponible sur : <http://sarma.be/docs/621> (consulté le 3 novembre 2013).

21. Ce procédé n'est pas nouveau chez Rainer. En 1963, dans *Terrain*, elle travaillait déjà ainsi en compilant dans une même chorégraphie des mouvements très disparates, extraits aussi bien du répertoire de la danse classique que du langage de la danse moderne, du registre des gestes quotidiens que du fonds commun de la culture populaire. Cette hétérogénéité de matériaux, et plus encore, la non-conformité de certains d'entre eux, témoignaient d'une conception non

exclusive de la danse. Il s'agissait de s'affranchir de la distinction convenue entre les formes canoniques c'est-à-dire spécifiquement « créées pour » et « destinées à » l'art chorégraphique, et les formes illégitimes provenant de la gestuelle collective et ordinaire. De cette manière, Yvonne Rainer élargit le champ des mouvements possibles de l'art chorégraphique et revient sur le bien-fondé de la frontière entre le « spécifiquement chorégraphique » et le « général non chorégraphique » dans une perspective d'interrogation et d'examen des caractéristiques définitoires de l'œuvre.

22. Il est, à ce propos, important d'ajouter qu'au cours du spectacle, des panneaux comportant des inscriptions diverses et variées tombent du gril de scène et restent en suspension au-dessus des danseuses jusqu'à la fin de la performance. Les mots, phrases, onomatopées imprimés sur ces panneaux convoquent des registres discursifs hétérogènes : terreur, souffrir, sauvage, refrain, prix, rare, eux, vouloir, mémoire, interdire, temps, acte, calmer, sofa, goût, décomposition, dîner, périmé, effacer, qui ? moi ?, si pas maintenant..., quand ?, arrghh.

23. Xavier Le Roy, « Récit de travail sur *Le Sacre du printemps* », *Repères*, n°20, nov. 2007, p. 23 : « Sir Simon Rattle n'étant filmé que de temps en temps (environ 5% du temps), j'alterne entre l'apprentissage de ces mouvements avec un mélange de battues de la mesure ou autres gestes détournés de sa gestuelle. Pour certaines parties, j'ai recours à un document montrant Pierre Boulez dirigeant la même pièce musicale, ou bien j'écoute d'autres versions, auxquelles j'essaie d'appliquer les mouvements que j'ai appris pour pouvoir en comprendre le sens par défaut. »

24. Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 11.

25. Larys Frogier, « S'exposer, quand l'artiste dévisage la pornographie », *Sous titrée X : la pornographie entre image et propos*, cat. d'expo, Rennes, P.U.R, 2001 (Collection Métiers de l'exposition).

26. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, p. 18.

RÉSUMÉS

Depuis sa création en 1913, *Le Sacre du Printemps* est certainement l'œuvre de l'histoire de l'art chorégraphique qui a connu le plus grand nombre de reprises, d'appropriations, de créations. De Maurice Béjart à Yvonne Rainer, d'Angelin Preljocaj à Xavier Le Roy, le nombre et la diversité des chorégraphes qui ont souhaité créer leur propre version du *Sacre* mettent en lumière le potentiel de réinvention d'une œuvre dont il subsiste peu de traces.

A l'occasion des cent ans de la création du *Sacre*, il s'agit ici de faire retour sur deux reprises qui interrogent, au sein même de leurs résolutions spectaculaires les conditions d'existence, de circulation et d'actualisation d'une œuvre (qu'elle soit chorégraphique ou musicale) et posent ainsi la question de l'actualité du *Sacre du Printemps*. Partant de l'analyse comparée de *RoS Indexical* d'Yvonne Rainer et du *Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy (tous deux créés en 2007), cet article propose de montrer en quoi le dialogue initié par ces deux chorégraphes avec l'histoire de la modernité chorégraphique via un travail de relecture du *Sacre du Printemps* offrent des perspectives sur l'époque contemporaine. Le développement des pratiques citationnelles participe, non seulement d'un regard rétrospectif de la danse contemporaine sur l'histoire qui la constitue, mais aussi et surtout, d'un engagement partagé à interroger ce qui fait œuvre en danse contemporaine.

INDEX

Mots-clés : Le Roy (Xavier), Nijinski (Vaslav), partition, Rainer (Yvonne), reconstitution, relecture

AUTEUR

MARIE QUIBLIER

Docteur en Histoire de l'art, Marie Quiblier a réalisé une thèse sur la reprise en danse, à l'université Rennes 2, sous la direction de Jean-Marc Poinot. Depuis 2004, elle intervient régulièrement dans les départements d'Histoire de l'art, des Arts Plastiques et des Arts du spectacle de l'Université Rennes 2. Chargée d'action culturelle au Musée de la danse/CCNRB depuis fin 2007, elle est y responsable des actions de sensibilisation, de formation et de développement de la culture chorégraphique.