

Le centenaire du *Sacre du printemps*

Katya Montaignac

Number 149 (4), 2013

Mémoires en jeu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70898ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montaignac, K. (2013). Le centenaire du *Sacre du printemps*. *Jeu*, (149), 37–44.

Danse

KATYA
MONTAIGNAC

LE CENTENAIRE DU SACRE DU PRINTEMPS

Depuis un siècle, on ne compte plus les versions et les relectures du *Sacre du printemps*. Créée par Nijinski en 1913 sur une partition de Stravinsky, cette pièce légendaire ne cesse de hanter l'histoire de la danse. En effet, tous les chorégraphes (ou presque) se frottent un jour ou l'autre au *Sacre*... Rien à voir, le plus souvent, avec la chorégraphie de Nijinski, mis à part la musique; il s'agit plutôt de relectures très personnelles. Le *Sacre*... est ainsi devenu, en plus d'un véritable mythe, un passage quasi obligé (voire une épreuve) dans la carrière d'un chorégraphe : « Il est vrai que l'essence même de la danse sert d'argument à la pièce, à savoir son origine rituelle et parfois sacrificielle : cela peut expliquer l'attrance naturelle des chorégraphes pour cette œuvre-clé, au-delà de la rupture entre classicisme et modernité qui la caractérise¹ ».

À l'origine, l'argument du ballet consiste à célébrer l'arrivée du printemps par le biais d'un rituel païen dans lequel un groupe de jeunes filles vierges exécute des danses sacrées. Le sacrifice final de l'une d'entre elles permet d'honorer la terre nourricière. « L'Élue » entame alors une danse frénétique jusqu'à mourir d'épuisement. Malgré les innombrables reprises de

ce spectacle, l'œuvre la plus célèbre de Nijinski a suscité à sa création une telle hostilité de la part du public qu'elle disparaît de l'affiche après seulement quelques représentations. À l'époque, le ballet fait scandale non seulement parce que la partition de Stravinsky propose des effets acoustiques inhabituels (éléments musicaux hétéroclites, superposition d'harmonies, mélodies dissonantes, timbres bruts, rythmique irrégulière...) pour donner un caractère « primitif » à son morceau, mais surtout parce que la chorégraphie rompt avec l'harmonie convenue de la danse classique : les corps sont tordus, les membres dissociés, les articulations anguleuses, « les positions, traditionnellement en dehors, se tournent vers l'en dedans, les sauts s'aplatissent pour renforcer l'atmosphère pesante et la difficulté à s'arracher à sa condition [...] Les mouvements d'ensemble jouent sur des asymétries². » Nijinski a ainsi révolutionné l'univers du ballet par l'insertion de postures et de mouvements étrangers au vocabulaire classique, participant avec cette rupture des codes à l'avènement de la danse moderne. Cent ans plus tard, les révolutions et les scandales artistiques de l'art contemporain ont littéralement laminé les conventions académiques pour étendre le champ du chorégraphique à

1. Fabienne Arvers, programme de « Vidéodanse », Centre Georges-Pompidou, janvier-février 2001, p. 23.

2. Marie-Claude Pietragalla, « Nijinski ou l'avant-garde maudite », dans *La Légende de la danse*, Paris, Flammarion, 1999, p. 130.



L'une des rares photographies du *Sacre du printemps* tel que créé par Nijinski en 1913, sur une musique de Stravinsky.
Photo tirée de l'ouvrage de Richard Buckle, *Nijinsky. A Life of Genius and Madness*, New York, Pegasus Books, 2012, n. p.

une « impureté » revendiquée, voire à une radicale indéfinition de la danse. Dans ces conditions, la réception du public s'est considérablement déplacée. Quels sont donc les enjeux actuels des relectures du *Sacre du printemps* ?

À chacun son *Sacre*...

La multitude des réappropriations du *Sacre du printemps* atteste de l'importance de cette œuvre magistrale. Presque 50 ans après Nijinski, Maurice Béjart propose, en 1959, sa propre version, qui se caractérise notamment par l'insertion d'un Élu masculin et par la prédominance du duo homme-femme, « [c]ette dualité à la fois antagoniste et complémentaire

trouvant l'équilibre idéal dans l'union du couple³. » Pour Béjart, l'arrivée du printemps est ainsi célébrée comme une force vitale de la nature à travers la figure du coït : les mouvements des danseurs assument d'ailleurs une connotation sexuelle explicite. En 1975, dans la version de Pina Bausch, sans doute la plus illustre, le sol est recouvert de tourbe, les hommes sont torse nu et en pantalons noirs, les femmes en nuisettes blanches. La danse y est convulsive, les mouvements se répètent de manière obsessionnelle : « Les corps en sueur sont de plus en plus maculés [de terre], comme si s'inscrivaient sur chacun les stigmates du supplice qui attend l'Élue dont tout le groupe se fait complice⁴. »

3. *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999, p. 632.

4. *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 633.



Le Sacre du printemps de Daniel Léveillé (créé en 1982, et repris en 2007). Sur la photo : Mathieu Campeau, Emmanuel Proulx et Justin Gionet.
© Denis Farley.

Chacun monte ainsi « son » *Sacre...* en fonction de ses obsessions esthétiques. Au Québec, la version orgiaque, animale et faunique de Marie Chouinard, datée de 1993 et recréée en 2004, n'a rien à voir avec celle, mathématique, implacable et rigoureuse de Daniel Léveillé, conçue en 1982 et reprise en 2007, mettant en scène quatre soli indépendants qui se partagent l'espace, se croisent, sans jamais se toucher, et parfois se retrouvent en synchronie le temps d'un mouvement. Chaque solo présente ainsi un enchaînement différent de mouvements communs. « *Les Sacres* se suivent et ne se ressemblent surtout pas⁵. » En 2004, le chorégraphe israélien Emmanuel Gat réussit un coup de maître en créant

une version captivante composée à partir de pas de salsa. Cette pièce a d'ailleurs remporté un prestigieux Bessie Award en 2007. Trois femmes et deux hommes dansent sur la musique de Stravinsky, changeant constamment de partenaire dans une partition chorégraphique ininterrompue et extrêmement complexe. Sur la durée, le rythme endiablé de la salsa suscite une véritable transe qui donne à la danse lascive une dimension aussi fascinante qu'inférieure.

Moins convaincant fut *le Sacre du printemps* de Jean-Claude Gallotta, conçu en 2011 comme une « suite » à sa pièce en hommage à Serge Gainsbourg, *l'Homme à tête de chou*. Mêmes danseurs, mêmes costumes (pantalons et torsos nus, soutiens-gorge pour les femmes), même éclairage bleuté,

5. Frédérique Doyon, « *Le Sacre du printemps* et la danse du maestro », *Le Devoir*, 27 mai 2013.



même énergie fouguese typique des années 80, qui coïncidait historiquement à l'esthétique de Gainsbourg, mais qui semble beaucoup moins évidente pour évoquer Nijinsky, même si, on l'a bien compris, ce n'est pas l'objectif. Idem pour *Variations S* d'Hélène Blackburn, qui remixe Stravinsky pour une partition de pas de deux très classique : portés aériens, virevoltes, grands battements, pieds pointés... Cas Public reprend la fameuse formule de Diaghilev, « Étonne-moi ! », pour s'adresser aux adolescents, « ces êtres humains qui traversent une période de la vie qui s'apparente tellement aux mutations du printemps⁶ ». Cependant, quand le directeur des Ballets russes demandait à Cocteau de le surprendre, c'était au sens de le dérouter et de pousser l'audace artistique pour « oser » innover, pour bousculer ses attentes et ses habitudes. Malgré quelques passages de *break dance* qui brisent un peu les lignes, l'hommage de Cas Public à Nijinski demeure très académique, pour celui qui, pourtant, s'était tellement détaché des figures formelles de la « belle danse ». Chez Gallotta comme chez Blackburn, pas de sacrifice ni d'élus : chaque danseur exécute tour à tour son numéro de bravoure. Les versions du *Sacre du printemps* se réduisent ainsi souvent à un simple exercice de style pour des chorégraphes dont le désir (et le fantasme) se résume avant tout à marquer la partition historique de leur empreinte esthétique.

Résister à la tyrannie du nouveau

Se mesurer au *Sacre...* signifie se confronter au talent créateur de Nijinski. Difficile de relever un tel défi ! En effet, comment surprendre aujourd'hui ? Comment aborder la partition de Stravinsky pour offrir une relecture originale du mythe ? Parfois, il suffit simplement de « renoncer au nouveau » afin de « susciter des processus inédits », comme Laurence Louppe le déclarait : « Qui plus est, les œuvres passées recèlent un gisement de ressources encore inexplorées, inexploitées même⁷. » Il s'agit alors de « re-produire », non pas au sens d'une duplication, mais au sens de « produire à nouveau » : « [...] arracher l'œuvre à la domination d'un état d'origine (souvent fétichisé dans la communauté chorégraphique), en accepter le statut instable, [...] autant dire la pluralité des occurrences, et les potentialités infinies de ses remises en chantier⁸. » L'infinité des possibles de la copie déjoue à ce titre « l'appauvrissement de l'expérience » tant redouté par Walter Benjamin.

6. Cas Public, présentation de *Variations S*, site Internet de la compagnie : <www.caspublic.org>.

7. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine : la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 18-19.

8. *Ibid.*, p. 24.

Ce fut le cas avec *le Sacre du printemps* créé en 2007 par Xavier Le Roy (présenté au FTA 2013), qui choisit de s'attaquer à la partition de Stravinsky à travers les mouvements mêmes du chef d'orchestre. Le créateur a ainsi considéré la performance d'un chef d'orchestre comme une véritable partition chorégraphique dans laquelle les gestes semblent à la fois produire de la musique et être générés par elle. Xavier Le Roy a réussi ce tour de force de donner littéralement *corps* à la musique de Stravinsky. Sa chorégraphie présente quasiment une partition de mime, théâtralisant à la fois le chef d'orchestre, les instruments et la partition musicale. Seul, sur le plateau nu, le chorégraphe assume une proposition conceptuelle qui paraît d'abord aride. Pourtant, la couleur rouge de son chandail rappelle la robe rouge de l'Élue de Pina Bausch. D'ailleurs, en plus d'être relié à tous les instruments de musique, le corps du chef d'orchestre semble lui-même traversé par les passions et les émotions qui suintent littéralement de la musique. Parfois, elles peuvent même être exacerbées, comme lorsque le chef interrompt la musique de manière autoritaire. Le danseur continue alors ses mouvements dans le silence, démontrant ainsi la force chorégraphique de sa composition qui, loin d'être improvisée, se répète à la mimique près. Ses gestes s'enchaînent et se reproduisent avec précision dans un crescendo millimétré. À un autre moment, Xavier Le Roy démissionne et quitte carrément la scène, nous laissant écouter la musique sans l'image du chef d'orchestre, nous rappelant avec humour que la bande sonore n'est qu'un enregistrement. À la fin, le solo devient plus engagé, plus fougues, plus burlesque également : le chef s'emballa, donne des coups de poing frénétiques sur les rythmes du tambour, parcourt le plateau à grandes enjambées, lance la musique au public comme une grenade. Il se permet même de bondir, créant ainsi un parallèle subtil mais explicite aux légendaires sauts de Nijinski. En s'intéressant à la chorégraphie du chef d'orchestre, Le Roy touche sans doute au nerf fondateur du *Sacre du printemps* : « Si entendre fait partie d'une expérience incarnée, n'est-ce pas inévitablement une expérience viscérale du mouvement et du son⁹ ? »

Déplacer le mythe

Soulignons la relecture du chorégraphe franco-algérien Heddy Maalem, qui choisit en 2004 de mettre en scène quatorze danseurs africains sur la musique de Stravinsky. Cette version déplace la légende des Ballets russes aux pratiques tribales de l'Afrique, soulignant les thèmes actuels qui déchirent la culture africaine, tiraillée entre ses traditions ancestrales et

9. Xavier Le Roy, Présentation de la pièce, site Internet : <www.xavierleroy.com>.



...du printemps ! de Thierry Thieû Niang,
présenté au Festival d'Avignon 2011.
© Jean-Louis Fernandez.



sa réalité contemporaine. La rupture esthétique opérée par Nijinski peut-elle faire écho aux bouleversements actuellement vécus sur le continent africain, dans les domaines politique, culturel et social ?

Autre déplacement : le traitement numérique opéré par le Laboratoire de recherche création en technochorégraphie (LARTEch), dirigé par Martine Époque et Denis Poulin, qui a produit en 2013 *CODA*, un film de « danse sans corps », qui consiste à mouvoir des particules sur le rythme de la célèbre musique de Stravinsky. Ces particules laissent entrevoir des bribes de corps, qui apparaissent et se dissolvent sur les accords de la partition musicale. En retirant les corps des danseurs, les créateurs déplacent de façon métaphorique le propos de l'œuvre originale (la célébration de la Terre) vers la dénonciation du massacre de notre environnement par l'action même de l'homme. La figure du « sacrifice » est ici renversée : les hommes qui vénéraient jadis la Terre par des danses traditionnelles et sacrées sont désormais devenus son principal bourreau.

Enfin, la pièce de Thierry Thieû Niang intitulée *...du printemps !*, créée au Festival d'Avignon en 2011, met en scène 25 interprètes âgés de 60 à 90 ans. Pour cette relecture du *Sacre...*, la thématique du temps demeure la trame principale, et l'écriture chorégraphique se construit surtout à partir d'actions collectives, telles que la marche et la course qui s'organisent autour de la figure de Patrice Chéreau qui, au centre du plateau, lit des extraits des *Cahiers* de Nijinski : le

journal d'une fin de vie où les éclairs de folie du génie interné résonnent de manière troublante. Cette pièce semble avant tout une expérience humaine importante pour les personnes âgées qui la vivent et qui suivent le chorégraphe depuis plusieurs années à travers des ateliers réguliers. Pour le public, le « spectacle » consiste avant tout à voir sur scène des corps âgés qui, traditionnellement, n'y sont que très rarement représentés. Là encore, il s'agit d'un « sacrifice » différent. Alors que, dans *le Sacre du printemps* originel, les « sages » désignaient parmi les jeunes filles celle qui serait mise à mort, notre époque semble à l'inverse sacrifier ses propres aînés en les poussant à se retirer du tableau : « On leur demande de s'arrêter, de prendre leur retraite, de ne pas se fatiguer¹⁰. » Le chorégraphe propose un contre-exemple avec sa pièce. Chacun, à son rythme, court de manière circulaire sur le plateau, s'épuisant au fur et à mesure en fonction de sa forme physique, de son endurance et de son rythme cardiaque. Avec leurs différentes physicalités, ces interprètes sont avant tout « des hommes et des femmes qui dansent », comme le dirait Pina Bausch. Leur simple présence sur scène émeut le public, notamment à travers leur fragilité palpable, tandis que leur âge avancé les dote d'une aura toute particulière. ■

10. Thierry Thieû Niang dans le documentaire *Danser le printemps à l'automne*, réalisé en 2011 par Denis Sneguirev et Philippe Chevallier, diffusé sur Arte le 26 mai 2013.