



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

DANSE

LES SPECTACLES VIVANTS DU CENTRE POMPIDOU

XAVIER LE ROY

LE SACRE DU PRINTEMPS (2018)

JEUDI 21 NOVEMBRE 2019, 20H30

VENDREDI 22 NOVEMBRE 2019, 18H30 ET 21H

SAMEDI 23 NOVEMBRE 2019, 17H ET 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1 (18€, 14€, 9€)

DURÉE 1H

Avec le Festival d'Automne à Paris

Concept **Xavier Le Roy**

Interprétation **Salka Ardal Rosengren, Alexandre Achour, Scarlet Yu**

Musique **Igor Stravinsky**

Design sonore **Peter Boehm**

Enregistrement **Berliner Philharmoniker sous la direction de Sir Simon Rattle**

Lumières **Maurice Fouilhé**

octobre 2019



Direction de la communication
et du numérique

Directrice

Agnès Benayer

+33 1 44 78 41 35

agnes.benayer@centrepompidou.fr

Les Spectacles vivants

Service de presse :

MYRA

Yannick Dufour / Camille Protat

01 40 33 79 13

myra@myra.fr

centrepompidou.fr



Management, organisation
Vincent Cavaroc, Fanny Herserant
Production **Le Kwatt (F) et illusion
& macadam (F)**
Coproducton **La Biennale di
Venezia**
Remerciements **Centre national
de la danse - France**

Le Kwatt est soutenu par Le
Ministère de la Culture et de la
Communication - France, en
qualité de Compagnie à Rayonne-
ment National et International

Spectacle créé le 29 juin 2018 au
Tese dei Soppaldei (Venise) dans
le cadre de la Biennale de Venise



Van Cleef & Arpels



LE SACRE DU PRINTEMPS

Le Sacre du Printemps 2018 est une nouvelle version de la chorégraphie et du concept développés par Xavier Le Roy en 2007. Sans avoir aucune formation musicale, Xavier Le Roy avait commencé par étudier la prestation de Sir Simon Rattle dirigeant l'oeuvre de Stravinsky comme une chorégraphie en soi dans laquelle les gestes semblent à la fois produire et être produits par la musique. Si entendre fait partie d'une expérience incarnée, n'est-ce pas inévitablement une expérience viscérale du mouvement et du son ? Dans l'écoute, il y a autant de corps que de rôles et de perspectives : les musiciens, le chef d'orchestre, les spectateurs. Cette nouvelle version de la pièce, pour trois interprètes au lieu d'un seul, prolonge les sujets que cette pièce abordait, par des questions liées à la transmission, l'interprétation et la traduction d'une oeuvre préexistante.



ENTRETIEN AVEC XAVIER LE ROY

Sans formation musicale, vous réalisez une série de pièces qui s'intéresse à la chorégraphie de corps de musiciens.

Quelle place accordez-vous à la musique dans votre travail ?

J'ai commencé à travailler sur la musique dès mes premières pièces, en collaboration avec un ami compositeur et musicologue, avec qui on s'interrogeait sur la synchronicité du voir et de l'entendre. Devait-on s'en remettre au hasard, comme Cunningham, et compter sur le spectateur pour articuler les deux actions, ou au contraire devions-nous construire en amont la possibilité de leur coïncidence ? On a fait le choix de naviguer entre ces deux options et de créer ce que nous appelions des « formes élastiques » entre la danse et la musique. Notre collaboration s'est néanmoins arrêtée parce que cette part importante du travail n'était pas reconnue à sa juste valeur dans le milieu de la danse. Le manque de retours a fini par générer une forme de frustration de son côté. De mon côté, ce fut difficile, affectivement parlant, je me sentais responsable. Aussi dans les pièces qui ont suivi (*Self Unfinished*, *Giselle*, *Produit de circonstances...*), j'ai laissé de côté la réflexion sur la composition musicale, sur la façon dont elle induit un geste ou est induite par lui. Jusqu'à ce que l'on m'offre de mettre en scène *Le Théâtre des répétitions* de Bernhard Lang, un opéra contemporain pour lequel j'ai commencé à travailler sur la gestuelle des musiciens. J'ai ensuite poursuivi cette recherche à l'occasion d'une autre proposition, celle de travailler à partir des pièces d'Helmut Lachenmann. Un des aspects intéressants de sa musique dite « concrète pour instrument », c'est qu'elle produit littéralement de nouveaux mouvements et de nouveaux rapports corporels à l'instrument, de ceux que les musiciens n'ont pas appris au conservatoire. Mon attention s'est alors focalisée sur ces rapports-là. J'ai continué cette recherche suite aux observations que j'avais pu faire de l'Orchestre Philharmonique de Berlin en répétitions du *Sacre du Printemps*, à partir du documentaire *Berlin Rhythm is it!* où j'ai pu voir le chef d'orchestre comme un potentiel danseur.

Dans cette première version du *Sacre du Printemps* (2007), vous prenez congé de la référence à la chorégraphie de Nijinski au profit de la composition de Stravinsky : pourquoi avoir privilégié la dimension musicale ?

Au départ, mon intention n'était pas de travailler sur une musique faite pour la danse. Ce qui m'avait attiré c'était la possibilité de renverser les rôles entre la musique et le mouvement, de mettre en question cette relation : la musique est-elle dirigée par le chef d'orchestre, ou le contraire ? Plus largement, j'étais curieux de cette situation où il me semblait que l'ordre des choses était mis en question par une possible inversion de la perception, de la répartition entre la cause et l'effet. J'ai tenté de ne pas faire « mon » *Sacre*. J'ai essayé des musiques qui n'étaient pas destinées à la danse ou de donner un autre titre à la pièce, mais j'ai dû me rendre à l'évidence que cette question de la synchronicité du geste et de la musique, et ce possible renversement de leur causalité, était difficilement transposable sur une autre partition. J'ai également pris conscience qu'il y avait quelque chose de contre-productif à prendre des décisions « pour ne pas faire ». Avec le recul, l'articulation entre danse et musique y semble évidente, mais je remarque aussi qu'elle opère ici sur un mode conflictuel. *Le Sacre du printemps*, c'est un moment résonnant, qui a fait beaucoup de bruit. Quand on commence à lire ce qui a été écrit à son propos, légende ou pas, on se rend compte qu'il y a eu du conflit à tous les étages : la musique fut un scandale, la danse un autre, Stravinsky s'est désolidarisé de la relation de sa musique avec la danse, du récit et de celle de Nijinsky. C'est comme si on avait, de manière implicite, un récit de conflits...

Voulez-vous dire que vous essayez de résoudre ce conflit entre la musique et le mouvement ? Peut-être en souvenir de cette collaboration musicale manquée à vos débuts...

Ce n'était pas mon intention, en tout cas pas de façon consciente. Je voulais continuer mes explorations sur les relations du voir à l'entendre, de l'écouter au regarder qui se donnent souvent sous la forme d'une tension. Dans notre culture occidentale, musique et danse peuvent être autonomes l'une de l'autre, c'est d'ailleurs ce qui, entre autre, autorise Stravinsky à se désolidariser de Nijinsky. Ces situations de conflit m'intéressent car elles produisent autant de séparations que d'associations, elles révèlent autant du subjectif que du commun. Cela étant dit, votre remarque indique une possible opération de mon inconscient qui chercherait à résoudre les problèmes issus de mes premières expériences avec la musique. Je n'y avais jamais pensé en ces termes et c'est tout à fait possible. Je n'aime pas les conflits et je reconnais volontiers que j'ai tendance à vouloir faire lien entre ce qui est séparé et qui selon moi ne devrait pas l'être, ou bien parce que cela m'est insupportable et que je suis à la recherche de situations paisibles.



La version de 2018 est née d'un accident, au sens propre du terme, qui vous empêche de danser les trois solis programmées pour la Biennale de danse de Venise, parmi lesquels *Le Sacre du printemps*. Pour des raisons d'organisation et de temps, vous décidez de remonter cette dernière en la pensant pour trois danseuses. Comment procédez-vous à la réécriture de la partition ?

Quand l'invitation de la Biennale a été formulée, je me suis focalisé sur la question de l'interprétation. On est habitué à entendre beaucoup de versions différentes d'une même partition musicale mais beaucoup moins en danse, sauf peut-être pour cette pièce iconique. Aussi après l'accident, la question de l'interprétation en tête, au lieu de transmettre la chorégraphie du *Sacre* à une seule personne, j'ai cherché à la démultiplier avec plusieurs interprètes. Dans un premier temps, je leur ai envoyé la musique, la partition et la vidéo de la pièce de 2007 en leur demandant de choisir deux passages qu'elles aimeraient danser ou qu'elles aimaient écouter. Je voulais que la composition de la pièce soit articulée à partir de leur désir d'écouter cette musique ou d'approfondir un mouvement. Étonnamment, leurs choix mis bout à bout couvraient presque la totalité de la partition. Ça a été notre point de départ. Quand on a réalisé nos premiers essais, les subjectivités se sont superposées les unes aux autres, parfois deux interprètes réalisaient le même mouvement et faisaient apparaître leurs singularités respectives. Cela posait la question de ce qu'un geste, mais encore de ce qu'un individu donne à entendre. On a fini par faire alterner des moments de solo et d'autres groupés de façon à travailler avec les possibles figures chorégraphiques d'un trio pour composer des moments où la danse y questionne l'écoute, ainsi que le rôle et le pouvoir habituellement assignés au chef d'orchestre.

L'interprétation est donc toujours liée à une forme de subjectivation ?

Quand on travaille à l'appropriation d'un matériel préexistant, différentes interprétations se superposent, par strates successives : celles du compositeur, du chef d'orchestre, des musiciens, du chorégraphe, des danseurs originaux, des interprètes qui reprennent le rôle. Pour cette version, j'ai en effet initié notre travail avec l'idée que l'interprétation est toujours liée à une forme de subjectivation, à des relations constitutives de subjectivités. Que les danseurs décident de suivre la même trajectoire que moi dans la pièce de 2007 ou qu'ils adaptent les mouvements à leurs propres corps, ce sont autant de moyens pour eux de choisir leur approche et de construire leur interprétation. La dramaturgie de la pièce a été organisée de façon à mettre cela en valeur.

Comment s'est imposé le choix de trois interprètes féminines (Scarlet Yu, Salka Ardal Rosengren et Eleanor Bauer) pour revisiter une pièce originellement interprétée par un homme ?

J'ai pensé travailler avec des femmes comme pour formuler un commentaire critique sur le machisme du milieu de la musique, sur le fait que la profession de chef d'orchestre est très largement dominée par des hommes. À un deuxième niveau de lecture, j'ai aussi voulu déconstruire les assignations de genre en pensant à des femmes pour reprendre cette danse. Lorsque nous avons dédoublé le rôle d'Eleanor et confié l'interprétation à Alexandre Achour, qui jouera pour le Festival d'Automne à Paris, cela montrait que l'interprétation n'était pas limitée à un genre, que les rôles étaient interchangeables.

À ce jeu d'interprétations chorégraphiques, s'ajoute la recomposition du morceau par Peter Böhm qui est crédité au « design sonore », en quoi consiste son intervention ?

Nous voulions créer une situation où le public seraient des musicien(ne)s virtuel(le)s, comme s'ils/elles étaient dans l'orchestre. Peter Böhm a créé un environnement sonore à partir des trente-deux pistes de l'enregistrement, grâce à un dispositif complexe qui consiste à recomposer la musique et à la distribuer dans l'espace. Il permet de moduler les paramètres de chacune des pistes dans chacun des hauts parleurs, de manière à se rapprocher des conditions d'écoute des musicien(ne)s de l'orchestre. Habituellement un ingénieur du son travaille à donner la même écoute à tou(te)s, indépendamment de l'endroit où elle/il est assis(e). Nous cherchons à créer une situation où chaque spectatrice et spectateur est dans une situation d'écoute différente de ces voisin(e)s.

Imaginez-vous une troisième version du *Sacre* possible ?

Cette nouvelle mouture est née d'un accident, on n'est jamais à l'abri d'un autre (rires).

Propos recueillis par Florian Gaité pour le Festival d'Automne à Paris



XAVIER LE ROY

Après des études de biologie moléculaire à l'Université de Montpellier, Xavier Le Roy travaille comme artiste depuis 1991. En 2018 il est professeur à l'Institut des études du théâtre appliquées de Giessen (Allemagne). Il débute comme interprète avec divers groupes et chorégraphes. De 1996 à 2003, il est artiste en résidence au Podewil à Berlin. En 2007 et 2008, il est artiste associé au Centre National Chorégraphique de Montpellier. En 2010, il est artiste en résidence au MIT (Massachusetts Institute of Technology) dans le cadre du programme Art Culture and Technology (Cambridge, Etats-Unis). Fin 2012, il débute une résidence de 3 ans au Théâtre de la Cité Internationale de Paris. Depuis 1994 il développe des travaux soli : *Self Unfinished* (1998), *Produit de Circonstances* (1999), *Giszelle* (2001) en collaboration avec Eszter Salamon, *Le Sacre du Printemps* (2007), *Produit d'autres circonstances* (2009) et *Sans titre* (2014). Parallèlement, il initie des projets explorant les modes de production et de collaboration constitutives du travail de groupe: *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2000), *Project* (2003) et *6 Mois 1 Lieu* (2008), *low pieces* (2011). Ses travaux produisent des situations qui interrogent, entre autres, les relations spectateurs et performeurs et tentent de transformer ou reconfigurer les dichotomies telles que: objet/ sujet, animal/humain, machine/humain, nature/culture, public/ privé, forme/informe. Une partie de ses recherches se développe sous forme de travaux réalisés spécifiquement pour des espaces d'exposition : production (2010-2011) développée avec Marten Spangberg dans le cadre de l'exposition *MOVE: Choreographing You, Rétrospective* réalisé pour la Fondation Antoni Tapiès à Barcelone (2012), *Untitled* (2012) pour l'exposition 12 Rooms, *Titre Provisoire*, 2015 créé à Sydney pour le John Kaldor Public Art Project, *For The Unfaithful Replica* en collaboration avec Scarlet Yu au CA2M de Madrid en 2016. En 2017 avec l'Ensemble Issho Ni, ils créent pour l'Ensemble Modern de Francfort, l'exposition « Haben Sie «Modern» Gesagt ? », et avec Scarlet Yu Still *Untitled* une pièce pour espace public en réponse à la comande de Skulptur Projekte Münster - 2017.



INFORMATIONS PRATIQUES

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou
75 191 Paris cedex 04
01 44 78 12 33

métro - RER
Hôtel de Ville, Rambuteau
Châtelet-Les-Halles

Tarifs spectacles

18 € / 14€ / 9€

14 € / 10€ / 5€

Réservations

sur place

à la billetterie centrale et 1h avant le spectacle (selon les places disponibles) à la billetterie spectacles, niveau -1

en ligne

www.centrepompidou.fr/billetterie

par téléphone

01 44 78 12 33

Expositions

Ouvertes tous les jours, sauf les mardis, de 11h à 21h
14 / 11 €

Valable le jour même pour le musée national d'art moderne et l'ensemble des expositions.

Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel)

LES SPECTACLES VIVANTS

département du développement culturel

Mathieu Potte-Bonneville, directeur

direction de la communication et du numérique

Agnès Benayer, directrice

agence de presse
Les Spectacles vivants

MYRA

Yannick Dufour / Camille Protat

01 40 33 79 13

myra@myra.fr

www.myra.fr

www.centrepompidou.fr/spectacles

PROCHAINS SPECTACLES

danse

XAVIER LE ROY

LE SACRE DU PRINTEMPS (2018)

21 - 23 NOVEMBRE 2019

théâtre

GRAND MAGASIN

GRAMMAIRE ÉTRANGÈRE LEÇON 6, "RÉVISIONS"

28 NOVEMBRE - 1^{ER} DÉCEMBRE 2019

musique - images

PETER VON POEHL ET MARIE MODIANO

SONGS FROM THE OTHER SIDE

7 DÉCEMBRE 2019

musique

ATLAS - A SOUND CARTOGRAPHY

13 DÉCEMBRE 2019

EXPOSITIONS AU MÊME MOMENT

BACON

EN TOUTES LETTRES

11 SEPTEMBRE 2019 - 20 JANVIER 2020

GALERIE 2, NIVEAU 6

DOROTHY IANNONE

TOUJOURS DE L'AUDACE

25 SEPTEMBRE 2019 - 6 JANVIER 2020

ESPACE FOCUS, NIVEAU 4

PRIX MARCEL DUCHAMP 2019

9 OCTOBRE 2019 - 6 JANVIER 2020

GALERIE 4, NIVEAU 1

CALAIS - TÉMOIGNER DE LA « JUNGLE »

16 OCTOBRE 2019 - FÉVRIER 2020

GALERIE DE PHOTOGRAPHIES, NIVEAU -1

COSMOPOLIS #2

23 OCTOBRE - 23 DÉCEMBRE 2019

GALERIE 3, NIVEAU 1

POINTS DE RENCONTRES

30 OCTOBRE 2019 - 27 JANVIER 2020

GALERIES DU MUSÉE

ET D'ART GRAPHIQUE, NIVEAU 4

BOLTANSKI

FAIRE SON TEMPS

13 NOVEMBRE 2019 - 16 MARS 2020

GALERIE 1, NIVEAU 6

contacts

presse@centrepompidou.fr

centrepompidou.fr/presse

Dorothee Mireux

+ 33 1 44 78 46 60

dorothee.mireux@centrepompidou.fr

Timothée Nicot

+ 33 1 44 78 45 79

timothee.nicot@centrepompidou.fr

Marine Prévot

+ 33 1 44 78 48 56

marine.prevot@centrepompidou.fr

à Metz

Pénélope Ponchelet

+ 33 1 42 72 60 01

penelope@claudinecolin.com

centrepompidou-metz.fr

à Malaga

presse@centrepompidou.fr

centrepompidou-malaga.eu