



**Le Sacre du
Printemps**
Jean-Claude Gallotta

Fiche pédagogique
Saison 2012-2013

www.opera-dijon.fr

03 80 48 82 69

**Le Sacre du
Printemps**
Jean-Claude
Gallotta

DANSE

Auditorium

OCTOBRE

Mardi 9 20h

Mercredi 10 20h

Centre Chorégraphique
national de Grenoble
Théâtre national de Chaillot
avec le soutien de la MC2
Grenoble

* Igor Stravinski, version
dirigée & enregistrée par
Igor Stravinski (1960) avec
le Columbia Symphony
Orchestra

DURÉE : 1 h

CONTACT

Développement culturel
Julia Dehais - responsable
jdehais@opera-dijon.fr
03 80 48 82 69

Le Sacre du Printemps

Jean-Claude Gallotta

Précédé de « Tumulte » et « Pour Igor »

CHORÉGRAPHIE Jean-Claude Gallotta

ASSISTÉ DE Mathilde Altaraz

DRAMATURGIE Claude-Henri Buffard

COSTUMES Jacques Schiotto & Marion Mercier *assistée d'* Anne Jonathan

LUMIÈRES Dominique Zape *assisté de* Pierre Escande

DÉCORS Jeanne Dard

MUSIQUE *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski

PAYSAGE SONORE (*I - Tumulte, II - Pour Igor*) Strigall

INTERPRÈTES Cécile Renard, Alexane Albert, Matthieu Barbin, Agnès Canova,
Ximena Figueroa, Ibrahim Guétissi, Mathieu Heyraud, Georgia Ives, Gaetano
Vaccaro, Thierry Verger, Stéphane Vitrano, Béatrice Warrand, Thalia Ziliotis

Note d'intention

Par Claude-Henri Buffard

Chaque chorégraphe porte un *Sacre* en lui. Celui de Jean-Claude Gallotta est gravé au compas sur un pupitre d'écolier. Adolescent, encore étroitement engoncé dans la blouse grise de son triste pensionnat, le futur chorégraphe écoute le professeur de musique parler d'Igor Stravinsky, des Ballets russes, de Nijinski, du « scandale » à la création (au Théâtre des Champs-Élysées, le 29 mai 1913) et entend l'œuvre pour la première fois sur un vieux tourne-disque Teppaz trop sillonné. Assoupi sur son banc en bois, il « s'enrêve » aussitôt, dit-il aujourd'hui. Les images l'emportent. Il s'en souvient encore. Des figures sérapiques, des ombres sensuelles, des corps tourmentés, des éveils interdits, des émois inexplicables, des palpitations troublantes.

C'est alors qu'il chorégraphiait la dernière séquence de son spectacle précédent, *l'Homme à tête de chou*, que lui sont revenus ces souvenirs. Par quelle voie secrète ? Par la silhouette de Marilou traversant la scène comme l'Élue de Stravinsky offerte à la mort ? Par la musique de Serge Gainsbourg nourrie, parfois clandestinement, de références classiques ? Par la vitalité des interprètes dont il lui paraissait indispensable de prolonger la flamme ? En guise de réponse, *Le Sacre* s'est alors imposé comme le second volet du diptyque commencé avec *l'Homme à tête de chou* : mêmes danseurs, même lumière sélénienne, mêmes énergies venues directement de la musique.

En hommage à Tadeusz Kantor, et à sa Classe morte, classe qui est aussi celle de beaucoup d'autres enfances en noir et blanc, celle de Jean Vigo (*Zéro de conduite*) ou celle de François Truffaut (*Les 400 coups*), la scène est comme passée à l'estompe du souvenir, la musique insolente de Stravinsky et la danse désir des interprètes perçant sous la voile comme des élèves effrontés sous le nuage de craie.

Parce que *Le Sacre* est sans nul doute une des matrices par lesquelles il a trouvé l'élan nécessaire pour inventer son itinéraire chorégraphique, Jean-Claude Gallotta a choisi de travailler sur la première version de l'œuvre, qu'il considère comme une des meilleures, rude, sans afféteries, sans brillance décorative, dirigée et enregistrée par Igor Stravinsky lui-même.

Le Sacre est une « cérémonie païenne » selon le compositeur. Pas d'anecdote, pas d'intrigue. Jean-Claude Gallotta ajoute : pas d'Elue, ou du moins pas d'Elue unique, glorifiée puis sacrifiée. Chaque interprète féminine sera « éligible », tour à tour, pour rétorquer à « l'obscur pouvoir discrétionnaire » des dieux et des pouvoirs.

Du rituel, Jean-Claude Gallotta a également retenu le double sens étymologique de « reliair » et de « se recueillir ». Il s'agit bien pour lui de se recueillir, comme à genoux, sur les marches de l'autel qui montent et monteront toujours à son adolescence, et de se reliair aux maîtres, de Kantor à Fellini, qui l'ont conduit à ne pas l'oublier.

Le Sacre est précédé de deux courts avant-programmes :

I – Tumulte, où le chorégraphe invite danseurs et public à entendre le silence brut de la danse qui précède le déchaînement de la musique.

II – Pour Igor, un solo interprété par Cécile Renard en hommage au compositeur, apostrophé et tutoyé comme un dieu qu'on n'en finit pas de remercier d'avoir cherché sans relâche à instituer par sa musique un ordre entre l'homme et le temps.

Jean-Claude Gallotta

Biographie

Après un séjour à New-York où il découvre notamment le travail de Merce Cunningham, Jean-Claude Gallotta fonde en 1979 à Grenoble le Groupe Émile Dubois (réunissant danseurs, comédiens, musiciens et plasticiens) qui devient en 1984 Centre Chorégraphique National de Grenoble. En 1986, il devient le premier chorégraphe à la tête d'une Scène Nationale (le Cargo, Grenoble).

Il est l'auteur d'une soixantaine de chorégraphies présentées sur tous les continents, dont *Ulysse*, *Daphnis é Chloé*, *Mammame*, *Docteur Labus*, *Presque Don Quichotte*, une trilogie sur les Gens (*99 duos*, *Trois générations*, *Des Gens qui dansent*). Il a également chorégraphié plusieurs pièces pour les Ballets de l'Opéra de Lyon et de l'Opéra de Paris et a créé et développé dans les années 1997-1999 une compagnie de danse à Shizuoka (Japon).

En 2008, il crée à Paris avec William Christie et Robert Carsen la tragédie lyrique *Armide* de Lully et à Grenoble dans son studio *Chroniques chorégraphiques* ; en 2009, il crée *l'Homme à tête de chou* à la MC2:Grenoble ; en avril 2011, il se produit en solo avec *Faut qu'je danse !*, présenté en prélude de la recréation à Grenoble de son trio *Daphnis é Chloé*. En octobre 2011, toujours à Grenoble et avec une pièce pour treize danseurs, il vient à son tour «se frotter» à l'œuvre d'Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*.

Entretien avec Jean-Claude Gallotta

Par Claude-Henri Buffard

***Le Sacre du printemps* a cent ans en 2013. Depuis un siècle, il intrigue et aime beaucoup de chorégraphes. Presque chacun d'entre eux semble porter un *Sacre* en lui...**

Il est certain que *Le Sacre* est une sorte de montagne magique pour les chorégraphes. À un moment ou un autre, il est inévitable d'avoir envie de la gravir, de se mesurer à elle, d'aller y voir de près.

Tu attaques cette « montagne » tardivement dans ton parcours (après plus de soixante chorégraphies), mais en réalité tu l'as « aperçue » très tôt...

Ça date de mon adolescence, d'un cours de musique dans l'école où j'étais interne et où les événements enthousiasmants étaient rares. Le professeur nous a parlé de Stravinsky, des Ballets russes, de Nijinski, du « scandale » à la création (au Théâtre des Champs-Élysées, le 29 mai 1913) et a posé un disque 33 tours sur l'électrophone de la classe. J'ai été immédiatement emporté par cette musique alors inconnue de moi qui m'ouvrait des champs que je croyais interdits, la sensualité, les corps tourmentés, des émois inexplicables, des palpitations troublantes.

Et puis quelques années plus tard, alors que je ne dansais pas encore, j'ai retrouvé Stravinsky sur ma route. Franck Zappa était mon idole, je cherchais à tout savoir de lui, et j'ai su qu'il avait Stravinsky pour maître. C'est là que j'ai commencé à me familiariser avec *Le Sacre*.

Devenu chorégraphe, te vient inévitablement le désir de l'affronter...

... par l'intermédiaire de George Balanchine, un maître pour beaucoup de chorégraphes, dont l'enseignement est essentiel. Il avait créé une vingtaine de ballets avec Stravinsky, presque tout, sauf...*Le Sacre du printemps*, qu'il jugeait « indansable ». J'ai alors imaginé à l'époque de présenter un *Sacre* en deux temps, ma chorégraphie dans le silence et, avant ou après, la musique, seule, dans le noir. C'était radical, à la mesure des audaces de Stravinsky. Mais ça ne s'est pas fait.

La nécessité intérieure n'était pas encore là ?

C'est ça, j'avais besoin de me sentir armé pour affronter cette œuvre, je ne l'étais pas encore à ce moment-là. Il fallait que je trouve ma propre musicalité pour que ma danse essaie de se hisser – disons-le comme ça - à la hauteur de la musique de Stravinsky. Et ce n'est qu'en 2009, pendant les répétitions de *L'Homme à tête de chou* que ça s'est imposé. Les quatorze danseurs, d'une vitalité extraordinaire, m'ont-ils incité à prolonger leur énergie ? Sans doute en partie. J'ai alors vu *Le Sacre* comme un second volet de *L'Homme à tête de chou*. J'ai imaginé instantanément que la dernière image -les danseurs venant s'allonger sur le devant de la scène-deviendrait la première image du *Sacre*.

Restais-tu impressionné par la supposée « indansabilité » de cette œuvre ou as-tu conçu ta chorégraphie comme tu le fais habituellement ?

J'ai eu quelques appréhensions bien sûr : comment dialoguer chorégraphiquement avec une musique d'une telle puissance ? Qu'est-ce que je peux apporter de plus qui n'a pas déjà été fait ? Mais aujourd'hui, avec la maturité, je sais comment développer ce que j'appellerai ici « la dramaturgie de l'abstraction ». J'ai donc travaillé avec les danseurs comme d'habitude, dans le silence. La différence avec mes autres spectacles est que la musique ayant précédé la chorégraphie, j'ai pu tester ma gestuelle au fur et à mesure, séquence par séquence.

Jusqu'ici, les chorégraphes qui ont mis *Le Sacre* en danse étaient formés à la technique classique, y compris Pina Bausch lorsqu'elle créa l'œuvre en 1975. Il leur était sans doute plus naturel à eux d'en venir un jour au *Sacre*...

C'est certain. Et le maître de l'abstraction, Merce Cunningham, n'a évidemment jamais approché *Le Sacre*. Mais c'est justement ce qui m'a intéressé. Comment moi, enfant du classique et de l'abstraction, je pouvais trouver mon chemin le long de la musique, sans la suivre et sans l'ignorer non plus bien entendu ; trouver ce que j'appelais tout à l'heure « la propre musicalité » de ma danse.

Les danseurs, eux aussi, ont à trouver leur propre musicalité... Et il semble que cette chorégraphie-ci leur demande du souffle...

En effet, même si la durée est assez courte, l'effort est permanent et intense, sans moment de répit. Les danseurs sont ici comme des instruments de musique visuels, toujours vibrants, comme l'ombre portée de l'orchestre sur la scène, ayant à contenir et à communiquer la même énergie que lui. Avec eux, j'interprète à ma façon la fameuse phrase d'Igor Stravinsky: « il ne suffit pas d'entendre la musique, il faut encore la voir. »

Tu as choisi la version enregistrée par Igor Stravinsky lui-même en 1960 avec le Columbia Symphony orchestra, qui n'est pas la version la plus connue ni la plus jouée, qui est par ailleurs la plus « enlevée », plus rapide que celles dirigées par Bernstein, Boulez ou Karajan....

Je voulais d'abord rendre hommage à Stravinsky, je voulais « l'entendre ». Il y a des interprétations plus brillantes que la sienne mais je ne voulais pas choisir en fonction de ce critère-là. Même si son interprétation avait été considérée comme vieillotte, ce qui n'est pas le cas, bien au contraire, je l'aurais choisie. Elle me correspond bien. Comme chef, Stravinsky a besoin d'aller vite, il dégraisse, dépouille, c'est rythmé, pulsionnel, parfois violent. Son *Sacre* est très « rock »... !

Tu dépouilles aussi l'œuvre de son anecdote d'origine, l'« Éluë » n'est pas incarnée par une seule danseuse...

Comme je l'ai fait dans *L'Homme à tête de chou* où le personnage de Marilou, l'« Éluë » de Gainsbourg, était incarné par chacune des sept danseuses à tour de rôle, dans mon *Sacre*, toutes les filles sont élues ou peuvent être considérées comme telles. J'aime cette idée que chacune de mes interprètes ait sa chance d'être l'Éluë. Une manière pour moi de porter un regard actuel sur cette pièce. « L'eau du bain » social et culturel a changé. Nous ne sommes plus au temps de la « Russie païenne » comme indiqué dans le sous-titre de l'œuvre. Aujourd'hui, nous sommes tous « élus », ou au moins éligibles.

En 1913, le programme du spectacle précisait : « La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne parmi les hommes.... ». La violence du rythme ne nous renvoie pas aux mêmes images aujourd'hui...

La musique m'a entraîné en effet plutôt du côté de l'urbain, de l'asphalte, du minéral. Les danseurs ne « piétinent [plus] la terre avec extase ». Dans certaines séquences, ils forment un groupe explosif, rageur, combattif ; musique et danse semblent parfois sorties de *West Side Story*.

Comme cela se fait, parce que l'oeuvre est courte, tu la fais précéder de deux courts avant-programmes, *Tumulte* et *Pour Igor*...

Oui, en premier lieu, *Tumulte*, où j'invite le public à écouter le silence brut de la danse qui précède le déchaînement de la musique. C'est un aperçu de la danse du *Sacre* que l'on va découvrir quelques minutes plus tard, un peu comme si on surprenait les danseurs à l'entraînement quelques minutes avant la représentation.

Puis *Pour Igor*, un solo-hommage au compositeur, dansé par Cécile Renard, dans un paysage sonore d'Antoine Strippoli, une façon de « tutoyer » Stravinsky, de lui offrir quand même une Éluë, comme échappée de sa musique.

Voir le spectacle avant la représentation

http://liveweb.arte.tv/fr/video/Le_Sacre_du_Printemps__par_Jean-Claude_Gallotta/

Rencontrer

Rencontre avec Jean-Claude Gallotta le mardi 9 octobre à l'issue de la représentation, dans la salle de l'Auditorium.

Pistes pédagogiques

Avant la représentation

LES PISTES PÉDAGOGIQUES

sont réalisées par Madame Florence Long-Chazaud, enseignante missionnée à l'Opéra de Dijon.

AVANT LA REPRESENTATION, IL EST INTERESSANT DE FAIRE REFLECHIR LES ELEVES AUX QUESTIONS SUIVANTES

Pour les collégiens et lycéens autour de la création artistique

Peut-on envisager une création définitivement originale ? Comment créer une œuvre novatrice qui rompt avec tout ce qui l'a précédé ? Cela suppose-t-il de travailler dans une solitude radicale ? Peut-il, d'ailleurs, y avoir originalité sans élément de référence, sans outil de comparaison ? Comment ménager la référence aux artistes qui ont marqué leur temps et affirmer quelque chose comme une singularité ? L'acte de création peut-il se déployer dans une parfaite autonomie, à l'image du geste créateur de Dieu qui, du néant, parvient à faire naître quelque chose ? En d'autres termes, l'artiste met-il en œuvre une création ex-nihilo ? Ou bien sa liberté ne s'exerce-t-elle pas dans la manière dont il se rapporte à ce qui s'est fait avant lui ? Peut-on, en effet, affirmer ce que l'on est, sans en référer à quelque chose, qu'on le refuse ou qu'on l'accepte ? La liberté peut-elle se passer de ce que Sartre appelle « une situation », laquelle intervient comme un motif premier qui la stimule et l'oblige à se positionner ?

À cet égard, Jean-Claude Gallotta ne montre-t-il pas comment un artiste, tout en revisitant une œuvre phare *Le Sacre du Printemps*, propose une pièce parfaitement singulière, loin de toute répétition ? La première période *Tumulte* propose une chorégraphie sur fond de silence, avant que la musique de Stravinsky ne se déchaîne ; la période suivante constitue un hommage rendu au maître, hommage teinté de proximité. L'élève tutoie le maître et déplace l'élément central de la narration originelle. Ainsi l'on passe d'une élue à une pluralité d'élues possibles. Cette mise en scène, ces différences, ne sont pas anodines. Elles sont l'indice de l'inventivité du chorégraphe qui raconte avoir imaginé cette pièce, les gestes, les pas de danse, sans musique. Comme si après avoir écouté et réécouté la composition de Stravinsky, l'heure était venue d'écouter sa propre musique.

Quel lien la création entretient-elle à l'imaginaire ? Jean-Claude Gallotta évoque à plusieurs reprises dans différents entretiens la manière dont *Le Sacre du printemps* a pu, dans sa jeunesse, stimuler son imaginaire, lui ouvrir des horizons encore inexplorés. En entendant *Le Sacre du Printemps* pour la première fois, des images puissantes se sont imposées à lui, des images qui ont affirmé une rémanence certaine, une persistance telle qu'elles l'ont poursuivi jusqu'à l'âge adulte. De la même manière, ce sont les dernières images de son précédent spectacle *L'homme à tête de chou* qui ont ravivé son désir de chorégraphe *Le Sacre du Printemps*. N'y a-t-il pas là quelque chose d'intéressant à comprendre sur la façon dont l'imaginaire irrigue la création artistique, la nourrit en profondeur ? Loin de l'idée préconçue selon laquelle l'œuvre est le résultat d'un projet clair, d'une intention définie que l'artiste se contenterait de mettre en forme, ne faut-il pas comprendre que le processus de création est infiniment plus complexe, qu'il suit des méandres que l'artiste lui-même ne maîtrise pas totalement ? Or, n'est-ce pas justement là que réside la création pure ? Ainsi, pourrait-on parler de création si l'œuvre n'était rien d'autre que la duplication d'une idée aux contours déjà définis, avant même que

l'œuvre n'ait, en tant qu'objet, vu encore le jour ? Au contraire, l'artiste, lorsqu'il crée, n'est-il pas à l'écoute de ce qui surgit inopinément, des associations d'idées qui se nouent spontanément, des images qui s'interposent subitement ? N'est-ce pas là ce qui donne à l'œuvre sa singularité profonde ?

Lorsque Jean-Claude Gallotta revient sur la genèse de son spectacle, on mesure le temps qu'il a fallu pour que ce projet prenne forme. Chaque spectacle antérieur peut apparaître, à rebours, comme un élément nécessaire à un travail intérieur au terme duquel la forme actuelle du spectacle s'est imposée. De fait, une longue période de latence s'est écoulée durant laquelle l'envie de chorégrapheur *Le Sacre du printemps* est restée en jachère. Mais loin d'avoir été perdu, ce temps s'est révélé extrêmement fécond. Il a permis au chorégrapheur de trouver la forme la plus adéquate à son ambition, d'identifier progressivement la nature exacte de son désir, de donner sens à son envie. Cela aurait-il été possible si l'imaginaire ne s'était pas engouffré dans la brèche, s'il n'avait pas profité du fait que l'attention de l'esprit soit focalisée ailleurs, de manière à le libérer, à lui céder la place ? N'a-t-on pas là l'illustration de ce que Nietzsche décrit dans *Le Gai savoir* ? Celui-ci affirme, en effet, que l'homme ne doit pas fuir l'ennui mais aborder toute période de latence avec patience car ce qui s'y joue, c'est un déploiement de l'imaginaire, infiniment profitable à la créativité. Déjà dans *Les curiosités esthétiques* Baudelaire insistait sur cette capacité de l'imaginaire à aiguïser l'ensemble de nos facultés, à les élever à un degré d'acuité inégalé. Ne permet-il pas à alors à l'homme de donner naissance à une œuvre dont la beauté procède de la parfaite adéquation entre la forme et le contenu ?

Pour les lycéens autour de la beauté d'une œuvre

Comment proposer une définition de la beauté indépendamment de toute référence à une quelconque norme de goût ? Comment trouver une définition de la beauté qui résiste aux modes et aux critères esthétiques retenus au fil des époques ? Est-il possible de dépasser la pluralité des goûts pour se mettre d'accord sur ce qui est beau ? Et sur quoi peut se fonder un tel accord puisque ce qui plaît aux sens varie en fonction des personnes ? En d'autres termes, la beauté est-elle nécessairement ce que l'on apprécie par les sens ? Et si la beauté n'était rien d'autre que l'adéquation parfaite entre le sens de l'œuvre et sa dimension concrète, visible, accessible aux sens ? Au final, la beauté est-ce autre chose qu'un dialogue intelligent entre un contenu et une forme, dialogue riche de sens ? Qu'en est-il alors de la proposition de Jean-Claude Gallotta ? Dans son souci de trouver la forme la plus juste pour une œuvre qui allie déférence et impertinence, qui s'empare d'une œuvre déroutante et incontournable pour mieux la détourner, parvient-il à faire naître de la beauté ?

Comment l'artiste se rapporte-t-il à son œuvre ? Peut-il lui être suffisamment extérieure et porter sur elle un regard admiratif ou étonné ? Peut-il être saisi par sa beauté ? Est-il possible qu'il soit juge et partie, créateur et spectateur ? Si l'on songe au processus de création, à ses hésitations, ses lenteurs, ses détours, peut-on croire décemment que tout de l'œuvre résulte d'un projet volontaire ? Le résultat n'est-il pas toujours en excès au regard de l'intention initiale ? N'y a-t-il pas, en quelque sorte, une dérobade de l'œuvre qui laisserait place à la surprise ? Et de la même manière qu'un spectateur est surpris par une œuvre qui ne répond à aucun code connu, l'artiste ne peut-il être surpris par ce qui, une fois réalisé, lui donne à voir des choses de lui-même qu'il ne soupçonnait pas ? Ainsi, à partir du moment où son œuvre lui échappe, où elle lui devient étrangère, ne peut-il

pas contempler le résultat fini et apprécier alors la justesse du dispositif, le dialogue savant qui s'établit entre la forme et le contenu ?

Après la représentation et pour prolonger la réflexion

DANS UN PREMIER TEMPS, PARTIR DES IMPRESSIONS DES ELEVES

Ce qu'ils ont retenu du spectacle (intérêt, émotion...).

Ce qui les a gênés dans ce spectacle (incompréhension, ennui, absence d'émotion).

DANS UN SECOND TEMPS, REVENIR SUR CE QUI A ETE VU ET/OU ENTENDU

Réfléchir au dispositif mis en place par Jean-Claude Gallotta et à la manière dont les éléments constitutifs de ce dernier s'opposent ou se répondent. De quoi un tel dispositif est-il l'indice ? Pourquoi l'œuvre hésite-t-elle entre l'hommage rendu au maître et le détournement ? Qu'est-ce que cela nous apprend sur la difficulté à créer ?

Analyser la manière dont Jean-Claude Gallotta reprend à son compte le côté « rock » de l'œuvre de Stravinsky. Ce dernier avait présenté en 1913 une pièce qui faisait la part belle au corps plutôt qu'à l'intellect, qui mettait en scène les croyances, les superstitions, plutôt que la rationalité, qui célébrait, de fait, ce qui est traditionnellement décrié, voire honni : la violence des pulsions, la force des émois, leur caractère éminemment déraisonnable. Le rythme de la musique, sa précipitation donnaient à entendre l'agitation des corps, la difficulté de les maîtriser. En d'autres termes, la composition de Stravinsky, en célébrant les rites païens, s'inscrivait du côté de tout ce que la tradition occidentale dévalorisait : la nature qui prend le pas sur la culture, le corps qui entraîne l'esprit, le chaos qui l'emporte sur l'ordre. C'est cela qui, à son époque, a pu faire scandale. De fait, quels sont les éléments qui, dans la version de Gallotta, viennent faire écho à cette volonté délibérée d'inverser les valeurs ? Et que signifie aujourd'hui proposer une pièce « rock » ? Quels détournements cela suppose-t-il ? N'y a-t-il pas dans le choix de présenter toute femme comme une élue potentielle une manière de rompre avec un système autoritaire et arbitraire et de proposer une version plus actuelle, plus démocratique des choses ?

À CET EGARD, IL EST JUDICIEUX DE DECRIRE

Le dispositif scénique :

Que représentent les éléments de décor ? Les tableaux qu'ils constituent sont-ils fidèles à la trame narrative initiale ?

Qu'ont les costumes de spécifique ?

Pourquoi projeter en toile de fond un écran où apparaissent des phrases, des citations ?

La musique est-elle jouée sur scène ou est-ce une bande son ? Quelle version de l'œuvre de Stravinsky le chorégraphe a-t-il privilégié ? Pourquoi ?

Lorsque la musique n'est pas celle de Stravinsky, quel paysage installe-t-elle ? Y a-t-il ou non proximité avec la composition de Stravinsky ?

LE LANGAGE DU CORPS, L'ECRITURE DES CORPS

Quels gestes sont-ils privilégiés ?

Les gestes sont-ils en harmonie avec la musique ou en décalage ?

A-t-on affaire à une écriture plutôt abstraite ou incarnée ?
Les corps sont-ils en tension ou en détente ?

L'ORGANISATION DE LA DANSE

Pourquoi avoir scindé le spectacle en trois moments distincts ? Une continuité s'établit-elle entre ces trois moments ?

Quel est le rythme de la danse ? En adéquation avec le tempo de la musique ou un décalage ?

Le silence de la première période modifie-t-il notre perception de la danse ?

Sont-ce les solos ou les moments en groupe qui prévalent ?

Lorsqu'ils sont en groupe, les danseurs évoluent-ils à l'unisson ?