

Les noces d'Igor Stravinski en dialogue avec l'espace scénique contemporain (Pokrovski, Preljocaj, De Keersmaecker)

Vera Geslin

Résumé

Ancré dans une approche relevant de la nouvelle musicologie, cet article examine les mises en scène contemporaines des *Noces* de Stravinski, sur le plan tant musical que chorégraphique, en mobilisant les concepts postmodernes de « dialogue » et de « rencontre ». L'autrice met d'abord en lumière le travail encore méconnu de l'ethnomusicologue Dmitri Pokrovski, dont l'ensemble vocal propose une interprétation singulière des *Noces*. Cette exploration permet par la suite de dégager des principes qui servent à l'étude de deux versions chorégraphiques, celles d'Angelin Preljocaj et d'Anne Teresa De Keersmaecker. L'analyse de ces ballets, esthétiquement contrastés, révèle comment différentes « vérités locales » de l'œuvre peuvent enrichir la compréhension de ses structures fondamentales. Afin d'assurer une approche pluridisciplinaire, des unités analytiques d'interprétation scénique sont utilisées comme catégories transversales, notamment le « degré de fidélité », ici volontairement élargi au champ chorégraphique. À ce titre, le concept de « nomadisme » sert d'outil méthodologique pour appréhender les relations intersémiotiques entre musique et danse. Pour réaliser ce travail, l'autrice a obtenu l'accès à des sources inédites, notamment des archives privées à Moscou, relatives aux travaux de Pokrovski, et une captation exclusive du spectacle de la compagnie Rosas à Bruxelles. Enfin, des entretiens avec les créateurs impliqués complètent cette étude, enrichissant la réflexion théorique par des perspectives de praticiens.

Mots clés : Ensemble Dmitri Pokrovski ; interprétation contemporaine ; De Keersmaecker ; *Les noces* de Stravinski ; Preljocaj.

Abstract

This article explores contemporary interpretations of Stravinsky's *Les Noces*, both musical and choreographic, through the lens of new musicology and postmodern concepts of dialogue and encounter. The author highlights still relatively unknown work of ethnomusicologist Dmitri Pokrovsky, whose vocal ensemble offers a distinctive interpretation of *Les noces*. This exploration then identifies key principles that are

used to analyze choreographic adaptations by Angelin Preljocaj and Anne Teresa De Keersmaecker. By comparing these two aesthetically contrasting ballets, the article reveals how different “Work-specific truths” contribute to a deeper understanding of its fundamental structures. To ensure a multidisciplinary approach, this study applies analytical frameworks for stage performance as cross-disciplinary categories, particularly the “degree of fidelity”, which is deliberately extended to the choreographic domain. In this context, the concept of “nomadism” serves as a methodological tool for examining the interconnections between music and dance. For this research, the author gained access to previously unpublished sources, including private archives in Moscow related to Pokrovsky’s work and an exclusive recording of the Rosas company’s performance in Brussels. Finally, interviews with the involved artists further enrich the study by incorporating insights from practitioners.

Keywords : contemporary interpretation; Dmitri Pokrovsky Ensemble; De Keersmaecker; Preljocaj; Stravinsky’s *Les nocés*.

Qualifiée par Sergei Diaghilev¹ d’œuvre « la plus purement russe » de Stravinski (Ramuz [1943]2007, p. 23), *Les nocés* englobent des problématiques plus vastes que la simple représentation d’un rite païen. Imprégnée à la fois des souvenirs de l’environnement authentiquement slave d’Oustiloug et d’une profonde connaissance de la culture occidentale, cette création puise tant dans la pensée *eurasiste*² que dans le *cosmisme*³, touchant ainsi à l’universalité et à l’environnement de l’ère moderniste. À travers l’archaïsme, elle témoigne des bouleversements sociaux d’avant-guerre, exprimant la rigueur de l’industrialisation qui « mécanise » le corps et l’esprit jusqu’à sa « dépersonnalisation » (Adorno [1959]2006, p. 180-181 ; Johnson 1987). En abordant des questions fondamentales de la civilisation occidentale – telles que la conformité collective et l’individualisme social (Adorno [1959]2006, p. 165) –, la musique des *Noces* résonne jusque dans notre époque, évoquant des paradigmes parfois inattendus et conservant une vitalité marquante. Par sa puissance

1 *Les nocés* fut dédiée à Sergei Diaghilev (Pokrovski 1997, p. 86).

2 N. Troubetzkoy, A. Lourié, P. Souvtchinski et N. Berdiaev partageaient une philosophie eurasiste, fondée sur la reconnaissance de la Russie non pas comme un pays « périphérique » de l’Europe, ni européen ni asiatique, mais comme un pays ayant sa propre voie et jouant un rôle important dans l’histoire du monde occidental (Taruskin 1996).

3 Parmi les représentants majeurs de ce courant, les philosophes D. Andreev, S. Boulgakov, N. Fedorov, P. Florenski, A. Losev, V. Solovyov ; les poètes A. Bely, A. Blok, V. Ivanov, V. Khlebnikov ; les scientifiques K. Tsiolkovski, V. Vernadski. Le *cosmisme* russe, avec ses racines néoplatoniciennes, envisageait une « symphonie cosmique » où l’union de tous les esprits de l’univers libère l’homme de la tragédie de l’existence. Selon la musicologue A. Arakelova, cette vision trouve un écho chez Stravinski, exprimée dans son écriture par une temporalité où coexistent le statisme (*ostinato*) et le mouvement (*variation*), ce qui illustre le concept du temps comme une « émanation illogique de l’éternité » et s’aligne sur les perspectives cosmistes d’A. Losev sur la présence indivisible de l’éternel à chaque instant. Stravinski lui-même concevait la musique comme un ordonnancement du cosmos et du rapport homme-temps. Arakelova relève également dans l’œuvre scénique de Stravinski une hiérarchie sémantique et syntaxique ainsi qu’une structure sphérique, évoquant les cycles et rondos, en résonance avec la vision losevienne du cosmos en tant que sphère auto-référentielle (Arakelova 1997).

vocale et percussive, cette œuvre semble pénétrer la terre⁴ jusqu'à son noyau archaïque, donnant naissance à de nouvelles impulsions pour d'innombrables réinventions.

Il est connu qu'Igor Stravinski avait des difficultés à accepter les adaptations de ce ballet⁵, conçu par sa chorégraphe préférée de l'époque, Bronislava Nijinska (Stravinski et Craft [1959]2016, p. 128-130 ; Johnson 1987 ; Jordan 2011). Malgré cela, tout au long du siècle dernier, des artistes ont osé se confronter à de nouvelles expériences avec *Les noces*, en commençant par Merce Cunningham (1952), Ludmilla Chiriaeff (1956), Maurice Béjart (1972), Jiří Kylián (1982), Angelin Preljocaj (1989), Anne Teresa De Keersmaeker (2002), Stijn Celis (2002), jusqu'à la récente représentation de Pontus Lidberg à l'Opéra de Paris (2019). Cette abondance de nouvelles productions met en lumière l'enjeu central de la condition de l'homme occidental⁶ : sa « révision déchirante » de l'héritage (Boucourechliev [1982]1989, p. 15), une nécessité d'interroger la contemporanéité sans qu'elle soit envahie par le passé. Dans ce contexte, *Les noces* devient naturellement le terrain privilégié de telles explorations, non pas comme une simple restauration de l'authenticité musicale par l'appropriation du langage académique, mais comme un phénomène où, selon Adorno, « le modernisme et l'archaïsme sont les deux aspects d'une même chose » (Adorno [1959]2006, p. 164). De surcroît, en inventant une forme d'« oratorio avant-gardiste » sans narrateur et doté d'une mise en scène, Stravinski relève non seulement un défi stylistique, mais témoigne d'un moment clé dans l'évolution de la musique occidentale, lorsque la forme « a dépassé la sonate » (*ibid.*, p. 178). Ce faisant, il incarne une quête caractéristique qui s'affirme tout au long du XX^e siècle : celle d'un genre unique, adaptable à chaque création.

Pour structurer l'analyse des interprétations contemporaines des *Noces* – tant musicales que chorégraphiques –, cet article s'appuie sur certaines perspectives de la nouvelle musicologie, issues des concepts de la postmodernité⁷. Dans ce cas, les notions de *dialogue* (Trottier 2023) et de *rencontre* (Esclapez 2007) s'imposent de façon cohérente, à la fois comme processus de construction de liens entre univers stylistiques distincts et comme moyens de renouveler la compréhension contemporaine de l'œuvre pour le public actuel, contribuant ainsi à sa pérennité (Trottier 2023, p. 58 et 116). Bien que, évidemment, la création de Stravinski ne nécessite pas d'être renouvelée pour rester présente dans les programmations contemporaines⁸, ses multiples interprétations ouvrent des espaces de perception de l'œuvre comme un « être vivant » détaché de son créateur (Boucourechliev et Ducharme 2006, p. 17-18). À cet égard, la création peut être envisagée comme un « bloc de sensations », suivant

4 Cette sensation s'inscrit dans la perspective de Daniel Charles, qui examine le rapport de l'homme à la terre à travers l'objet esthétique (Esclapez 2007, p. 58).

5 Par exemple, celle de Maurice Béjart (Savenko 1997, p. 27).

6 Dans cet article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

7 L'approche s'inspire de la perspective proposée par Danick Trottier dans son travail de révision du célèbre ouvrage de Richard Taruskin (Trottier 2010).

8 Voir l'étude statistique réalisée par Anne C. Shreffler, citée dans le récent ouvrage de Danick Trottier (2023, p. 62).

la conception deleuzienne (Esclapez 2007, p. 215), équivalant à un ensemble de forces et d'*intensités* en interaction où l'œuvre, l'interprète et le public s'engagent dans une forme de corps-à-corps.

Ainsi, la prise en compte de la dialectique et du pluralisme inhérents à l'œuvre – des notions mises de l'avant dès les écrits d'Adorno ([1959]2006, p. 146) – s'impose comme une exigence dans le cadre analytique de ce travail. Nous proposons d'envisager l'œuvre de Stravinski non seulement comme un objet sonore, mais aussi comme un espace de représentation d'une intention artistique transcendante, dépassant l'individualisme pour atteindre une dimension universelle (*ibid.*, p. 160-161). Cette approche explore la capacité d'une idée musicale chez Stravinski à devenir « le moteur de l'action scénique » (Boucoucheliev [1982]1989, p. 141), traversant les époques pour dialoguer avec l'espace artistique contemporain. Une telle perspective analytique reflète d'ailleurs l'essence même de l'œuvre, qui s'émancipe de son statut d'objet sonore pour se constituer en une création « délibérée de signifier », investie d'une convention symbolique « supra-individualiste » (*ibid.*, p. 17).

Pour examiner de nouvelles intentions artistiques qui émergent donc de la création (Molino 2009, p. 210-211), nous utiliserons des unités analytiques d'interprétation scénique comme catégories transversales, telles que le « degré de fidélité » (Nattiez 2019, p. 179-185), étendues ici volontairement au champ pluridisciplinaire. À ce titre, les concepts de « musiques nomades »⁹ et de « tangible »¹⁰ nous guideront pour examiner où la volonté chorégraphique rejoint celle de l'œuvre musicale. Notre sélection s'est portée sur trois créations distinctes : celle de l'ethnomusicologue et compositeur Dmitri Pokrovski (1994), ainsi que celles de deux chorégraphes aux univers esthétiques contrastés, Angelin Preljocaj (1989) et Anne Teresa De Keersmaeker (2002). Ne cherchant pas à recréer l'original, ces trois artistes contemporains proposent de véritables métamorphoses, chacune avec son « degré » qui renvoie aux fondamentaux de l'œuvre. Puisque la « fidélité absolue » est un idéal inatteignable (Nattiez 2019, p. 179-185), la recherche de similitudes entre ces interprétations ne nous paraît pas pertinente. Au contraire, l'examen de leurs différences aidera à redéfinir les contours du « noyau dur » de signification des *Noces* (*ibid.*, p. 272). Chacune de ces créations dévoile, à sa manière, des « clés de lecture » de cette œuvre, offrant au public contemporain, dont la perception est marquée par l'ère postmoderne, un accès renouvelé à son esthétique singulière. Nous avons donc retenu ces interprétations pour leur capacité à démontrer comment *Les noces* peut entrer en dialogue et même s'hybrider (Trottier 2023, p. 60-69) avec des univers esthétiques difficilement imaginables à l'époque de sa création par Igor Stravinski.

9 Il s'agit d'une référence qui renvoie à l'ouvrage *Musiques nomades* (Charles et Hauer 1998), dans lequel Daniel Charles propose une conception de la musique comme un processus fluide et sans frontières rigides, inspirée par le nomadisme philosophique de Deleuze et Guattari. Rejetant l'idée d'une œuvre fixe, il postule que l'œuvre est toujours inachevée et en perpétuel devenir, ouverte aux interprétations et redéfinie constamment par l'écoute.

10 Cette notion est également empruntée à Daniel Charles (Charles et Hauer 1998).

LES NOCES SELON DMITRI POKROVSKI

Le thème des noces, largement exploré depuis la naissance de l'opéra, occupe une place importante chez les compositeurs russes à partir du XIX^e siècle. Mais alors que chez Glinka, Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov, Lyadov et Kastalski, il s'agit d'une imitation consciente ou d'une harmonisation de mélodies issues de la tradition orale, chez Stravinski, c'est le phénomène du rite encadrant ces chants qui devient le dénominateur d'une forme musicale (Boucourechliev [1982]1989, p. 27 ; Mazo 1990, p. 99-142). À l'époque de Stravinski, de nombreux chants et poésies villageoises avaient déjà été collectés par des romantiques en quête du « génie des peuples » (Ramuz [1943]2007, p. 23 ; Taruskin 1996, p. 1162). Parmi ces recueils figure celui de Pavel Cheïn, consulté par Moussorgski, celui d'Alexandre Afanassiev, utilisé par Stravinski pour *Renard* et *L'oiseau de feu*, et enfin celui de Piotr Kireievski, qui a inspiré la conception des *Noces*. Pour se procurer ce dernier ouvrage, le compositeur a même pris le risque de voyager de la Suisse à Oustiloug peu avant la Première Guerre mondiale (Boucourechliev [1982]1989, p. 130-132 ; Pokrovski 1997, p. 86). Plusieurs décennies plus tard, un autre musicien, Dmitri Pokrovski, entreprend à son tour de nombreuses expéditions dans le sud de la Russie pour retrouver les traces de chants de ce même recueil et en étudier les spécificités. En utilisant les technologies de son époque comme l'enregistrement, l'analyse acoustique et l'étude des cycles de vibration des cordes vocales, il cherche à comprendre pourquoi, par exemple, les femmes des villages parviennent à les garder relâchées lors de passages qui seraient pourtant très tendus pour des chanteuses lyriques (entretien avec Maria Nefyodova, soliste et directrice de l'Ensemble Pokrovski, le 10 août 2020 à Moscou).

Certaines découvertes rapportées par Pokrovski lors de ses expéditions méritent une étude approfondie. Par exemple, la coïncidence frappante entre le premier solo des *Noces* et les lamentations (les *platch*) de la fiancée dans la région d'Oustiloug, d'où proviennent également les textes de Kireievski :

Lorsque nous avons entendu la première lamentation de la fiancée, nous nous sommes regardés avec étonnement : cela sonnait comme le début des *Noces* ! Le même *tricorde*, la même suspension sur le son le plus aigu, et cela se retrouvait chez toutes les chanteuses (Pokrovski 1997, p. 88)¹¹.

En étudiant la structure modale et le type d'attraction des hauteurs vers une « note polaire » dans ces mélodies, l'ethnomusicologue suggère qu'il pourrait s'agir d'une citation plutôt que d'une stylisation. Cependant, Stravinski utilise ces éléments de manière si libre que ces coïncidences ne peuvent pas servir de point de départ pour une analyse globale des *Noces*. Pokrovski conclut ainsi que ce ne sont pas les emprunts modaux et les motifs des *popevki* qui méritent l'attention, mais plutôt la manière dont Stravinski organise son discours. Dans le cadre du rite du mariage, les *popevki* sont un système de leitmotivs qui guident toute la cérémonie, laquelle peut parfois durer des jours. De manière probablement intuitive, le compositeur les utilise également pour

11 Ici et plus loin, les traductions du russe sont réalisées par l'autrice de l'article.

créer sa dramaturgie, qui se rapproche davantage de celle du théâtre grec antique que d'un rite de mariage au village, remarque Pokrovski, confirmant ainsi les hypothèses déjà avancées par Boucourechliev¹².

La chanson « Troubushka », choisie comme base du monologue de la fiancée, est en réalité interprétée par ses amies à un autre moment du rite, juste avant le départ des jeunes mariés vers l'église (Pokrovski 1997). En ce qui concerne son sens sémantique, Stravinski combine des textes sur la tresse, mais ils ne sont pas liés à la première partie du mariage traditionnel. Au village, on pleure la séparation d'avec la mère, le père, les amies, mais jamais d'avec la tresse (*ibid.*). Dans l'ouvrage de Kireievski, la tresse n'est jamais évoquée dans les chants des fiancés. En plaçant cette image au centre de la première scène, Stravinski élabore un geste artistique plutôt qu'il reproduit un rite de mariage existant. Si le compositeur puise dans les sources du folklore, c'est pour s'inspirer de l'imaginaire du peuple, à la manière d'Alexandre Pouchkine lorsqu'il créait ses héros lyriques, suggère Dmitri Pokrovski.

L'épisode suivant, « Tchesu, potchesu Nastasyinu kosu » avec le chœur des copines, est également très éloigné d'un rituel de mariage authentique :

L'habitude de chercher un genre authentique dans les œuvres « représentant » les rites de village incite tout le monde, sans exception, à interpréter cet épisode comme un *pritchitanie* [lamentation] des amies de la fiancée. Cependant, premièrement, la source du texte de cet épisode se trouve dans une chanson humoristique, au moment le plus jovial du mariage. Deuxièmement, Stravinski utilise ce texte non pas pour créer un *pritchitanie*, mais un *zagovor* – un exorcisme, une incantation de la tresse. Après une lecture attentive, on comprend que les copines ne sont pas en train de délier, mais de tresser les cheveux pour y insérer un ruban écarlate, ce qui est directement à l'opposé de l'intrigue. La technique de « marmonner » sur une note n'est typique d'aucune sorte de lamentation (Pokrovski 1997, p. 87).

Ainsi, le sens originel du rite est inversé, et il n'est plus possible de créer de simples analogies. Ni la construction ni l'utilisation des textes ne correspondent aux actions qui accompagnent ce rite. Le compositeur lui-même disait qu'il « n'avait aucune intention de recréer le rite du mariage de village » (Stravinski [1935]1963, p. 163-164 ; Pokrovski 1997, p. 85). Stravinski se sent libre de supprimer les épisodes centraux du mariage et d'exagérer certains aspects du rite pour fonder une narration très éloignée de la cérémonie réelle. Or, si l'on cherchait dans l'écriture des *Noces* un véritable rapprochement aux sources de l'univers slave, il ne s'agirait ni de l'image d'un mariage russe, dont le rite a été effacé par la dramaturgie inventée, ni des mélodies des chants traditionnels collectés par Kireievski, mais plutôt de la prosodie du langage et sa « cadence » produisant « un effet tout proche de celui de la musique » sur la sensibilité

12 Dans son ouvrage consacré à Stravinski, Boucourechliev montre que le compositeur ne cherche pas à décrire le rituel, mais réalise un véritable travail de montage. Par exemple, le chœur des *Noces* remplit une fonction analogue à celle du chœur antique, visant à présenter l'action plutôt qu'à la décrire (Boucourechliev [1982]1989, p. 140-141).

du compositeur (Stravinski [1935]1963, p. 116 ; Ramuz [1943]2007, p. 13)¹³. Dans son ouvrage consacré aux *Noces*, Pokrovski décrit le travail scrupuleux de Stravinski, qui va jusqu'à ajuster la phonétique des textes du recueil de Kireievski, changeant *fétis* pour *hvestis*, *plyela* pour *plyala*, *uplyetou* pour *uplyatou*, *tsoujouyou* pour *tchoujouyou*, et *myesyatch* pour *myesyats* (Pokrovski 1997, p. 91)¹⁴. Quant à la traduction du livret, le compositeur avait lui-même demandé à Ramuz :

Publiez les livrets et les textes en traduction, distribuez les synopsis et les arguments en avance, sollicitez l'imagination, mais ne changez pas la sonorité et l'accent tonique des mots qui ont été composés précisément en vue d'une certaine musique et pour des emplacements précis (Ramuz [1943]2007, p. 25)¹⁵.

De ce fait, c'est dans la prosodie du langage et la liberté des accents que Stravinski puise son inspiration pour élaborer le rythme et le timbre uniques des *Noces* (Boucourechliev [1982]1989 ; Van Den Toorn 2003), qui continueront de susciter de nouvelles impulsions créatives tout au long du siècle.

Ainsi, il apparaît que pour Pokrovski, comme pour Astafiev et Levin (Zemtsovski et Theodore 1996), les deux domaines – celui de la création savante et celui du folklore – ne s'excluent pas, mais se complètent. Par ses propres recherches, notamment ses travaux sur le terrain et ses visites dans les villages, l'ethnomusicologue confirme la réflexion déjà exprimée par plusieurs musicologues (Boucourechliev [1982]1989 ; Taruskin 1996 ; Van Den Toorn 2003) : que l'œuvre est ici surdéterminée par l'imaginaire du compositeur, plutôt que par la simple recreation d'un rite. Selon Pokrovski, Stravinski n'avait nul besoin de styliser les motifs des chants traditionnels ni de suivre strictement l'ordre du rituel de mariage dans le livret. Le thème de la ritualisation du comportement humain dans la société archaïque lui permet de concevoir une dramaturgie autonome, en résonance avec l'époque et le contexte qui sont les siens. Les techniques d'écriture qu'il adopte – telles que l'hétérophonie spatiale (Starostina 1997), l'ostinato, ainsi que les sonorités homogènes et percussives (Boucourechliev [1982]1989) et le parallélisme de la métrique (Jaubert 1999 ; Van Den Toorn 2003) – reflètent non seulement les gestes et rythmes des communautés villageoises anciennes, mais traduisent également l'aliénation des métropoles modernes, où l'individu semble se dissoudre dans le collectif de l'ère industrielle (Adorno [1958]1962, p. 145-148).

13 Dans *Chroniques de ma vie*, nous retrouvons : « Ce qui me séduisit dans ces vers, ce n'est pas tant les anecdotes, souvent truculentes, ni les images ou les métaphores toujours délicieusement imprévues, que l'enchaînement des mots et des syllabes, ainsi que la cadence qu'il provoque et qui produit sur notre sensibilité un effet tout proche de celui de la musique » (Stravinski [1935]1963, p. 116 ; Ramuz [1943]2007, p. 13).

14 La transcription du cyrillique en alphabet latin est réalisée par l'autrice de l'article.

15 Pour réaliser ce travail exceptionnel, Ramuz témoigne que pour lui, il était nécessaire de rentrer dans un état particulier : de pénétrer le langage jusqu'au niveau phonétique, de penser sa prosodie avant sa signification. Ce processus envahit l'esprit du traducteur et l'amène vers la sensation d'une harmonie universelle : « Il n'y avait plus qu'un seul temps auquel on était remonté et qui n'avait ni commencement, ni fin : celui d'avant la Tour de Babel, d'avant la confusion des langues, nous laissant entrevoir plus en arrière encore le Grand Jardin Perdu de L'unité : de l'unité entre les hommes, de l'unité à l'intérieur de chacun d'eux » (Ramuz [1943]2007, p. 24).

Après avoir mené ses recherches, Pokrovski ne souhaite pas tant se concentrer sur l'exploration des racines des *Noces* qu'élaborer son propre projet artistique, dépassant ainsi les limites de la musique académique pour ancrer l'imaginaire de Stravinski dans les traditions et la terre villageoises. En 1994, à New York, il présente avec son ensemble vocal une interprétation profondément originale des *Noces*, où l'approche lyrique est remplacée par des voix puissantes et brutes. Dans cette version, l'extrémité de la tessiture définie par le compositeur prend tout son sens, devenant une métaphore poignante de l'arrachement de la jeune fille à sa famille¹⁶. En élargissant la sonorité de l'œuvre, Pokrovski ne se contente pas d'en étendre le champ d'interprétation ; il engage un dialogue entre l'esprit moderniste de Stravinski et les voix authentiques des interprètes locaux, empruntant ainsi, pour reprendre les termes d'Adorno, un « chemin » inversé¹⁷ qui s'éloigne délibérément de la voie offerte par le langage académique du compositeur (Adorno [1958]1962, p. 147).

Ayant exploré la perspective apportée par Dmitri Pokrovski sur *Les noces*, dirigeons désormais notre attention sur deux œuvres chorégraphiques sélectionnées. Ces dernières offrent des approches variées pour la réinterprétation contemporaine de l'œuvre, tout en suivant des méthodologies de travail bien distinctes. Par exemple, si chez Angelin Preljocaj, la phase de notation¹⁸ vient après l'écoute et la découverte du mouvement, chez Anne Teresa De Keersmaeker, l'étude de la partition précède la création des gestes, dans le but de fusionner danse et musique dans un nouvel espace transdisciplinaire. Le choix des interprétations musicales est également radicalement opposé. Preljocaj utilise un enregistrement fidèle à l'écriture de Stravinski, tandis que De Keersmaeker opte pour une version très éloignée de l'original, celle de l'Ensemble Pokrovski qui croise la musique académique avec celle de la tradition orale. Enfin, si le chorégraphe français centre sa réflexion sur la dramaturgie unique des *Noces*, la fondatrice de l'école Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) s'intéresse aux paramètres musicaux mis de l'avant dans cette pièce, comme le rythme et les sonorités brutes des percussions et des voix.

ANGELIN PRELJOCAJ : ÉCHOS CROISÉS D'UNE SOCIÉTÉ MODERNE OCCIDENTALE

Passionné par la réinterprétation des ballets emblématiques, Angelin Preljocaj adopte une approche radicale dans *Les noces*¹⁹ en faisant disparaître les deux figures centrales du mariage. Dès le premier tableau, la mise en scène provocatrice est annoncée : la fiancée est représentée par des mannequins multipliés répartis aux quatre coins de l'espace. Les danseurs sont assis sur des bancs en bois, têtes

16 Bien que le *Recueil Kirievski* rassemble de nombreux chants de mariage (Boucoucheliev [1982]1989, p. 138-139), c'est en effet le sentiment de deuil qui semble au cœur de la création des *Noces*.

17 Cette observation fait écho à celle d'Adorno, qui remarque que « Stravinski a dédaigné le chemin facile vers l'authenticité » par le langage de la musique académique (Adorno [1958]1962, p. 147).

18 Pour codifier la chorégraphie, Angelin Preljocaj exprime sa préférence pour la notation Benesh, contrairement à celle de Laban, par exemple. Sa mise en scène des *Noces* a été notée par Noémie Perliv lors de sa création, puis complétée par Dany Levêque en 2001 (Cruz 2008 ; Levêque 2011).

19 Il s'agit de la création de la Compagnie Angelin Preljocaj pour la biennale de danse du Val-de-Marne en 1989, représentée plus tard au Palais Garnier en avril 1993.

penchées comme pour exprimer le deuil. Une femme vêtue de rouge exécute de brefs mouvements autour de sa tête, rappelant vaguement la tresse, mais ses gestes sont rapidement absorbés par une danse collective des amies. Cette alternance reflète la structure de la partition musicale (le solo de la jeune fille et l'« incantation » de la tresse de ses copines). Avec l'apparition de la voix du ténor et l'évocation du prénom du fiancé (Hvestis), les hommes se lèvent brusquement des bancs pour entrer en duo avec les danseuses (n° 10 ; 04:05)²⁰. Ces duos sont marqués par des portées virtuoses, caractéristiques du style de la compagnie, et des roulés vigoureux au sol, sous et sur les bancs. Or, à l'apparition d'une figure incontournable du mariage, celle de la mère de la fiancée, les couples se désassemblent. Les hommes effectuent une danse en rond, avec des références très claires à la danse traditionnelle : mouvements amples, épaules largement ouvertes et grands battements de jambes marqués par une lenteur gracieuse (n° 21 ; 05:24). Leur danse est ponctuée par les interventions des copines qui, avec des mouvements brusques, réintroduisent les gestes du solo initial de la fiancée, faisant encore une allusion à la tresse. Ce dialogue entre hommes et femmes se conclut dans le tableau suivant (« Chez le marié », n° 27 ; 06:44), lorsque les hommes saisissent les bancs en bois pour les manipuler de manière provocante. Les copines s'élancent soudainement, entraînant un chaos dans l'espace scénique. Effrayées, elles courent dans toutes les directions, hésitant entre l'interprétation de ces gestes avec les bancs comme un jeu de poursuite ou une menace réelle de la part des hommes.

Dans le deuxième tableau, une rencontre se déroule entre les deux solistes : ils se rapprochent et s'assoient sur le banc, échangeant des gestes qui expriment une attraction amoureuse. Comme emportés par l'écoute irrésistible de la musique, ils semblent répondre à la double ligne mélodique interprétée par le soprano et le ténor (n° 38). Autour d'eux, les duos se forment à nouveau, mais cette fois-ci, la nature des interactions change : les hommes manipulent les corps des femmes, de la même manière qu'ils le faisaient avec les objets juste avant (n° 40 ; 07:40). Plus tard, dès que le mariage est demandé aux parents de la fiancée (solo de la voix basse, n° 50 ; 09:38), un changement de dynamique se manifeste. Le grand tableau se déconstruit : le soliste prend un banc et la soliste prend le mannequin de la fiancée pour les transporter calmement vers un coin de l'espace. Les autres danseurs suivent leur exemple. Ils commencent à interagir avec les mannequins, qui « se réveillent » comme des marionnettes. Au centre, un autre groupe réalise des duos avec une vélocité exubérante et des sauts énergiques, effectués en ritournelle et maintenus en homorythmie. Progressivement, les mouvements des femmes deviennent de plus en plus « mécanisés », faisant écho aux lentes « marionnettes » de l'arrière-plan. Les hommes se lèvent en tenant les mannequins et adoptent des gestes de plus en plus rudes et vigoureux. Ils vont jusqu'à jeter ces figurines au sol précisément au moment où la naissance du futur enfant du couple est évoquée (n° 64 ; 12:08). Simultanément, les danseuses sont

20 Le n° correspond au numéro dans la partition des *Noces*, les chiffres au minutage de l'enregistrement vidéo du spectacle (Preljocaj et Desmottiers 1990).

également « jetées » par terre par leurs partenaires, leurs silhouettes se mêlant à celles des mannequins.

Le troisième tableau marque le climax dramatique de cette mise en scène (n° 65 ; 12:09). L'espace est envahi par une chorégraphie imposante qui mélange les gestes initiaux du début du spectacle, des éléments de danse traditionnelle (caractérisés par des pliés et des battements lents) et une rigueur « mécanique ». Les danseurs, semblant dépossédés de leur corps, s'unissent en une masse corporelle évoquant un rituel d'exorcisme destiné à symboliser l'événement central du mariage : le passage de la jeune fille à un nouvel état, initié d'abord par sa disparition de la famille. Cette intensité conduit à une nouvelle dislocation des couples, orchestrée à l'unisson des voix dans la partition de Stravinski, marquée par des sauts d'intervalles prolongés (n° 80-81 ; 14:14). Les femmes, en homorythmie, reprennent le réservoir gestuel du début de la pièce, accentué par des mouvements de tête, évoquant « la tresse ». Les hommes, allongés sur les bancs, tiennent les mannequins dans leurs bras, les traitant cette fois non comme de simples marionnettes, mais comme de véritables partenaires. Ces mannequins, représentant les fiancées, deviennent alors le centre d'attention : projetés en l'air, ils imitent les sauts des partenaires des duos précédents (n° 87 ; 15:01). Reconnu pour sa capacité à intégrer le décor comme élément chorégraphique (Delahaye et Freschel 2003), Preljocaj l'utilise pour peaufiner la dramaturgie du ballet. Après avoir exploré l'interaction remplaçant les femmes par des mannequins, il amène les hommes à se saisir des bancs pour danser avec, effaçant ainsi toute distinction entre les corps et les objets, et faisant complètement disparaître l'image archétypale de la fiancée.

Ainsi, l'accent dramatique est déplacé dans cette interprétation des *Noces*. C'est alors que le dernier tableau réunit musicalement les deux pôles (masculin et féminin) à travers les sonorités exaltantes des timbres extrêmes, la mise en scène de Preljocaj empruntant une trajectoire d'intensité différente pour révéler l'aspect presque fataliste : ici, il n'y a ni festin, ni gloire du mariage. Ce détournement de la célébration va jusqu'à son abandon : à la fin du spectacle, les mannequins sont laissés pendus sur les bancs positionnés à la verticale, et tous les participants quittent la scène, oubliant cet objet symbolique.

En se concentrant sur une narration corporelle poussée jusqu'à l'effacement, Preljocaj capte l'essence de la dramaturgie des *Noces*. Comme nous l'avons noté précédemment, cette œuvre ne se contente pas de puiser dans les rites de mariage traditionnels, mais incarne une innovation singulière de Stravinski, tant sur le plan formel que narratif. Les *scènes chorégraphiques russes avec chant et musique* semblent en effet construites autour d'une contradiction centrale : la dépersonnalisation des sentiments humains, coexistant avec une intensité émotionnelle extrême au sein d'un même espace. Cette dépersonnalisation se manifeste à travers l'organisation de l'œuvre : un temps musical scandé par des rythmes hiératiques et des affrontements de structures cloisonnées, avec des alternances antiphonales entre chœurs et solistes qui imposent une tension ritualisée (Boucourechliev [1982]1989, p. 28 ; Mazo 1990).

Par la création d'un espace où l'absence des fiancés devient elle-même signifiante, Angelin Preljocaj met en valeur la perspective donnée par le compositeur : un rejet de tout psychologisme, menant à une réduction au phénomène pur pour atteindre

une forme d'authenticité²¹ (Adorno [1958]1962, p. 148). Dans cette interprétation, le chorégraphe approfondit ainsi l'exploration du phénomène du deuil en tant que dénominateur du rite matrimonial, qui agit comme source orale fondamentale des *Noces* (Mazo 1990). Il est établi que, dans la culture païenne slave, la cérémonie d'initiation de la fiancée est intrinsèquement liée au rite de la mort²². Durant ce rite traditionnel, l'existence de la fiancée se dilue entièrement dans les actions collectives. Ses lamentations peuvent même être exprimées par une autre femme, qui adopte la formule modale typique des chants funéraires. Si la fiancée ne ressent pas de deuil personnellement, elle est malgré tout contrainte de le représenter. Une fois ritualisées, les émotions se détachent du domaine intime de l'individu. C'est précisément ce phénomène qui trouve un écho particulier chez Angelin Preljocaj. Influencé par ses observations personnelles de la vie dans la communauté immigrée parisienne, il s'inspire des mariages de ses sœurs d'origine albanaise, où les fiancées, souvent contraintes par les normes sociales, pleurent lors de la cérémonie même sans le désir de le faire (voir ce [reportage d'Ina.fr](#)). En repositionnant le climax de la partie finale au Tableau III, le chorégraphe porte ainsi l'action symbolique à son apogée dramatique, transformant un simple « départ de la mariée »²³ en une disparition totale de son existence.

En exploitant la dichotomie inhérente à l'écriture des *Noces* et en revisitant sa contradiction dramaturgique, Angelin Preljocaj érige un pont symbolique entre le Paris de l'époque de Stravinski et celui d'aujourd'hui. D'un côté, il met en lumière la ritualisation comme un marqueur identitaire fondamental au sein des communautés immigrées, où cette adhésion collective tend à occulter l'espace intime de l'individu. De l'autre, il souligne l'« absence de tout cérémonial » (Boucouchiev [1982]1989, p. 141) dans la société occidentale moderne, une absence qui entraîne une perte de profondeur émotionnelle autrefois associée au mariage. Ainsi, l'intention dramaturgique centrale qui structure la composition musicale de Stravinski se transpose de manière significative dans l'univers chorégraphique, permettant un dialogue avec les enjeux sociaux contemporains.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER : LA MÉTRIQUE DES *NOCES* COMME VECTEUR DE DIALOGUE
TRANSDISCIPLINAIRE

Une vision radicalement différente est proposée par Anne Teresa De Keersmaeker : la chorégraphe belge transforme l'intensité dramatique de l'œuvre en une célébration exubérante. Sur scène, l'ambiance est celle d'une grande fête pleine de rires, de regards moqueurs, de jeux juvéniles, de coquetteries et de sauts délirants. Le marié

21 Il s'agit d'une réflexion d'Adorno sur l'authenticité dans la musique de Stravinski et sa parenté avec la pensée moderne, notamment la phénoménologie : son « refus de tout psychologisme, la réduction au phénomène pur... » (Adorno [1958]1962, p. 148).

22 Voir l'étude de Vladimir Propp, auteur de *Morphologie du conte* ([1928]1970), citée par la musicologue Margarita Mazo, et son analyse de l'association entre la cérémonie d'initiation de la fiancée et le rite de la mort dans la tradition païenne slave (Mazo 1990, p. 120).

23 Tel qu'intitulé dans la partition du compositeur (n° 65).

et la mariée, entourés d'amis et de famille, sont pleinement vivants et distinctement caractérisés. En outre, De Keersmaecker opte pour la version musicale de l'Ensemble de Dmitri Pokrovski, qui lui aussi souligne la présence des deux figures symboliques du mariage dans la composition elle-même. Selon le musicologue, *Les noces* s'articulent autour de deux thèmes principaux plutôt qu'un seul (celui de la tresse), contrairement à ce que supposent souvent d'autres analyses²⁴. Ainsi, le motif du marié apparaît dès le Premier tableau lors de l'évocation de Hvestis et il introduit par la suite le Deuxième tableau, puis se manifeste dans « la bataille » entre les amis de la fiancée et la marieuse. Ces échanges ne sont pas de simples dialogues, mais des discours complets qui adoptent la forme, l'intonation et le rythme d'un personnage, culminant dans le tableau final où les deux pôles d'intonation deviennent apparents de façon très claire (Pokrovski 1997, p. 88).

La dualité « homme-femme » structure ainsi le spectacle (*But If a Look Should*) *April Me* qui inclut d'autres pièces musicales placées autour de l'œuvre de Stravinski²⁵. Influencée par les idées de la « féministe lacanienne » Luce Irigaray (Cvejić et De Keersmaecker 2019, p. 16), Anne Teresa De Keersmaecker met de l'avant la différence et l'égalité entre danseurs, qui se présentent torse nu au début de la représentation, établissant ainsi le métadiscours de sa création. Ce métadiscours dépeint l'évolution d'une énergie féminine assez violente vers le calme presque absolu, incarné par l'esprit masculin, en passant par le noyau central – *Les noces* – qui rend cette transformation possible. Le programme du spectacle s'ouvre sur le chant féminin des travailleuses de la plaine du Pô, qui passent leurs journées le dos courbé vers la terre, à ramasser le riz dans l'eau. Progressant à travers des compositions stylistiquement diverses, mais unifiées par un parcours d'énergie commune, le spectacle atteint son point conclusif avec la quiétude de *The King of Denmark* de Morton Feldman, interprétée par les hommes (entretien avec Thierry De Mey, compositeur, le 8 octobre 2020 à Bruxelles). Cette partie finale est suivie d'une comptine indienne pour enfants, qui agit comme un mantra *Shanti*, résonant avec les derniers vers du poème de T. S. Eliot²⁶, source d'inspiration parmi d'autres pour la chorégraphe.

24 Pokrovski identifie comme second thème une séquence basée sur un tétracorde ton-ton-demi-ton, distinct du motif de la tresse (un tétracorde ascendant : tierce mineure-seconde majeure) souvent considéré comme le seul élément central de l'œuvre – par exemple dans l'étude de Victor Belyaev (1972), qui prend ce thème unique de la tresse comme point de départ pour l'analyse globale des *Noces* (Pokrovski 1997, p. 88).

25 Le programme complet de ce spectacle, présenté en avril 2002 par A. T. De Keersmaecker au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles : Femmes de la plaine du Pô, *Sento il fischio del vapore* ; Parveen Sultana Rosiya Moke Bulaye, *Thumri, Raga* ; Iannis Xenakis, *Peau (Pleiades)* ; Thierry De Mey, *Les fiançailles* ; Igor Stravinski, *Les noces* ; Thierry De Mey, *Silence must be* ; Gérard Grisey, *Stèle* ; W. A. Mozart, *Aria, Le nozze di Figaro (IV, 8)* ; Serge Rezvani, *Le tourbillon de la vie* ; Morton Feldman, *The King of Denmark* ; Chukke Hakki, *Indian children's song*. Le nom du spectacle fait référence au poème de E. E. Cummings (1959) : « darling! because my blood can sing / and dance [...] but if a look should april me, / down isn't's own isn't go ghostly they [...] »

26 Il s'agit du poème *The Waste Land* de T. S. Eliot (1922), la reprise des *Contes de Canterbury* de G. Chaucer : « April is the cruellest month [...] Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers [...] Shantih shantih shantih [...] ». Les citations de Cummings et d'Eliot – symbolistes, modernistes – font référence au désir comme moteur naturaliste du changement, à l'image de la terre gelée qui renaît brusquement au printemps dans les pays slaves, tout comme l'adolescence qui marque une transformation radicale vers l'âge adulte (Follin 2002).

Nous pouvons donc voir comment le timbre singulier des *Noces* (Boucourechliev [1982]1989, p. 142-143) sert de point de départ à une prolifération d'autres pièces musicales, chacune portant un caractère distinct, issu de la force expressive de la musique vocale ou de la percussion. Fruit de longues années de recherche du compositeur, cette sonorité particulière amplifie la perception d'un monde à la fois mécanisé et enraciné dans la terre. Les instruments de percussion évoquent le progressisme brutal de l'ère moderne tout en rappelant les objets du quotidien villageois, piliers des rites dans toute société authentique. Pour Anne Teresa De Keersmaeker, aborder ce sujet archaïque revient à renouer avec la terre. Au début de son spectacle, la chorégraphe associe à chaque danseur un élément (terre, feu, vent, eau) et un nombre, créant une dynamique perpétuelle entre le groupe et l'individu, qui prépare l'apparition des personnages incarnés dans *Les noces*. De cette manière, elle intègre à sa création le modèle issu de la pensée taoïste, qu'elle qualifie de « philosophie très pratique » en raison de son lien direct avec le « principe du mouvement »²⁷.

Au-delà de cet aspect timbral, le rythme joue un rôle essentiel dans ce projet chorégraphique. Réputée pour son approche minutieuse de l'étude des sources musicales, Anne Teresa De Keersmaeker s'appuie sur la métrique des *Noces* pour développer des gestes physiques fusionnant la danse et la musique dans un espace transdisciplinaire (Cook 2011). Elle demande au chef d'orchestre Georges-Élie Octors de réduire la partition d'Igor Stravinski à son schéma métrique, et les danseurs apprennent par cœur les trois premiers tableaux, mesure par mesure. Ils deviennent ainsi « les batteurs du tambour de la terre » comme aurait pu le dire le professeur de la chorégraphe Fernand Schirren²⁸, pour qui tout ordre universel repose sur l'alternance rythmique d'un saut et d'une arrivée, le « hé » et le « boum ».

Ainsi, l'hétérophonie, le rythme à pulsation isochrone (Boucourechliev [1982]1989, p. 142-143) et la métrique décalée des *Noces* (Van Den Toorn 2003) contribuent à la conception unique d'un spectacle structuré autour d'oppositions « superposables à l'infini » (Adolphe et Jansen 2002, p. 280). De Keersmaeker développe son travail entre les deux pôles : « une constellation *musique-forme-nombre-analyse-masculin* face à une constellation *danse-désir-corps-intuition-féminin* » (Jean-Luc Plouvier dans Adolphe et Jansen 2002, p. 280). Elle vise à tisser des liens étroits entre la musique et la danse, jusqu'à atteindre la relation la plus directe possible : pour la première fois, les musiciens de l'Ensemble Ictus rejoignent sur scène les danseurs de Rosas pour célébrer les vingt ans de leur union. Ils sont confrontés à un vrai défi : trouver des points de synchronisation communs, en adaptant leurs méthodes habituelles de

27 « Il y a d'abord l'Un : l'unité. Puis le Deux : l'opposition ou la complémentarité [...] Ensuite vient le Trois par exemple le Ciel et la Terre, avec l'être humain en tant que lien. Après le Trois c'est un nombre infini de possibilités qui advient. C'est une philosophie très pratique, qui se prête parfaitement à une utilisation matérielle [...] Cette philosophie est en outre liée au principe du mouvement. Quelque chose se modifie sans cesse en son contraire ; tant qu'il y a de la vie, il y a passage d'une chose à l'autre ; s'il n'en subsiste plus qu'une seule, elle meurt » (Anne Teresa De Keersmaeker citée par Adolphe et Jansen 2002, p. 35).

28 Fernand Schirren était professeur à l'École Mudra dès 1970, ensuite à l'École P.A.R.T.S. dans les années 1990 ; il est également compositeur de la musique pour des spectacles de Maurice Béjart.

mémorisation pour naviguer dans un flux polyrythmique sans être submergés par la puissance vocale de la musique de Stravinski²⁹. La différence dans la perception rythmique entre les deux mondes artistiques devient ainsi très apparente. Le chef de l'Ensemble Ictus se rappelle : « Anne Teresa nous disait parfois : on divise ici en sept. Mais en sept quoi, on s'est demandé ? Pour les danseurs, c'était une division d'espace en sept pas, pour les musiciens – une division dans le temps, par rapport à la vitesse du tempo » (entretien avec Georges-Elie Octors, chef de l'Ensemble Ictus, le 15 février 2020 à Bruxelles).

Le Tableau I commence par la danse des femmes : les amies, chaussées de talons, forment des lignes entrecroisées en tresse par des pas mesurés (n° 2 ; 01:09:38)³⁰. La fiancée, pieds nus, réalise de grands battements, évoquant une jeune fille issue d'un film de Kusturica³¹, inconsciente de ce qui l'attend, son état de folie croissant au fil de la pièce. Un tel caractère rappelle l'esprit des fêtes exubérantes des villages, une interprétation qui s'aligne sur celle de l'Ensemble Pokrovski. Progressivement, les piétinements se transforment en sauts collectifs, au moment où les voix se synchronisent en homorythmie (n° 16 ; 01:12:12). À la fin de cette partie, les danseuses enlèvent leurs talons, courent et s'amuse librement. Pour conclure la scène, le motif chorégraphique de la figure symbolique qui donne son titre au tableau (« La tresse ») réapparaît. Cette fois-ci, il est exécuté pieds nus par toutes les danseuses, conférant une sensation de liberté et d'ouverture.

Le Tableau II (n° 27 ; 01:13:48) met en scène les hommes, utilisant une technique de présentation similaire du personnage principal. Le fiancé, entouré par ses amis et positionné au centre de l'espace, projette un air moqueur et narcissique, révélant son caractère. Il exécute des mouvements lourds, comme s'il était tiré par la gravité, évoquant une danse traditionnelle. Ses gestes sont doublés par un autre danseur. Pendant que les deux hommes comptent en 2/4, le groupe d'amis (dont les musiciens de l'Ensemble Ictus) met l'accent sur les mesures en 5/8 et 6/8, formant un cercle. Les pauses dans le mouvement servent de marqueurs de mesure (n° 30 ; 01:14:12). Progressivement, les hommes se mettent à courir, à l'instar des amies. Vers la fin du tableau, des sauts collectifs évoluent en cercle, préfigurant un futur dialogue entre les hommes et les femmes (n° 63 ; 01:18:45).

Après avoir présenté les deux thèmes, le Tableau III (n° 65 ; 01:19:13) fonctionne comme une section de développement, à la manière d'une forme sonate. Les univers se

29 La contrainte principale était de trouver une synchronisation dans un flux rythmique intense, tout en révisant les techniques de mémorisation pour tous les participants. Les musiciens, en apprenant uniquement le schéma métrique de la pièce, découvrent la complexité de cette simplification, qui engendre une confusion due à la perte du contact direct avec la production musicale. Ils travaillent comme les danseurs, pour qui tout l'espace est un instrument. Les danseurs, à leur tour, se mettent à faire de la musique. L'interprète du rôle de la fiancée, Marta Coronado, apprend à chanter le solo du début des *Noces* afin de maintenir sa concentration sans être distraite par les voix chargées d'émotion de l'Ensemble Pokrovski (information tirée d'une entrevue avec Marta Coronado, soliste des *Noces* d'Anne Teresa De Keersmaecker, le 10 avril 2020, Pamplona).

30 Comme précédemment, ici le n° correspond au numéro dans la partition, et les chiffres au minutage de l'enregistrement vidéo (De Keersmaecker 2003).

31 Cf. le film *Chat noir, chat blanc* réalisé par Emir Kusturica en 1998.

croisent et s'interrogent, les nuances des éléments précédemment exposés émergent à travers les jeux et les divertissements, toujours ponctués par des sauts qui rythment le discours. Sur scène, nous observons « les hommes et les femmes... [qui] se montrent les uns aux autres, d'une façon innocente ou coquine, comme s'il y avait une volonté de provoquer la réaction du sexe opposé » (George Aperghis cité par Adolphe et Jansen 2002, p. 250).

Ainsi, dans le Tableau IV (n° 87 ; 01:22:31), nous aurions naturellement pu nous attendre à une réexposition. Toutefois, c'est précisément à ce moment que la chorégraphie se détache du schéma métrique des *Noces*. La liberté accordée aux corps ouvre la voie à de nouvelles interactions : sans l'obligation de suivre la partition, musiciens et danseurs évoluent chacun à leur propre rythme. Cette dernière partie est donc vécue comme la plus libre et festive. Dans ce tableau, les figures chorégraphiques forment un mouvement tournoyant et les corps constituent un ensemble au centre duquel les fiancés sont portés. Cela se conclut par les jeunes mariés qui montent sur la table, centre d'attention de la fête, alors que leurs invités s'alignent en diagonale pour monter sur les tables à leur tour à la toute fin. Ainsi, comme le Yin et le Yang, les deux univers, celui de la mariée et celui du marié, se font face, se complètent et s'inversent, en parfaite harmonie avec les dernières mesures des *Noces* : nous entendons le solo, comme au début de l'œuvre, mais désormais masculin (n° 133 ; 01:29:59).

De ce fait, contrairement à la version de Preljocaj, l'intensité dramatique n'est pas déplacée dans cette interprétation. Comme le suggère la partition, « Le repas des noces » demeure le point culminant qui porte au sommet de l'exaltation l'énergie sonore et gestuelle. Le traitement du décor diffère également chez De Keersmaeker. Alors que dans la version du chorégraphe français, les objets s'intègrent à la danse pour faire disparaître l'image archétypale de la fiancée, ici, le décor agit comme un artefact, une preuve de la célébration achevée, voire d'une transcendance de l'énergie d'une tension érotique vers la sérénité. Les objets servent à la fois de témoins et de preuve de la fête, mais permettent aussi de déconstruire l'image du mariage. Plus loin dans le spectacle, nous assistons à une scène chaotique de déshabillage autour d'une corbeille de vêtements sales et d'une machine à laver. Les fleurs de la fiancée et les cadeaux pour les mariés côtoient des disputes et des plaisanteries autour de tables cassées, rappelant les festivités authentiques des villages de l'est où l'on danse véritablement sur les tables. Ces objets manifestent la fatigue de la fin de la fête, une fatigue qui contribue à rétablir le calme. Une sensation d'accomplissement émerge, comme si nous avions été témoins d'un phénomène naturel porté par un désir, et comme si *Les noces* constituaient une étape inévitable pour canaliser et transcender cette énergie vitale.

CONCLUSION

S'inscrivant dans une perspective issue d'une « autre musicologie »³², qui s'éloigne des paradigmes systématiques et historiques, cet article a envisagé l'œuvre d'Igor Stravinski comme une « structure d'appel », un espace où la forme musicale engendre une « rencontre d'intentions » (Esclapez 2007, p. 51-53), offrant une lecture du présent enrichie par la diversité des œuvres répertoriées³³. Nous avons ainsi proposé un angle d'analyse sous lequel la musique des *Noces* est appréhendée comme un processus dynamique, se structurant et prenant forme à travers l'acte de perception multidimensionnelle, dont la dialectique s'adapte au contexte de réception propre à chaque interprétation.

En commençant cette étude par la présentation de l'interprétation audacieuse des *Noces* de l'Ensemble de Dmitri Pokrovski, nous avons mis en lumière les travaux théoriques sous-jacents, encore largement méconnus dans la musicologie occidentale. Cette démarche nous a permis par la suite d'identifier des notions clés, essentielles pour examiner les adaptations chorégraphiques sélectionnées. Tout en étant distincts, voire presque opposés dans leur esthétique, les deux ballets orientent l'attention du spectateur contemporain vers des signifiants hétérogènes, mais tous enracinés dans l'essence des *Noces*. Nous avons donc pu observer comment les artistes d'aujourd'hui, en isolant les éléments structurels de l'œuvre, les amplifient intentionnellement pour leur conférer un usage unique et établir un *dialogue* distancié et réflexif avec leur propre réalité créative. C'est ainsi que la recontextualisation de la musique de Stravinski dans les villages du sud-ouest de la Russie a permis à Dmitri Pokrovski non seulement de redécouvrir une sonorité des chants authentiques slaves, mais aussi de créer un projet en résonance avec son époque, marquée par les préoccupations postmodernistes. Angelin Preljocaj, en transposant l'œuvre dans un Paris contemporain, développe un questionnement sur la dichotomie inhérente au monde occidental, déjà annoncée lors de la création originelle du ballet au début du siècle dernier. Anne Teresa De Keersmaeker, quant à elle, suit la voie tracée par l'Ensemble Pokrovski et inscrit les *Noces* dans le cadre des festivités contemporaines des villages de l'est. Mais surtout, en mettant l'accent sur la métrique de la partition pour relier la danse et la musique dans une hétérophonie sémantique, elle parvient à capturer l'essence de l'œuvre, car :

[...] avant tout [chez Stravinski] c'était le rythme [...] ce] nouveau rythme et la nouvelle syntaxe ont donné à l'harmonie de Stravinski une nouvelle dimension temporelle et, par conséquent, une nouvelle vitalité de fonctionnalité harmonique, qui n'a alors pas eu à suivre le chemin prédit de l'inévitable complexification des connexions harmoniques, tendant vers la limite, le « seuil sonore » (comme dans l'aviation) (Kholopov 1997, p. 44-45).

32 La vision décrite, notamment, par Christine Esclapez, qui synthétise les réflexions de divers musicologues et compositeurs tels que Schloezer, Souris, Boucourechliev, Stoianova, Deliège et Charles (Esclapez 2007, p. 50).

33 Cette trajectoire s'inspire également de la réflexion de Marc Bloch, qui propose de comprendre le passé à travers la perspective offerte par la connaissance du présent (Esclapez 2007, p. 45).

Bien que ces mises en scène semblent s'éloigner de la création originale, la convergence de leurs intentions crée chez le spectateur contemporain une impression de « fidélité » (Nattiez 2019, p. 272). En ce sens, les univers uniques conçus par Preljocaj et De Keersmaecker peuvent être considérés comme les « vérités locales » (*ibid.*) des *Noces*, sans altérer ses fondements. En effet, dès sa conception, cette œuvre « inaugurale » de Stravinski (Boucourechliev [1982]1989, p. 16 et 139) portait déjà en elle un espace de *dialogue*, fusionnant les deux pôles caractéristiques de l'écriture du compositeur : le folklore musical russe et la polyphonie de la Renaissance occidentale, tout en intégrant les idées maîtresses de son temps (Kholopov 1997, p. 44). Aujourd'hui, ses adaptations continuent de témoigner de la puissance de l'imaginaire de Stravinski, capable de déployer ses multiples catégories musicales jusqu'à les transformer en unités « nomades » vers d'autres champs disciplinaires. Bien plus qu'un simple pressentiment de l'esthétique postmoderne, son œuvre s'impose comme un cadre privilégié de réinvention, se réactualisant constamment dans des contextes artistiques toujours renouvelés. Terrain inépuisable de *rencontres*, *Les noces* dépasse ainsi son ancrage historique et confère à Stravinski le statut de « classique immortel et non simple moderne » (Adorno [1958]1962, p. 146).

BIBLIOGRAPHIE

- Adolphe, Jean-Marc, et Sara Jansen (2002), *Rosas / Anne Teresa De Keersmaecker, si et seulement si étonnement*, Tournai / Bruxelles, La Renaissance du livre / Rosas.
- Adorno, Theodor W. ([1958]1962), *Philosophie de la nouvelle musique (traduit de l'allemand par Hildenbrand Hans et Alex Lindenberg)*, Paris, Gallimard.
- Adorno, Theodor W. ([1959]2006), *Figures sonores, Écrits musicaux 1 (traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín)*, Genève, Contrechamps éditions.
- Arakelova, Alexandra O. (1997), « Stravinsky et les recherches philosophiques en Russie à la fin du XIXe – Premier tiers du XX^e siècle » dans Viktor Varounts (dir.), *I. F. Stravinski. Le recueil des articles scientifiques*, Moscou, Travaux scientifiques du Conservatoire de Moscou, p. 5-17.
- Belyaev, Viktor (1972), *Moussorgski, Skryabine, Stravinski*, Moscou, Muzyka.
- Boucourechliev, André ([1982]1989), *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard.
- Boucourechliev, André, et Jean Ducharme (2006), *À l'écoute*, Paris, Fayard.
- Charles, Daniel, et Christian Hauer (1998), *Musiques nomades*, Paris, Éditions Kimé.
- Cook, Susan C. (2011), « Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century », *Dance Research Journal*, vol. 43 n° 2, p. 106-109.
- Cruz, Françoise (2008), *Angelin Preljocaj, topologie de l'invisible*, Paris, Naïve.
- Cvejić, Bojana, et Anne Teresa De Keersmaecker (2019), *Carnets d'une chorégraphe. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator Rosas.
- Delahaye, Guy, et Agnès Freschel (2003), *Angelin Preljocaj*, Arles, Actes sud.
- Esclapez, Christine (2007), *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan.
- Jaubert, Jeanne (1999) « Some Ideas about Meter in the Fourth Tableau of Stravinsky's "Les Noces", or Stravinsky, Nijinska, and Particle Physics », *The Musical Quarterly*, vol. 83, n° 2, p. 205-226.
- Johnson, Robert (1987), « Ritual and Abstraction in Nijinska's "Les Noces" », *Dance Chronicle*, Nobuhiro, vol. 10, n° 2, p. 147-69.

- Jordan, Stephanie (2011), « Choreomusical Conversations. Facing a Double Challenge », *Dance Research Journal*, vol. 43, n° 1, p. 43-64.
- Kholopov, Yuri (1997), « Sur le système d'harmonie de Stravinski », dans Viktor Varounts (dir.), *I.F. Stravinski. Le recueil des articles scientifiques*, Moscou, Travaux scientifiques du Conservatoire de Moscou, p. 27-46.
- Lévêque, Dany (2011), *Angelin Preljocaj, de la création à la mémoire de la danse*, Paris, Les Belles Lettres.
- Mazo, Margarita (1990), « Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 43, n° 1, p. 99-142.
- Molino, Jean (2009), *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA.
- Nattiez, Jean-Jacques (2019), *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin.
- Pokrovski, Dmitri (1997), « Stylisation structurelle dans "Les Noces" de I. F. Stravinski », dans Viktor Varounts (dir.), *I.F. Stravinski. Le recueil des articles scientifiques*, Moscou, Travaux scientifiques du Conservatoire de Moscou, p. 84-101.
- Propp, Vladimir J. A. ([1928]1970), *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, et Théodore Stravinski ([1943]2007), *Noces et autres histoires russes*, Paris / Cologny, PUF Fondation Martin Bodmer.
- Savenko, Svetlana (1997), « Notes sur le processus créatif de I. F. Stravinski », dans Viktor Varounts (dir.), *I. F. Stravinski. Le recueil des articles scientifiques*, Moscou, Travaux scientifiques du Conservatoire de Moscou, p. 17-27.
- Starostina, Tatiana A. (1997), « Sur le problème de la multi-composition d'une structure de hauteur », dans Viktor Varounts (dir.), *I. F. Stravinski, Le recueil des articles scientifiques*, Moscou, Travaux scientifiques du Conservatoire de Moscou, p. 46-62.
- Stravinski, Igor ([1935]1963), *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël et Steele.
- Stravinski, Igor et Craft, Robert ([1959]2016), *Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом (traduit de l'anglais par Linnik V. A.)*, Moscou, Libra Press.
- Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra (volume 2)*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press.
- Trottier, Danick (2010), « Déconstruire les mythes musicaux. Le moment Richard Taruskin dans les études stravinskiennes », *Filigrane*, vol. 11, <https://doi.org/10.4000/12i3p>.
- Trottier, Danick (2023), *Musiques classiques au XXIe siècle. Le pari de la nouveauté et de la différence*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Van Den Toorn, Pieter C. (2003), « Stravinsky, "Les Noces (Svadebka)" , and the Prohibition against Expressive Timing », *The Journal of Musicology*, vol. 20, n° 2, p. 285-304.
- Zemtsovski Izaly, et Theodore Levin (1996), « Review Work. Stravinsky: Les Noces and Russian Village Wedding Music, par Dmitri Pokrovsky et Abigail Adams », *Ethnomusicology*, vol. 40, n° 3, p. 536-540.

MÉDIAGRAPHIE

- De Keersmaeker, Anne Teresa (2003), *(But If a Look Should) April Me, Théâtre royal de la Monnaie [DVD]*, Bruxelles, Archives inédites de la compagnie Rosas.
- Follin, Michel (2002), *Corps accords [DVD]*, Paris, CNC Images de la Culture.
- Preljocaj, Angelin, et Patricia Desmottiers (1990), *Noces [DVD]*, Paris, CNC Images de la Culture.