

renata jakubczuk

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Le dieu de la danse¹ dans
Till l'Espiegle de Téo Spychalski

Dans son journal, Vaslav Nijinski a écrit : « [...] tu seras comme l'oiseau, libre, quand ton livre paraîtra. Je le signerai du nom de Nijinski, mais mon vrai nom, c'est Dieu. Ce n'est pas le Nijinski-Narcisse qui a ma préférence, c'est le Nijinski-Dieu »².

Till l'Espiegle, une production théâtrale élaborée à partir du *Journal* du danseur russe d'origine polonaise, Vaslav Nijinski, est une pièce de théâtre francophone, jouée pour la première fois en 1982 par un comédien québécois, Gabriel Arcand, au sein du Groupe de la Veillée du Théâtre Prospero de Montréal. Le montage des extraits du *Journal* a été préparé par Téo Spychalski dans le but d'établir un pont « entre celui qui n'est plus là et le public qui écoute »³. Tous les deux, ils ont réussi à créer un spectacle pour un seul acteur où Gabriel Arcand rappelait le tragique cheminement du célèbre danseur Vaslav Nijinski. Pendant une rencontre du metteur en scène avec des étudiants, Téo Spychalski a avoué que « le but de cette entreprise théâtrale, qu'on peut nommer

¹ L'expression « dieu de la danse » a été proposée par la sœur de Nijinski, Bronislava, dans son œuvre intitulée *Early memories*, London-Boston, Ed. Holt, Rinehart and Winston, 1981, p. 69.

² V. Nijinski, *Journal*, G.S.Solpray (trad.), Paris, Gallimard, 1953, p. 203.

³ R. Levesque, « Gabriel Arcand: cette clarté de l'acteur », [dans :] *Le Devoir*, le 8 mai 1982, n. p.

une approche de la pensée de Nijinski, n'était pas d'imiter ou simuler le danseur, mais d'une part, confronter le personnage de Till à Vaslav Nijinski, son chorégraphe et d'autre part, le danseur Nijinski à son créateur, Dieu. Le travail de l'acteur consistait à approcher la présence humaine et à transmettre le message du danseur au public »⁴.

Aussi bien la présente étude se propose-t-elle d'apposer systématiquement le personnage tel qu'il a été conçu par les artistes montréalais avec les données de la biographie de l'auteur telles qu'il nous a été possible de les reconstruire d'après ses propres *Cahiers*⁵ et les témoignages de ses proches et de ses relations.

Mais avant, il convient de préciser quelques notions importantes dont celle du sacré, essentielle pour les considérations qui suivront. Dans son acception courante, le sacré est toujours associé à la religion, et dans notre culture occidentale, principalement, au christianisme. Roger Caillois, dans son livre *L'homme et le sacré*, en parle ainsi : « Le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (les instruments du culte), à certains êtres (le roi, le prêtre), à certains espaces (le temple, l'église, le haut lieu), à certains temps (le dimanche, le jour de Pâques, de Noël, etc.) »⁶. Le monde du sacré est un monde du dangereux ou du défendu⁷, défini par opposition au profane, donc ce qui est permis, ce qui appartient à la vie courante, ordinaire, ce qui n'a pas besoin d'effort ni de précaution.

Mircea Eliade, quant à lui, introduit le terme de « hiérophanie », une notion très large qui englobe toute manifestation du sacré se présentant à l'être humain. Dans ce sens, même le Cosmos en tant que création divine,

⁴ Interview avec Téo Spsychalski à Lublin, à l'Université Marie Curie-Skłodowska, en janvier 2010.

⁵ V. Nijinski, *Cahiers. Le sentiment*, version intégrale et non expurgée, Ch. Dumais-Lvowski, G. Pogojeva (trad.), Paris, Actes Sud, Babel, 1995.

⁶ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 18-19.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

inaccessible et inconnue, est perçu comme sacré. Mais l'auteur commence son essai par le terme d'espace, celui qui est proche de l'homme, directement perceptible, dans lequel on vit, pour passer ensuite à la notion de temps et à la vie humaine⁸.

Il semble que cette perspective conviendrait le mieux pour illustrer le cheminement à travers l'œuvre nijinskienne. Ces précisions faites, il est possible d'aborder le texte théâtral lui-même, sur lequel quelques informations s'avèrent nécessaires.

Comme nous l'avons déjà annoncé au niveau du titre, le motif de Dieu, et plus précisément, la relation entre Nijinski et Dieu, constitue le sujet principal de la pièce. Nijinski, ce « tendre clown de dieu »⁹, s'identifie avec le Créateur tout au long du spectacle. Il crée ainsi son monde sacré, fermé aux autres, même les plus proches, considérés comme indignes d'entrer dans son espace sacré.

La dichotomie du monde nijinskien ne suscite pas de controverses : tout ce qui le concerne personnellement est sacré (le temps, l'espace, les paroles, les gestes, les objets...) et, dans son esprit schizophrène, tout ce qui l'entoure est profane. Son espace forme un cercle, figure parfaite mais fermée totalement aux autres. Son temps est réglé par la voix divine – il faut que Dieu lui parle pour qu'il se soumette à quelque chose. Les objets qui l'entourent doivent être sacrés pour qu'il les touche...

Approcher les notions de « sacré » et de « profane »¹⁰, telles qu'on les trouve dans la pièce de Spsychalski, permet de mieux comprendre la manière dont il choisit de présenter la maladie du protagoniste, son comportement, sa perception

⁸ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

⁹ Expression de G. S. Solpray, utilisée dans la Préface au *Journal* de V. Nijinski, *Cahiers. Le sentiment*, op. cit., p. 21.

¹⁰ Pour une étude historique des notions « sacré-profane », on peut voir l'article de J.-C. Schmitt « La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », [dans :] *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 1992, n° 9, <http://ccrh.revues.org/2798> ; DOI : 10.4000/ccrh.2798.

du monde, enjeu de notre réflexion. Nous nous proposons donc d'étudier les éléments microcosmiques qui composent *Till l'Espiègle* en respectant les conceptions terminologiques de Mircea Eliade¹¹, et suivant toujours le principe adopté de confronter la vie et l'œuvre.

Or, de manière intéressante, c'est certainement l'espace qui vient en premier. L'espace sacré est associé le plus souvent à l'espace concret d'une église, d'un temple ou d'un lieu de culte quelconque ; par opposition à cette définition, tout ce qui est ordinaire, dépourvu de présence divine, appartient au monde profane. La distinction biblique entre ces deux notions devient le lieu de rencontre entre l'homme et Dieu. Eliade suggère qu'il suffit de franchir la porte pour se retrouver dans un espace sacré : « Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux mondes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré »¹². Mais l'homme moderne, désacralisé et profane, se crée ses propres endroits exceptionnels, uniques, privés, qui deviennent saints pour lui.

L'acteur incarnant le protagoniste de *Till l'Espiègle* a besoin d'un petit espace intime de 40 m² environ¹³. On remarque d'emblée que l'espace scénique¹⁴ nous place déjà dans un

¹¹ Son livre se compose de quatre chapitres : « L'espace sacré et la sacralisation du monde », « Le temps sacré et les mythes », « La sacralité de la Nature et la religion cosmique » ainsi que « Existence humaine et vie sanctifiée » qui correspondent aux principaux éléments de l'étude microcosmique au théâtre : l'espace avec les objets, le temps et les personnages.

¹² M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 28.

¹³ Dans la fiche technique pour la représentation, nous pouvons lire : « Lieu : Espace vide d'environ 10 m/4 m autour duquel on peut disposer des chaises ou des bancs. Dans cet espace, un trottoir de bois mesurant environ 1,75 m de largeur. À l'autre extrémité, une petite table de bois d'environ 1,2 de largeur ».

¹⁴ Pour la terminologie de l'analyse théâtrale, nous allons nous référer aux propositions de P. Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin,

monde fermé, réservé à un petit public. Dans un article paru à la suite d'une représentation de *Till l'Espiègle*, nous pouvons lire qu'elle a eu lieu dans une salle : « étroite et profonde, d'une ancienne sacristie adjacente à l'église Ste-Irène [...]. Assis autour de cette pièce nue, en double rangée, les spectateurs ne peuvent que se sentir incorporés à l'action »¹⁵. Le choix de Spychalski n'a pas été innocent : en adoptant un endroit sacré, il a mis le public dans cette ambiance préférée du Groupe de la Veillée, ambiance à caractère exceptionnel qui souligne la singularité du théâtre¹⁶.

Pour ce qui est de l'espace dramatique, celui de la fiction, construit aussi bien par les indications de l'auteur que par l'imagination du lecteur/spectateur, force nous est de constater qu'il prend une forme circulaire. Le monologue du protagoniste-Nijinski¹⁷ commence dans la chambre à coucher du héros, dans un espace intérieur, fermé : « Ma femme ne dort pas et moi aussi je veille. Elle réfléchit et moi je me confie à mon sentiment. [...] Dormir ? Non »¹⁸. On comprend tout de suite que c'est un endroit exceptionnel, son abri et refuge, un asile où Nijinski se sent en sûreté, l'endroit qui lui permet de pénétrer à l'intérieur de lui-même et percevoir le monde

2009 et A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

¹⁵ M. Dussault, « Un théâtre de l'âme », [dans :] *Continuum*, le 30 janvier 1984, n. p.

¹⁶ Le Groupe de la Veillée fut créé en 1974 par Gabriel Arcand, à la suite de son stage effectué au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. « La Veillée contribue à la création de spectacles originaux par l'adaptation scénique d'œuvres littéraires », nous informe le texte de la mission de la Compagnie sur son site web. <http://www.theatreprospero.com/mission-de-la-compagnie/>.

¹⁷ Tout au début de la représentation, l'acteur s'adresse au public directement. Il fait une sorte d'exposition en se transformant petit à petit en personnage de Nijinski pour passer aux paroles du *Journal* du danseur. Dans la suite du spectacle, c'est Nijinski qui nous parle et l'acteur termine en boucle en revenant au style indirect à la fin de la pièce : « Et il a signé : Dieu et Nijinsky ».

¹⁸ T. Spychalski, *Till l'Espiègle*. Texte dactylographié, document interne du Théâtre Prospero de Montréal, 1982, p. 1. Dans la suite de cette étude, toutes les citations – avec l'indication de la page mise entre parenthèses – proviennent de ce tapuscrit ; elles seront introduites par le sigle TE.

par le biais de ses sentiments, son petit espace clos, interdit aux autres, sacré. Cette situation peut signifier que le lieu, l'endroit géographique lui-même n'a pas d'importance car c'est l'homme qui est au centre et, surtout, les sentiments qu'il éprouve. Dans la pièce de Spsychalski, le logement du protagoniste n'est pas défini ni localisé avec précision, ce qui peut suggérer n'importe quel endroit dans le monde. Or, la suite du texte nous met très vite en opposition à ce sacrum du protagoniste. Il se place en face, et en même temps, au-dessus de la terre entière, il sort dans un espace extérieur, ouvert : « Moi, j'aime la Russie ; j'aime la France ; l'Angleterre, l'Amérique, la Suisse, l'Italie, l'Espagne et le Japon. J'aime l'Australie, la Chine, l'Afrique et le Transval : en aimant le monde entier, j'arriverai à ressembler à Dieu ! » (TE, 1). Ensuite, Nijinski évoque aussi le cosmos, comme s'il voulait s'approcher encore plus de la divinité : « Il y a des planètes sur lesquelles les gens vivent en amour et en paix. Je sais que Mars est inhabité. Et mon devoir est de sauver la terre entière, de l'empêcher d'étouffer ! » (TE, 5). Plongé dans ses pensées, il rappelle les endroits qu'il a connus auparavant, par exemple la Russie, son pays natal, et le jour où son père le jeta à l'eau pour lui apprendre à nager ou son voyage en Amérique : « Il m'est arrivé de créer le ballet de Till l'Espiegle sur une musique de Richard Strauss. Composé à New-York [...] » (TE, 4). Il évoque également les lieux liés à l'avenir comme la Bourse ou le cabinet de son médecin à Zurich, ou encore, la ville de Paris et le Théâtre du Châtelet. Néanmoins, il existe une grande différence entre les espaces liés au passé et ceux liés à l'avenir : dans les lieux des souvenirs, on remarque la présence de Dieu car, lors des deux événements passés, Nijinski a eu besoin de l'aide d'une force surnaturelle ; premièrement, pour sortir de l'eau : « [...] une force surgit en moi qui me fit faire un saut jusqu'à une corde à laquelle j'ai pu m'agripper. Et ce fut mon salut ! » (TE, 11) et, deuxièmement, pour créer un ballet, un spectacle

entier, en trois semaines : « [...] j'abattais le travail d'un bœuf » (TE, 4). Par contre, Zurich et Paris – destinations de voyages projetés – sont liés à l'argent et à l'avenir incertain de sa famille : « [...] je compte aller à Zurich pour jouer à la Bourse ! [...] Je ne veux pas faire de tort aux pauvres diables ! » (TE, 3). L'argent est impur¹⁹, mauvais, profane dans plusieurs cultures du monde entier, tout comme sont impurs les endroits dans lesquels il joue le rôle primordial. Ces exemples se situent encore dans le prolongement de la distinction entre l'espace sacré et l'espace profane du monde nijinskiien.

Mais on trouve ailleurs un passage où le protagoniste, en s'échappant de chez lui, découvre un nouvel espace dans les alentours de sa maison. Les circonstances de sa fuite ne sont pas précisées, on apprend seulement que : « N'arrivant pas à me mettre d'accord avec ma femme, je viens de quitter la maison. Je me suis sauvé ! J'ai couru en descendant la colline où se trouve située notre maison » (TE, 7). En fuyant son espace privilégié, Nijinski cherchait un autre refuge où il pourrait s'abriter, un autre espace fermé qui pourrait devenir son temple. Il a donc franchi la première porte ouverte mais sa déception a été très grande : il est entré dans des cabinets, très sales, un endroit ignoble, profondément profane. Le logis suivant qu'il a trouvé sur son chemin – une maison blanche – s'est avéré bien propre mais le héros n'a pas pu y rester car « Dieu me commanda de partir » (TE, 7), avoue-t-il. Fatigué, égaré dans la montagne, attendant une parole divine, il a choisi de suivre un petit sentier forestier sur lequel il a cru apercevoir du sang : « J'ai suivi les traces jusqu'au bord du précipice pour m'apercevoir

¹⁹ La distinction entre pur/impur est souvent associée à celle entre sacré/profane. R. Caillois précise : « Il convient de remarquer que les catégories du pur et de l'impur, ne définissent pas à l'origine un antagonisme éthique, mais une polarité religieuse. Elles jouent dans le monde du sacré le même rôle que les notions de bien et de mal dans le domaine profane », *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 38.

que ce n'était pas du sang, mais du fumier ! » (TE, 8). Une fois de plus, il tombe sur le profane, faute de quelque chose de sacré et il a l'impression de trouver la Mort au lieu d'une nouvelle Vie, tant recherchée. Sans trop comprendre ce qui se passe autour de lui et sans trop savoir vers quoi il se dirige, le danseur est arrivé chez lui, où il a trouvé les portes grandes ouvertes. De cette façon, après avoir fait un grand tour dans la montagne, dans un espace ouvert, il revient à son espace clos. Il en est de même pour toute la pièce qui commence dans la chambre à coucher du protagoniste et s'y termine : « Je sais que je devrai bientôt me coucher [...]. Devant moi, la table nue. Mes tableaux dont les couleurs ont séché » (TE, 13), formant ainsi une sorte de boucle avec le début du spectacle.

Cette circularité de l'espace nijinskien trouve son prolongement dans la temporalité du monde de l'artiste. Eliade souligne que le temps n'est ni homogène ni continu ; le temps ordinaire, profane est toujours interrompu par les moments des fêtes grâce auxquels l'homme peut passer d'une temporalité à l'autre. Néanmoins, « le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. [...] Le Temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable »²⁰. Pour Nijinski, le temps ordinaire est la période pendant laquelle il attend la voix divine et le temps exceptionnel apparaît quand il prétend entendre ou comprendre les signes que Dieu lui adresse.

L'intemporalité des considérations nijinskiennes est soulignée dès les premières lignes de la pièce, dans les paroles de l'acteur qui déclare au public : « Moi j'ai désiré m'approcher des paroles et des pensées du danseur Nijinsky, parce qu'elles avaient un sens pour moi, aujourd'hui. Et

²⁰ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 63. C'est l'auteur qui souligne.

avec vous, i c i , m a i n t e n a n t ²¹, je voudrais essayer de m'en approcher » (TE, 1). Ensuite, pour quelques phrases seulement, l'acteur passe au style indirect et au temps passé, en soulignant de cette façon la distance qui le sépare du danseur : la distance temporelle, de plusieurs dizaines d'années, et la distance psychique, celle entre les gens « normaux » et un être atteint de schizophrénie. Pendant le reste de la représentation, nous assistons à un monologue de Nijinski qui s'adresse directement au public. Nous venons de souligner les adverbes de temps, qui déterminent le temps scénique²² du spectacle, dans le but d'attirer l'attention aussi sur les derniers mots de l'interprète : « Et il a signé : Dieu et Nijinsky. 27 février 1919 » (TE, 14). Dans cette ultime réplique, l'acteur revient au style indirect et au passé, de même qu'au début du discours, comme s'il voulait montrer que la pièce n'a pas de fin, qu'elle peut être reprise à tout moment.

Mais, dans le monologue même de Nijinski, on trouve une autre marque de la circularité temporelle. L'intrigue commence dans la soirée, au moment du coucher du protagoniste – moment favorable à la méditation (surtout quand on est insomniaque) – et elle se termine à la même heure. Nous avons donc l'impression que l'auteur nous place dans le temps sacré des rêves du protagoniste, que le lendemain, après son réveil, il pourra poursuivre ses réflexions sur la vie et continuer à chercher la façon de rencontrer Dieu, de voir les gens, de les aider, de leur montrer son amour, d'essayer de sauver l'humanité entière : « Éditez mes manuscrits afin que tout le monde puisse les lire. Je sais seulement aussi que nous cherchant l'un l'autre, nous finirons par nous rencontrer » (TE, 14).

Quant au temps dramatique évoqué dans la pièce, il apporte moins d'indications sur la continuité spirituelle, il concerne davantage une temporalité séculière. Nijinski trace

²¹ C'est nous qui soulignons.

²² Nous respectons la terminologie de P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit.

seulement les étapes les plus importantes de sa vie, celles qui l'ont le plus marqué : l'événement miraculeux quand il a appris à nager, puis le passage à l'âge adulte : « C'est à l'âge de 18 ans que j'ai entrepris la lecture de *L'Idiot* de Dostoïevski » (TE, 6) et le plein essor de sa carrière artistique pendant la création du ballet de Till l'Espiègle à New York. Comme pour l'espace du futur, le temps évoqué concernant l'avenir est incertain et touche les choses matérielles, profanes.

La distinction entre le sacré et le profane s'applique avant tout à l'espace et au temps, mais elle peut concerner aussi la pensée, la raison, les sentiments de l'homme. Il nous reste donc à considérer le dernier élément du microcosme scénique de la représentation : l'amalgame du personnage de Till et de Nijinski. D'ores et déjà, nous pouvons constater que le protagoniste n'est pas présenté de façon classique²³. Souffrant de graves troubles mentaux, il a des problèmes d'auto-identification : « Je ne suis pas russe, ni polonais, ni un cosmopolite, ni un étranger : je suis un homme » (TE, 1), un homme quelconque, représentant de chacun de nous, de toute l'humanité, une sorte d'*everyman* aux traits de caractère universels – une création divine pure. Dans les lignes qui suivent, il se compare à Jésus : « nous nous ressemblons. Mais son regard est d'une fixité sereine, tandis que mes yeux furèrent de tous les côtés » (TE, 2). De même que Jésus s'est sacrifié pour l'humanité entière, ainsi Nijinski veut s'identifier à tout citoyen : « Je suis un moujik. Un ouvrier. Un travailleur d'usine. Un domestique. Un patron. Un aristocrate. Le Tsar. Je suis tout, je serai toujours et partout. Je ne suis ni un comédien, ni un acteur » (TE, 6), mais aussi à tout habitant de la Terre : « je suis l'Égyptien, l'Indien peau-rouge, le Nègre, le Chinois, le Japonais, l'Étranger, l'Inconnu. Je suis l'oiseau de mer et celui qui survole la terre ferme » (TE, 12), à tout homme malheureux : « Je suis un incurable, un homme à l'âme percluse, un misé-

²³ Dans le sens que J. Scherer attribue à ce terme dans *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.

reux, un malheureux » (TE, 13). En voulant s'identifier à tout homme, il se place en même temps au-dessus de l'être humain. Il montre sa supériorité, qui provoque un certain isolement et un sentiment de solitude dans le troupeau humain. De nouveau, il se tourne vers Dieu pour trouver un remède et il le trouve dans la nature, la Terre en tant que création divine : « La Terre pour moi représente un État unique : c'est la tête dont Dieu nourrit le feu » (TE, 5). La Terre, comme toute planète, est ronde, ce qui peut nous suggérer que, une fois de plus, Nijinski revient à sa forme préférée qu'est le cercle²⁴, la forme qui l'approche le plus de Dieu : « Je ne suis pas une bête, pas Dieu non plus, mais simplement un homme qui voulant être Dieu essaie de s'amender » (TE, 14). Ici, l'opposition entre le sacré et le profane n'est plus seulement une opposition spatiale ; elle n'est même plus seulement une opposition temporelle : le sacré devient la condition *sine qua non* de la vie même du protagoniste.

Pour conclure, il nous semble que l'intention de la présente contribution apparaît éclaircie : impossible de séparer, ici plus qu'ailleurs, vie et œuvre qui se superposent continuellement sur la scène du Théâtre Prospero. Il est également incontournable de revenir, une fois de plus, au titre de cet article. Compte tenu de la problématique proposée, nous avons trouvé intéressant de ne pas nommer explicitement Nijinski mais de remplacer son nom par la fameuse expression « dieu de la danse », qui convient mieux parce que renvoie aussi bien au génie artistique du danseur qu'à la maladie mentale qui l'a poussé à s'identifier avec le Créateur. « Ce dieu si tôt tombé, c'est en tant qu'homme, et homme blessé dans sa raison que Gabriel Arcand le fait revivre »²⁵ dans le spectacle du Groupe de la Veillée.

²⁴ Nous tenons à souligner que Nijinski a beaucoup dessiné pendant sa maladie et toutes ses créations présentent des ellipses et des cercles, symboles d'une forme idéale, de la perfection de la nature. Dans la danse aussi, il a toujours recherché des mouvements circulaires.

²⁵ M. Dussault, *Un théâtre de l'âme*, op. cit., n. p.

BIBLIOGRAPHIE

- Caillois R. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- Dussault M., « Un théâtre de l'âme », [dans :] *Continuum*, le 30 janvier 1984.
- Eliade M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- Levesque R., « Gabriel Arcand: cette clarté de l'acteur », [dans :] *Le Devoir*, le 8 mai 1982.
- Nijinska B., *Early memories*, London-Boston, Éd. Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- Nijinski V., *Cahiers. Le sentiment*, Ch. Dumais-Lvowski, G. Pogojeva (trad.), Paris, Actes Sud, Babel, 1995.
- Nijinski V., *Journal*, G. S. Solpray (trad.), Paris, Gallimard, 1953.
- Pavis P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Scherer J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- Schmitt J.-C., « La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », [dans :] *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 1992 n° 9, <http://ccrh.revues.org/2798> ; DOI : 10.4000/ccrh.2798.
- Spychalski T., *Till l'Espiègle*. Texte dactylographié, document interne du Théâtre Prospero de Montréal, 1982.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- <http://www.theatreprospero.com/mission-de-la-compagnie/>, consulté le 11 septembre 2013.

The god of the dance in *Till l'Espiègle*

by Téo Spychalski (abstract)

Till l'Espiègle – a theatrical production based on the *Journal* of Vaslav Nijinski, a Russian dancer of Polish descent – is a play of the Francophone theater. This play was presented for the first time in 1982 by a Quebec actor, Gabriel Arcand, in the *Groupe de la Veillée* of the Prospero Theater of Montreal. The theme of God is the main subject of the production. In this article, we are trying to demonstrate the dichotomy of the Nijinski's microcosm: divided between the sacrum and profanum.

Keywords : Nijinski, sacrum, profanum, Spychalski, Prospero Theater

Renata Jakubczuk est maîtresse de conférence à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin. Auteure d'une thèse de doctorat en littérature comparée consacrée au théâtre d'Albert Camus et de Karol Hubert Rostworowski, elle s'occupe de la littérature française et francophone de la seconde moitié du XX^e siècle. Elle a publié plusieurs articles sur Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus, Salacrou, Dubé, Barbeau, Spychalski etc.