

Les porteurs d'ombre

présentent

NIJINSKA | VOILÀ LA FEMME

Survivances et lieux des *Noces* et du *Bolero* de Bronislava Nijinska

Conception Dominique Brun



NIJINSKA | VOILÀ LA FEMME

Survivances et lueurs des *Noces* et du *Bolero* de Bronislava Nijinska

Conception Dominique Brun

Poursuivant ses recherches sur les figures saillantes de la modernité, Dominique Brun se tourne vers Bronislava Nijinska, première et unique femme chorégraphe des Ballets russes. S'appuyant sur une lecture éclairée des archives, elle reprend *Les Noces* et réinvente le *Bolero*. De la réactivation des archives à leurs actualisations performatives, le programme rend hommage à une chorégraphe d'avant-garde, influencée par le constructivisme et le modernisme de son célèbre frère Vaslav Nijinski, à travers la reprise de deux pièces iconiques.

Les Noces, recréée avec la plupart des danseurs que rassemblait *Sacre # 2*, privilégie le mouvement de groupe et l'ancrage au sol, dans une chorégraphie aussi rituelle que terrienne, empruntant sa dynamique aux danses paysannes russes. Dans *Un Bolero* originellement chorégraphiée par Nijinska, une soliste s'offre en spectacle sur une table à un groupe de vingt hommes transis. Invitant François Chaignaud à interpréter la danse et à en partager l'écriture, Dominique Brun confronte *Un Bolero* à d'autres espagnolades, au flamenco, à la skirt dance ou au butô de Tatsumi Hijikata, au plus près d'une « révolte de la chair ». Vêtu d'une longue robe, le danseur y alterne tournoiement, staccato du pied, ralenti des bras et du torse, son corps entrant en résistance avec la martialité du rythme pour mieux déjouer l'autorité de la musique. Le programme est proposé en trois formats : *Un Bolero* et *Les Noces* accompagnées d'un ensemble de 21 chanteurs et 5 instrumentistes, une version de ces deux pièces avec musique enregistrée et *Un Bolero* seul accompagné au piano par deux pianistes.

CRÉATION Création format avec 21 musiciens | Version 1919 des *Noces* et transcription du *Bolero* pour chœur et petit ensemble - Le Volcan, Scène Nationale du Havre les 19 et 20 novembre 2020

PRODUCTION Les porteurs d'ombre

COPRODUCTION Association du 48 | Le Volcan, Scène nationale du Havre | Chaillot - Théâtre national de la Danse | Les 2 Scènes - Scène nationale de Besançon | Théâtre du Beauvaisis - Scène nationale | Le Quartz - Scène nationale de Brest | Théâtre Louis Aragon, Scène conventionnée d'intérêt national Art et Création - Danse de Tremblay-en-France | Ménagerie de Verre (Paris) | CCN Ballet de Lorraine | La Briqueterie - CDCN du Val-de-Marne | Le Grand R - Scène nationale La Roche sur Yon | Cité musicale-Metz | CCNN dans le cadre de Danse en Grande Forme | Les Quinconces-L'Espal Scène nationale du Mans | Théâtre de Suresnes Jean Vilar

AVEC LE SOUTIEN DE L'Adami et du Fonds de dotation du Quartz (Brest)

L'association Les porteurs d'ombre est soutenue par Le Ministère de la Culture / DRAC Île-de-France au titre de la compagnie conventionnée



L'Adami gère et fait progresser les droits des artistes-interprètes en France et dans le monde. Elle les soutient également financièrement pour leurs projets de création et de diffusion.



**PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE**

Liberté
Égalité
Fraternité

NIJINSKA | VOILÀ LA FEMME

LES NOCES (1923)

d'après la chorégraphie de Bronislava Nijinska

CONCEPTION DE LA RECRÉATION (d'après les archives de 1923 et 1966) Dominique Brun

INTERPRÉTATION DES ARCHIVES Dominique Brun

EN COLLABORATION AVEC Sophie Jacotot

RECHERCHES HISTORIQUES Dominique Brun et Sophie Jacotot

PHOTOGRAPHIES DES ARCHIVES Ivan Chaumeille

TRADUCTION DES ARCHIVES Maria Nevzorova

INTERPRÉTATION DE LA DANSE

22 danseurs en alternance

Roméo Agid, Caroline Baudouin, Marine Beelen,

Zoé Bleher, Garance Bréhaudat, Florent Brun,

Joao Fernando Cabral, Lou Cantor, Clarisse Chanel,

Gaspard Charon, Zoë De Sousa, Massimo Fusco,

Judith Gars, Maxime Guillon Roi Sans Sac, Anne Laurent,

Clément Lecigne, Vincent Lenfant, Marie Orts,

Enzo Pauchet, Laurie Peschier-Pimont, Maud Pizon,

Mathilde Rance, Lucas Real, Julie Salgues et Lina Schlageter

MUSIQUE Igor Stravinsky (version de 1919)

DIRECTION Mathieu Romano

INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE Ensemble Aedes et 5 musiciens de l'orchestre Les Siècles

CHORÉGRAPHIE DES TABLEAUX VIVANTS

Dominique Brun

D'APRÈS le tableau de Pieter Bruegel l'Ancien

« *La danse de la mariée en plein air* » (1566) et ceux de Pierre

Paul Rubens « *La danse des villageois italiens* » (1636) et « *La*

Kermesse » ou « *Noce de village* »

(entre 1635 et 1638)

MUSIQUE DES TABLEAUX VIVANTS

David Christoffel

DURÉE 40 minutes

UN BOLERO (1928)

CHORÉGRAPHIE Dominique Brun et François Chaignaud

ASSISTANTE AUPRÈS DE DOMINIQUE BRUN Judith Gars

RECHERCHES HISTORIQUES Dominique Brun et Sophie Jacotot

PHOTOGRAPHIES DES ARCHIVES Ivan Chaumeille

INTERPRÉTATION François Chaignaud ou Massimo Fusco

MUSIQUE Robin Melchior arrangement pour chœur et petit ensemble du *Bolero* de Maurice Ravel

DURÉE 18 minutes

CRÉATION ET FABRICATION DES COSTUMES Marie Labarelle (*Les Noces*) et Romain Brau (*Un Bolero*)

SCÉNOGRAPHIE Odile Blanchard - Atelier Devineau

DIRECTION TECHNIQUE Christophe Poux

LUMIÈRES Philippe Gladieux

RÉGIE LUMIÈRE Alban Rouge

SON Eric Aureau

Bronislava Nijinska

Formée à l'École du Théâtre Marinski, à Saint-Pétersbourg en Russie, danseuse dans les œuvres de Michel Fokine et de Vaslav Nijinski avant la guerre de 1914, Bronislava Nijinska (1891-1972) devient chorégraphe au sein des Ballets russes de Serge Diaghilev entre 1921 et 1924, avant d'œuvrer pour d'autres compagnies. C'est dans le contexte des Ballets russes qu'elle crée *Les Noces* en 1923, après *Renard* et *Le Mariage d'Aurore* en 1922, et avant *Le Train Bleu* et *Les Biches* en 1924. Puis elle chorégraphiera *Bolero* pour la compagnie d'Ida Rubinstein en 1928.



Répétition des *Noces* à Buenos Aires en 1926

Dominique Brun poursuit depuis de nombreuses années un travail d'exploration systématique des sources des œuvres majeures de l'histoire de la danse. Ce travail permet de réévaluer l'impact de ces pièces dans la généalogie de la modernité en danse, de confronter ces sources à une interprétation contemporaine et, par la collaboration avec des chercheurs et des interprètes contemporains, de mettre en tension histoire et création, passé et présent, mémoire et actualisation de l'œuvre. Ce nouveau programme consacré à Bronislava Nijinska prolonge une vaste entreprise de recherche et d'interprétation menée à partir des chorégraphies de son frère Vaslav Nijinski : *L'Après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps* et *Jeux*.

LES NOCES



Photographie des répétitions des Noces sur le toit du Théâtre de Monte-Carlo en 1923 © J.Enrietti

LES NOCES

NOTE D'INTENTION DE DOMINIQUE BRUN

Contexte historique

La création de l'œuvre a eu lieu le 13 juin 1923 à la Gaîté Lyrique à Paris, par les Ballets russes, sous la direction musicale d'Ernest Ansermet, dans des décors et costumes de Natalia Gontcharova, à partir d'un livret d'Igor Stravinsky dont la prose fut traduite en français par Louis-Ferdinand Ramuz.

Les Noces sont des « scènes chorégraphiques russes avec chant et musique » composées par Stravinsky entre 1914 et 1917, dont l'instrumentation n'a été achevée qu'en 1923 à la demande de Serge Diaghilev, directeur des Ballets russes. Bronislava Nijinska en composera la chorégraphie. La vision de Nijinska des *Noces* de 1923 s'adosse à celle du *Sacre du printemps* de 1913 de son frère Vaslav Nijinski. Nijinska s'appuie aussi sur les événements de la révolution soviétique de 1917, puisque, entre 1914 et 1921, elle retourne séjourner en Russie. Durant cette période, elle entreprend la création d'une école susceptible de former des interprètes pour danser dans les chorégraphies modernes de son frère. Elle développe parallèlement à ce projet de formation, un style personnel qui s'attache aux qualités dynamiques du mouvement.

De retour en France, Nijinska retourne aux Ballets russes, non plus seulement comme danseuse, mais aussi comme chorégraphe. Elle sera la première – voire l'unique – femme chorégraphe des Ballets russes. Nijinska va désormais mettre en avant, par son geste esthétique, ce que d'autres femmes revendiquent à la même époque et encore aujourd'hui : la reconnaissance de leur condition.

De Stravinsky à Nijinska, les enjeux esthétiques des *Noces*

Contrairement à la vision liturgique et païenne de Stravinsky, Nijinska voit le mariage des *Noces* comme un drame austère et dépouillé. Dans cette œuvre, Nijinska nous parle plutôt de mariages arrangés. Et, parce que l'esthétique des *Noces* est inspirée de celle du *Sacre*, le mariage devient ici un acte sacrificiel dans lequel il n'y a aucune place pour l'amour et la subjectivité. Les corps des danseurs se fondent dans une masse anonyme par laquelle l'action rituelle se déploie. Il n'y a pas de solistes et les quelques personnages qui émergent laissent apparaître des visages neutres sans expression.

Pour composer la danse, Nijinska échappe à une certaine littéralité de l'argument au profit d'une recherche abstraite sur le mouvement, sur les dynamiques du corps, sur les ensembles plastiques formés par les danseurs. Le style chorégraphique n'est plus tout à fait celui du ballet classique, il emprunte tout autant à l'ancrage gravitaire des danses folkloriques.

Comment réinterpréter *Les Noces* aujourd'hui ?

S'intéresser à l'œuvre de Bronislava Nijinska, c'est reconsidérer une figure majeure de l'histoire de la danse souvent laissée dans l'ombre de son frère Nijinski. Pour ce projet, je m'appuie – tout en m'en démarquant – sur *Les Noces* que Nijinska recréa elle-même en 1966. Il s'agit de trouver comment confronter cette œuvre à la modernité qui est la nôtre.

Les recherches que nous mènerons, Sophie Jacotot, Ivan Chaumeille et moi-même, porteront d'une part, sur l'«archéologie» de la pièce de 1923 – nous rassemblerons et analyserons les archives du fonds Nijinska de la bibliothèque du Congrès de Washington – ; d'autre part, sur la partition en système Laban de 1986, établie par Tom Brown (1948-2018), chorégraphe et notateur, commandée par la fille de Nijinska, Irina Nijinska (1913-1991), d'après la recréation de 1966 de sa mère (dont elle était alors l'assistante). Cette partition servira de support à la danse, elle en sera le « texte » chorégraphique identitaire. Ce texte des *Noces* de Nijinska, fera l'objet d'une attention soutenue et d'une transmission rigoureuse à l'ensemble des danseurs.

Par ailleurs, la dimension dramaturgique de l'œuvre de 1923 de Gontcharova-Nijinska-Stravinsky sera également interrogée. *Les Noces* de ces trois auteurs seront rapprochées de trois tableaux de l'histoire de l'art qui représentent le même sujet, à savoir, des noces paysannes. Il s'agit ainsi de « décrocher » la danse de Nijinska, de lui donner un autre cadre de lisibilité. Le devenir de cette œuvre se cherchera entre tradition et interprétation, entre traces écrites et inventions chorégraphiques.



Photographie des répétitions des *Noces* sur le toit du Théâtre de Monte-Carlo en 1923 © J. Enrietti



Les Noces © Laurent Paillier



Les Noces © Laurent Paillier

De l'usage de « tableaux vivants »

Stravinsky invite à enchaîner la musique des *Noces*. De mon côté, je choisis d'insérer entre les quatre tableaux musicaux, trois « tableaux vivants » qui représentent des « noces paysannes » peintes par Pieter Brueghel (1564-1636) et par Pierre Paul Rubens (1577-1640). On appelait ainsi, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, une nouvelle forme d'art – non sans lien avec la danse – qui visait à la représentation de tableaux connus dans lesquels « en se figeant, les personnes vivantes prenaient les attitudes des personnages peints » (Bernard Vouilloux).

Ici, danseurs et musiciens prennent les attitudes de paysans dansants qu'on voit dans les compositions de nos deux peintres. Dans le premier tableau, les corps sont représentés « bassin en avant » dans des danses de couple, dans le deuxième, une « farandole érotique » serpente dans la nature. Le troisième tableau montre « deux couples qui s'enlacent ». J'imagine différemment ces étreintes explicitement sexuelles : je vois l'une consentie, l'autre forcée. Ce dernier tableau est là pour troubler cette opinion répandue selon laquelle le mariage est un événement heureux qui donne lieu à une sensualité consentie. Nous savons par ailleurs que le mariage peut aussi donner lieu à un forçage, autrement dit à un viol sur lequel la société ferme les yeux. L'immobilité relative de ces tableaux vivants – tout tremble et bouge – entre en tension avec la chorégraphie de Nijinska où les mouvements acérés se donnent comme de véritables coups et l'usage des pointes figure métaphoriquement le percement de l'hymen.



Premier tableau « Danses de noces en plein air » de Pieter Brueghel Le Jeune 1607



Deuxième tableau « Rondes paysannes » de Pierre Paul Rubens, entre 1633-37



Troisième tableau « Kermesse ou noces au village » (détail) de Pierre Paul Rubens, 1635

À propos des versions musicales des *Noces* et du *Bolero*

Entre 1914 à 1923, Igor Stravinsky va composer plusieurs versions des *Noces*. C'est une période à la fois riche et éprouvante pour lui puisque la guerre qui fait rage en Europe l'oblige à se réfugier en Suisse et que la révolution russe le dépossède de certaines propriétés familiales. Cependant, au cours de cette période, Stravinsky continue de tisser des liens artistiques avec Serge Diaghilev, mais aussi Charles Ferdinand Ramuz, auteur suisse avec qui il adapte en français le folklore russe et des Balkans. Stravinsky découvre alors un instrument des plus importants pour la composition des *Noces* : le cymbalum.

Nous avons l'habitude d'entendre la troisième version des *Noces*, celle de 1923 pour chœur, quatre pianos et six percussions. Mais Stravinsky s'est d'abord consacré à une première version des *Noces* qui se situe dans la lignée du *Sacre*. Cette première version a été achevée en 1917, elle est composée pour chœur et grand orchestre. Elle ne sera jamais jouée alors parce que son effectif reste trop onéreux pour cette époque ruinée par la guerre. Le compositeur décide finalement d'adapter son œuvre à un effectif plus réduit. Stravinsky consacre temps et énergie à une nouvelle instrumentation, et si cette deuxième version semble bien épouser sa volonté, elle ne sera jamais terminée : son auteur se heurte à des difficultés techniques de synchronisation entre les divers instruments.

Cette deuxième version de 1919 de l'œuvre a été finalement complétée par le compositeur et chef d'orchestre néerlandais, Théo Verbey (1959 – 2019) qui en a réécrit les deux tableaux manquants. Sa nouvelle partition nous permet de redonner aujourd'hui cette version méconnue qui nécessite un harmonium, un pianola (piano mécanique), deux cymbalums, des percussions, un chœur et quatre solistes. C'est avec l'ensemble Aedes et cinq des musiciens de l'orchestre Les Siècles que cette version sera complétée par un *Bolero* de Maurice Ravel proposé dans la même instrumentation que celle des *Noces*, dans un arrangement inédit composé par Robin Melchior. Cette réécriture musicale permettra de doter le projet *Nijinska | Voilà la femme* d'une véritable homogénéité sonore dans laquelle la danse et la musique – selon la volonté de Stravinsky – s'offriront en partage sur un même plateau.

UN BOLERO

NOTE D'INTENTION DE DOMINIQUE BRUN

Ravel et le Bolero

Le Bolero est une danse qui apparaît en Espagne au XVIIIe siècle. Aujourd'hui, le Bolero doit sa renommée, et sa majuscule, au compositeur français Maurice Ravel (1875-1937).

Avant de reprendre son autonomie, cette musique avait été composée pour un ballet. C'est Ida Rubinstein (1885-1960) danseuse et égérie des Ballets russes, qui en commanda la partition à Ravel qui la lui dédia.

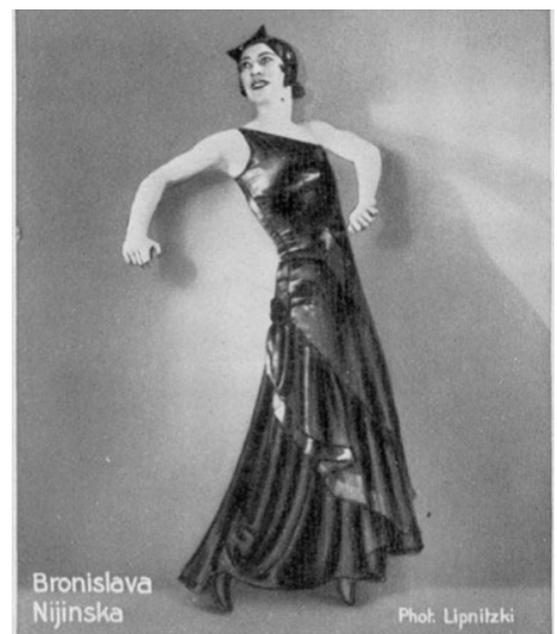
Bronislava Nijinska (1891-1972) – sœur du fameux danseur Vaslav Nijinski – en signa la chorégraphie. Les costumes et décors furent l'œuvre du peintre Alexandre Benois (1870-1960). Ainsi, le Bolero se trouvait être à son origine une œuvre de collaboration entre Ravel et deux autres créateurs : Benois, également librettiste et scénographe, et celle qu'on appelait « La Nijinska ».

Benois et Nijinska

Ces deux derniers imaginèrent ensemble un livret différent de celui envisagé par Ravel qui situait l'action dansée à la sortie d'une usine avec des hommes qui entraient progressivement dans la danse. Benois persuada notre musicien de suivre un autre scénario : « une taverne, une danseuse et des hommes en transe ». Le critique André Levinson (1887-1933) assista à la première représentation donnée à l'Opéra Garnier, le 22 novembre 1928. Il évoque ainsi l'argument du Bolero : « l'action dansée se passe sur une table massive, dans un cercle de lumière tombant d'une immense suspension, la danseuse, telle une somnambule, ne cesse pas un instant de reproduire le mouvement, constamment le même. Le décor du cabaret espagnol, discret, monochrome, ne sert qu'à répartir la clarté, à approfondir l'ombre ; lieu nu et sinistre, avec un peu d'Espagne autour. Le sujet est d'une simplicité extrême : vingt mâles fascinés par l'incantation charnelle d'une seule femme. [...] Par l'ondulation des bras et la torsion de la taille, [...] par le pied, aussi, qui trace des cercles à terre, la danseuse dessine le contour de la mélodie, brève formule magique » .



Affiche de La Argentina (Antonia Mercé y Luque)



Photographie de Bronislava Nijinska dans *Bolero* qu'elle dansera à son tour vers 1930 © Lipnitzki

Bolero entre tradition et modernité

Le *Bolero* est pour ses quatre créateurs, une espagnolade. Une espagnolade qui aurait pu mal tourner pour Ravel. En effet, le projet de départ dans lequel il s'était engagé vis-à-vis de la commanditaire, était d'orchestrer *Iberia* d'Isaac Albéniz (1860-1909) ; or l'œuvre se trouvait protégée, et, croyant qu'il n'en obtiendrait pas les droits, il se ravisa et décida d'écrire son propre *Bolero*. Un an après, *Iberia* sera jouée à Paris, avec une interprète légendaire, au nom évocateur « La Argentina » (1890-1936). Ravel particulièrement, mais bien d'autres compositeurs aussi, se passionnèrent à cette époque pour l'Espagne, terre d'aventures musicales, notamment du flamenco. Pour Nijinska et les danseurs d'alors, l'aventure se proposait dans le tournoiement des jupes : celles des danseuses de flamenco, celles du french cancan, ou encore dans les soieries florales de Loïe Fuller. La danse de jupe – Skirt Dance – faisait recette. Toutes ces danses déroutaient, inspiraient, soufflaient un vent de modernité mais aussi de renouveau d'une certaine tradition.



Affiche du spectacle Mundo Gráfico avec La Argentina



Ida Rubinstein et son chat

Ida Rubinstein

Lors de la création en 1928, c'est à Ida Rubinstein que revint d'interpréter la danse : son exécution suivait celle de la musique « avec la monotonie de l'obsession », nous dit encore Levinson et d'ajouter : « la danseuse est l'instrument concertant ». La danseuse se voit donc promue, par le critique, au rang des instruments. Elle s'ajoute à la sonorité de l'orchestre de Ravel. Elle est cette autre voix « éloquente et muette » qui par son incarnation, nous révèle la sensualité secrète de la musique. On sait finalement assez peu que c'est ce *Bolero*-là, celui du livret imaginé par Benois et Nijinska, qui inspirera (Espagne en moins) celui de Maurice Béjart (1927-1988) et pas seulement la musique du *Bolero* qui a repris depuis sa liberté. On nous la donne aujourd'hui à entendre en toute circonstance. On peut même fredonner son thème sans rien savoir du nom de son compositeur et encore moins de la collaboration fructueuse de ses quatre créateurs, Benois, Nijinska, Ravel, et son interprète d'alors, Rubinstein.



Tatsumi Hijikata

« quand je danse, c'est ma sœur qui se lève dans mon corps ».



François Chaignaud © Alexander Kargaltsev

大野一雄舞踏公演
ラ・アルヘンチーナ頌

La Argentina

舞踏：大野一雄
 人形：大野一雄
 衣装：大野一雄
 音楽：大野一雄
 照明：大野一雄
 音響：大野一雄
 演出：大野一雄
 制作：大野一雄
 主催：大野一雄
 協賛：大野一雄
 1977年11月1日・2日

© Kazuo Ono Dance Studio & CANTA Ltd.



Un Bolero © Laurent Paillier



Création du solo *Un Bolero* interprété par François Chaignaud, version orchestrale avec l'Orchestre Les Siècles

Composer un Bolero...

J'ai visionné plusieurs films du début du XXe, ceux des Frères Lumières dans lesquels on voit danser Loïe Fuller (1862-1928) et l'unique film dans lequel on voit « La Argentina ». Cela m'a conduite dans des directions plus contemporaines, des danses flamencas d'aujourd'hui à Kazuo Ohno (1906-2010) en passant par Tatsumi Hijikata (1928-1986). Lors de ces visionnages, j'ai regardé une danseuse contemporaine de flamenco, sans la musique qui l'accompagnait, conjointement avec la musique du *Bolero*. Il m'est difficile de dire l'émotion qui fut la mienne en accédant à cette superposition des temporalités relatives à la musique et à la danse. Je voyais se produire des décalages incongrus que j'avais, certes, anticipés, mais aussi surgir une puissance inattendue. La danse se proposait comme une sorte d'anomalie qui affectait le rythme finalement très régulier de la musique. Elle venait troubler sa progression linéaire par une suite de changements qui s'opéraient sans cause apparente, entre lenteur extrême et débordements pulsionnels. La musique et la danse, chacune à leur manière semblait trouver, grâce à l'autre, les intermittences et les irrégularités de l'arythmie. Le matériau même de la danse s'imposa à moi dans ce jeu d'alternance entre vivacités et suspens qu'offrent les danses flamencas.

...en collaboration avec François Chaignaud

Un Bolero sera une création qui s'écrira à deux voix.

François Chaignaud, interprète fascinant, chorégraphe des plus remarquables, m'accompagnera dans l'écriture de cette danse. Nous nous intéresserons aux danses espagnoles (boléro, fandango, flamenco...) ainsi qu'à leurs reprises et mutations vers les « révoltes de la chair » de certains des danseurs Butô des années soixante. Je formaliserai le dispositif de composition de la danse, il l'interprètera au plateau. Il dansera seul, au beau milieu d'un groupe de danseurs ou du « duvet de l'orchestre », vêtu d'une longue et ample robe noire – le noir des instrumentistes – à l'instar de celle des danseuses de flamenco. Un praticable permettra d'amplifier les frappes de sa danse. La danse alternera des périodes de mouvements complémentaires : le staccato des pieds emprunté au flamenco avec des ralentis extrêmes portés par les bras et le torse. La danse se fera résistance. Elle opposera sa mobilité à la progression inexorable de la musique du *Bolero*. Elle disposera d'une partition temporelle propre qui restera pourtant subordonnée à la musique sans jamais céder à ses injonctions. Les propositions gestuelles de François Chaignaud, nourries de ses propres recherches sur ces musiques et danses traditionnelles d'une Espagne arabo-andalouse, viendront compléter et enrichir cette composition.

DOMINIQUE BRUN



Danseuse, chorégraphe, pédagogue et notatrice en système Laban, Dominique Brun découvre la danse contemporaine au début des années 80. Elle suit l'enseignement de Merce Cunningham à New-York, ceux de Peter Goss, Robert Kovitch et Jacques Patarozzi à Paris. En 1980, elle fonde avec Alix Mazuet et Pascale Paoli, la compagnie La Salamandre. Elle y est à la fois interprète et chorégraphe. Elle signe pour cette compagnie de 81 à 88 : *Waka Jawaka*, troisième prix au Concours International de Bagnolet, *Le Ballet pour demain* (1981) ; *Arc en Terre*, mention spéciale du jury au Concours International de Chorégraphie de Nyon en Suisse (1982).

Parallèlement, elle danse pour et avec Jean Gaudin, Daniel Larrieu, José Caseneuve, Michèle Ettori, Michel Gérardin, Virginie Mirbeau et Sylvain Prunenec. En 1985, elle est assistante et conseillère en chorégraphie auprès du metteur en scène Klaus-Michaël Gruber pour *La Cenerentola* de Rossini au Théâtre du Chatelet ; puis assistante puis collaboratrice du chorégraphe Christian Bourigault (*L'apocalypse joyeuse* et *Matériau-désir*).

Après une formation au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris de 1990 à 1995,

elle devient notatrice pour la danse et note entre autres, la chorégraphie Assaï de Dominique Bagouet. Avec Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, elle fonde le Quatuor Albrecht Knust au sein duquel elle travaille à la recreation de danses du répertoire historique, à partir de partitions établies en système Laban (Doris Humphrey, Kurt Jooss, Steve Paxton, Yvonne Rainer et Vaslav Nijinski).

Engagée dans une recherche au croisement de son intérêt pour l'histoire de la danse et de la création chorégraphique contemporaine, elle conçoit et réalise *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive*. Puis elle recrée pour le festival d'Avignon *L'Après-midi d'un faune* dans le spectacle *Faune(s)* d'Olivier Dubois. Elle crée avec Latifa Laâbissi, une version lente de *La danse de la sorcière* de Mary Wigman. Pour le film *Coco Chanel & Stravinsky* de Jan Kounen, elle reconstitue en 2010 des extraits de la danse du *Sacre du printemps* de Nijinski (1913), à partir d'archives de l'époque, puis chorégraphie successivement une création *Sacre # 197* (2012), et une recreation historique *Sacre # 2* (2014) qu'elle réunit dans un diptyque qui rassemble 30 danseurs contemporains. La création de *Jeux – Trois études pour sept petits paysages aveugles* en 2017 conclut ce cycle consacré à l'œuvre de Vaslav Nijinski. Si les travaux de Dominique Brun portent un regard résolument contemporain sur les œuvres d'autrefois, ils interrogent aussi les relations qui s'établissent entre la musique et la danse. En 2016, la rencontre avec l'orchestre Les Siècles sous la direction de François-Xavier Roth donne lieu au partage d'un même plateau, celui de la Philharmonie de Paris, autour d'un projet *Hommage à Nijinski*, qui tournera jusqu'en Chine. En 2019 la chorégraphe crée *Le Poids des Choses et Pierre et le Loup*, une fable chorégraphique jeune et tout public inspiré du conte musical de Prokofiev, qui est accompagné en live par ce même orchestre. Poursuivant la confrontation de la mémoire de la danse à ses sources, elle prépare un programme de deux créations qui réactive et actualise l'œuvre de Bronislava Nijinska : *Un Bolero*, sur la musique de Ravel et *Les Noces*, sur la musique de Stravinsky.

L'ENSEMBLE AEDES

Fondé en 2005 par Mathieu Romano, l'Ensemble Aedes a pour vocation d'interpréter les œuvres majeures et les pièces moins célèbres du répertoire choral des cinq siècles passés, jusqu'à la création contemporaine. Composé de dix-sept à quarante chanteurs professionnels, l'Ensemble Aedes a déjà inscrit à son répertoire de nombreux cycles a cappella, participé à des projets d'oratorios et d'opéras mis en scène et proposé différents programmes pour chœur et piano, orgue ou ensemble instrumental.

Il collabore régulièrement avec des ensembles renommés tels que Les Siècles, le Cercle de l'Harmonie, les Musiciens du Louvre Grenoble, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France ou encore le Chœur de la Radio Lettone. L'Ensemble Aedes, en résidence au Théâtre Impérial de Compiègne et à la Cité de la Voix de Vézelay, s'est déjà produit dans de nombreuses salles prestigieuses : la Philharmonie de Paris, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra royal de Versailles, l'Opéra de Bordeaux. Il a participé aux festivals de la Chaise-Dieu, de Besançon, de Radio France Montpellier et de Grenade, ainsi que dans divers théâtres et scènes nationales. En 2017, il se distingue dans Carmen de Bizet au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence. En 2019, l'Opéra National de Paris l'invite pour dix-huit représentations de Noces de Stravinsky.

La musique du 20^e siècle et la création contemporaine tiennent une place essentielle dans les activités de l'ensemble. En 2008, l'Ensemble Aedes crée une commande faite au compositeur Philippe Hersant. En 2012, il assure la création française de Furcht und Zittern, oeuvre de Brice Pauset en partenariat avec l'Orchestre Dijon Bourgogne. Des œuvres de Philippe Fénelon, Jonathan Harvey ou encore Aurélien Dumont et Philip Lawson font partie de son répertoire.

L'Ensemble Aedes, en résidence en régions Bourgogne-Franche-Comté et Hauts-de-France, développe chaque année une véritable saison parallèle d'actions pédagogiques et culturelles, aussi importante que celle des concerts et spectacles. Soucieux de partager la musique partout et avec tous les publics, l'Ensemble Aedes a également pour ambition de diffuser la musique dans des lieux qui en sont éloignés, comme les milieux hospitaliers ou pénitentiaires.

MATHIEU ROMANO

Mathieu Romano appartient à cette nouvelle génération de chefs polyvalents travaillant tout autant avec le chœur a cappella qu'avec l'orchestre. Il aborde tous les genres, de la musique baroque à la création contemporaine, en concert comme à l'opéra.

Il se forme à la direction d'orchestre au CNSM de Paris dans la classe de Zsolt Nagy, et bénéficie des conseils de chefs tels que François-Xavier Roth, Pierre Boulez ou Susanna Mälkki. Son parcours l'amène ensuite à travailler comme chef assistant auprès de David Zinman, Dennis Russell Davies, François-Xavier Roth, Paul Agnew ou encore Marc Minkowski. Il a dirigé des ensembles comme le RIAS Kammerchor, le Latvian Radio Choir, l'Orchestre Français de Jeunes ou encore Les Siècles mais aussi des productions d'opéras avec les Frivolités Parisiennes et des projets contemporains avec l'Ensemble Itinéraire. Il collabore également avec le Netherlands Chamber choir ou encore l'Orchestre Régional de Normandie et prochainement le Sinfonia Varsovia.

Avec l'Ensemble Aedes, dont il est fondateur et directeur artistique, il se produit dans les plus grandes saisons musicales il est régulièrement invité dans des saisons musicales comme celles de la Philharmonie de Paris, du Théâtre des Champs-Élysées, du Théâtre Impérial de Compiègne, et dans des festivals comme celui d'Aix-en-Provence, de la Chaise-Dieu et de Besançon, la Folle Journée de Nantes, ou encore des Rencontres musicales de Vézelay. Il a ainsi régulièrement l'occasion de collaborer avec des artistes tels que Daniel Harding, François-Xavier Roth, Pablo Heras-Casado, Jérémie Rhorer, Marc Minkowski. Il signe une riche discographie consacrée à la musique a cappella, saluée par le public et la critique.

Impliqué dans les actions d'accessibilité et d'éducation à la musique, il prend notamment la direction d'un orchestre DEMOS en Nouvelle-Aquitaine en 2017. Il initie également des actions formation des jeunes talents notamment dans le cadre de la résidence de l'Ensemble Aedes à la Cité de la Voix.

FRANÇOIS CHAIGNAUD

Né à Rennes, François Chaignaud étudie la danse depuis l'âge de 6 ans. Il est diplômé en 2003 du Conservatoire National Supérieur de Danse de Paris et collabore ensuite auprès de plusieurs chorégraphes, notamment Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Alain Buffard et Gilles Jobin.

Depuis *He's One that Goes to Sea for Nothing but to Make him sick* (2004) jusqu'à *Dumi Moyi* (2013), il crée des performances dans lesquelles s'articulent danses et chants, dans les lieux à la croisée de différentes inspirations. S'y dessinent la possibilité d'un corps tendu entre l'exigence sensuelle du mouvement et la puissance d'évocation du chant, et la convergence de références historiques hétérogènes – de la littérature érotique aux arts sacrés. Ses terrains de recherche s'étendent des précurseurs de la modernité chorégraphique du début du XX^{ème} siècle (François Malkovsky, Isadora Duncan) aux avant-gardes actuelles, et des techniques et symboliques du ballet classique aux danses urbaines et non scéniques.

Également historien, il a publié aux PUR L'Affaire Berger-Levrault : le féminisme à l'épreuve (1898-1905). Cette curiosité historique le conduit à initier des collaborations diverses, notamment avec la légendaire drag queen Rumi Missabu des Cockettes, le plasticien Théo Mercier (Radio Vinci Park, 2016), le musicien Nosfell (Icônes, 2016), le photographe Donatien Veismann ou encore le vidéaste César Vayssié. En 2017 il collabore à de nombreux projets, notamment avec l'artiste Brice Dellsperger pour *Body Double 35*, ou la réouverture du cabaret Madame Arthur.

À l'occasion de La Bâtie-Festival de Genève 2017 François Chaignaud crée en collaboration avec l'artiste Nino Laisné *Romances inciertos, un autre Orlando*, spectacle autour des motifs de l'ambiguïté de genre dans le répertoire chorégraphique et vocal ibérique présenté lors de la 72ème édition du festival d'Avignon. En mai 2018 il crée également *Soufflette* une pièce pour le Ballet Carte Blanche (Norvège) en collaboration avec le couturier Romain Brau.

En mai 2019 a eu lieu au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles la première de *Symphonia Harmoniæ Cælesitum Revelationum*, une recherche sur le chant chrétien antique et autour du répertoire d'Hildegarde de Bingen en collaboration avec Marie-Pierre Brébant. Pour ses futurs projets, François Chaignaud collaborera notamment avec Akaji Maro, Dominique Brun et l'orchestre Les Siècles et imagine une nouvelle coopération avec Geoffroy Jourdain et l'ensemble vocal Les Cris de Paris.

MASSIMO FUSCO

Danseur et artiste chorégraphique franco-italien né en 1986, vit à Paris. Massimo Fusco s'est formé à la danse contemporaine au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris où il suit des cours de danse contemporaine, d'improvisation, de composition, d'anatomie, de musique et d'histoire de la danse. Il est interprète pour les projets de Jean-Claude Gallotta, Hervé Robbe, Joanne Leighton et Alban Richard entre autres. Au cinéma, il est danseur dans le film *Le Bal des actrices* réalisé par Maïwenn, et est l'un des personnages du film *Si c'était de l'amour* réalisé par Patric Chiha en sélection officielle à la Berlinale 2020, festival du film de Berlin.

Actuellement il est engagé dans la tournée nationale et internationale de *d'après une histoire vraie* de Christian Rizzo, *CARE* de Mélanie Perrier et *Crowd* de Gisèle Vienne, il participera prochainement à la création des *Noces* et interprètera le solo *Un Bolero* de Dominique Brun. Professeur de danse Diplômé d'État, il est invité à donner des workshops et trainings professionnels pour les danseurs du Ballet Preljocaj, du Ballet National de Marseille, et de la compagnie DCA / Philippe Decouflé.

Il développe également des ateliers de pratique artistique depuis plus de dix ans en France et en Europe à destination d'enfants, d'adolescents et d'adultes dans des contextes variés. A cette expérience solide, s'ajoutent depuis les dernières années, des projets chorégraphiques ambitieux qu'il mène auprès de personnes migrantes ou en demande d'asile, LGBTQI. Il s'intéresse à la performance en art et obtient le diplôme universitaire art, danse et performance à l'université de Besançon.

Récemment certifié praticien en massage Tui Na, il entreprend de mettre en relation les pratiques artistiques et les méthodes somatiques au travers de visites augmentées au Centre Pompidou et dans une performance conçue pour la cité (éphémère) de la danse à la Maison de la Culture d'Amiens : *Corps Sonores*.

REVUE DE PRESSE

EXTRAITS

LE MONDE - 15 SEPTEMBRE 2020

ROSITA BOISSEAU

Une tête chercheuse aussi à l'aise dans les bibliothèques que sur un plateau, telle est Dominique Brun, danseuse et chorégraphe, éprise d'histoire de la danse et de mémoire. Après avoir travaillé sur l'œuvre de Vaslav Nijinski (1889-1950), elle s'attaque aujourd'hui à sa soeur, nettement moins connue : Bronislava Nijinska (1891-1972). Au plus près d'archives, de partitions, elle s'attache à faire renaître *Les Nocés*, sublime rituel collectif chorégraphié en 1923 par Nijinska. Parallèlement, elle ose aussi une relecture très personnelle de son Boléro, créé en 1928. Elle déplace et relance la scène originelle de la soliste entourée par un groupe d'hommes, avec François Chaignaud qui l'interprète et en a coécrit la chorégraphie. Cette traversée qui s'annonce très excitante se décline en deux programmes : *Nijinska : Un Bolero* et *Nijinska : Voilà la femme*, qui comprend *Un Bolero* et *Les Nocés*.

TELERAMA SORTIR - 27 SEPTEMBRE 2020

ROSITA BOISSEAU

S'attaquer à l'œuvre trop méconnue de la chorégraphie russe Bronislava Nijinska (1891-1972), soeur de Vaslav Nijinski (1889-1950), et également figure de premier plan de la fameuse compagnie des Ballets russes (1909-1929), génère une impatience et une excitation énormes. C'est la chercheuse et chorégraphe Dominique Brun, déjà repérée pour ses travaux autour de Nijinski, qui se consacre à cette entreprise de mémoire. Elle a travaillé sur des archives, des partitions pour reconstruire le Bolero, de Ravel, que Nijinska fut la première à mettre en scène avec la danseuse Ida Rubinstein. C'est François Chaignaud, qui cosigne par ailleurs la chorégraphie avec Dominique Brun, endossant le rôle centre de cette danse de séduction.

TOUTE LA CULTURE - 27 SEPTEMBRE 2020

AMÉLIE BLAUSTEIN NIDDAM

Dominique Brun est une chorégraphe archiviste. Souvenez-vous, elle avait remonté le *Sacre du printemps* dans sa version de 1913. Ici elle s'associe une nouvelle fois à l'Orchestre Les Siècles, cet orchestre qui joue les œuvres avec les instruments correspondants à leurs périodes pour partir à la recherche des origines de la modernité.

Bronislava Nijinska, soeur de Nijinski qui a beaucoup chorégraphié pour les ballets russes et notamment le Bolero, dont nous n'avons pas de traces. Dans son travail d'historienne, Dominique Brun est en quête de cette chorégraphe dont le nom a été effacé par celui du frère. [...]

Dominique Brun fait parler les faits au sujet de la non postérité de Nijinska « C'est vrai, et pourtant les chiffres parlent d'eux mêmes : Bronislava a signé plus de soixante-dix chorégraphies, son frère seulement quatre. » Elle nous place avant tout dans ses influences et son époque, et dans ces dissonances qui sont devenues la signature de la modernité. Et qui de mieux que François Chaignaud pour incarner la pensée et l'écriture de cette femme ? Lui qui choisit à sa convenance d'être un homme ou une femme, à la scène comme à la ville.

Les siècles entament en do majeur LE *Boléro*, pulsés par l'obstination du tambour. François apparaît torse nu, vêtu d'une immense mais immense jupe à volants multicolores. Le costume est de Romain Brau. Il a les cheveux lâchés, toujours aussi longs et bouclés. Bref, c'est une apparition. Imaginez, il est au dessus de l'orchestre, surélevé à l'étage où se trouvaient les batteries et les percussions de Neuwirth. Chaignaud devient une héroïne flamenco. Les doigts de pieds et de mains sont ultra étendus et se crispent. Le corps se déploie dans des ouvertures d'épaules folles. Il devient un membre de l'orchestre et rappelle dans ses pas que la danse n'est pas un silence. C'est juste spectaculaire de voir la binarité de Chaignaud, présente dans tous ses spectacles se déployer là; comme un oiseau qui survolerait l'orchestre. Le buto n'est pas loin pour celui dansera avec Akaji Maro dans quelques jours. Il cherche le grotesque dans le visage, la légèreté dans les pirouettes. La partition n'est donc pas celle de Nijinska, c'est une inspiration qui convoque une autre icône, La Argentina, danseuse espagnole des années 20 qui a elle dansé le Bolero en 1928...

ARIANE BAVELIER @arianebavelier

Dominique Brun est un drôle de petit bout de femme. Elle crée des pièces de danse, mais son métier de chorégraphe et notatrice ne lui suffit pas. Les grands chefs-d'œuvre la fascinent : ceux qui ont défrayé la chronique de la danse contemporaine de leur époque. Patiemment, elle joue les archéologues, retournant aux sources de ce qu'ils ont été, de leurs pas. Puis elle les remonte, mais pas strictement à l'identique. Les danseurs du début du XX^e siècle n'avaient pas le même corps ou la même virtuosité que ceux d'aujourd'hui, et le public, pas le même regard. Elle veut rendre la surprise qu'ils ont produite.

D'emblée, Dominique Brun est allée au plus fascinant : Nijinska. Elle a remonté les postures dites de profil par le *Faune* lascif et la transe sacrificielle du *Sacre du printemps*. En même temps, elle travaillait sur Bronislava Nijinska, sœur de Vaslav. Le premier *Boléro*, c'est elle, en 1928. L'idée de monter la danseuse sur la table, si bien comprise par Maurice Béjart, elle encore. Nijinska revendiquait aussi d'avoir son *Sacre* à elle, *Noces*, qu'elle chorégraphie sur la partition de Stravinsky en 1923. Un rituel de sacrifice civilisé, au lieu de celui si cruellement primitif de Nijinska. Dominique Brun entend réunir dans un même programme les deux chefs-d'œuvre de Nijinska.

Depuis vingt ans, elle a mené à bien son plan de fouilles. Où chercher les notes laissées par Nijinska ? La chorégraphe, née à Minsk en Russie en 1891, a beaucoup roulé ses chaussons. Comme son frère, elle est allée à l'École impériale de ballet à Saint-Petersbourg. Comme son frère, elle est entrée dans les Ballets russes de Diaghilev. Son cœur bat pour le grand chanteur d'opéra Chaliapine qu'elle n'épousera pas. Elle n'a pas le modèle longiligne et éthéré d'une Anna Pavlova. C'est une petite danseuse, un peu massive, qui tourne comme un toton et saute comme un homme. Elle est intelligente, malléable, travailleuse. Très proche de Vaslav, elle l'aide à créer la chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* et il règle sur elle le rôle de l'élu du *Sacre du printemps*. En 1916, alors que son frère sombre dans la folie et que la guerre met l'Europe à feu et à sang, elle rentre en Russie, ouvre à Kiev en pleine révolution une École du mouvement censée préparer les danseurs aux chorégraphies de son temps (jugées trop barbares, celles de son frère avaient débâché des tollés à l'intérieur même des Ballets russes), et se lie avec les constructivistes. En 1921, elle repart à l'Ouest. Diaghilev l'attend à Londres.

Quatre-vingts ballets

L'imprésario a le nez creux. Elle porte le même nom que Vaslav, dieu de la danse abattu en plein vol. Elle est une femme dans un monde jusqu'ici tenu par des hommes. L'imprésario lui confie les Ballets russes pour qu'elle signe des chorégraphies. En 1926, après un *Roméo et Juliette* surréaliste où les héros quittent la scène en avion, elle abandonne la compagnie qu'elle trouve trop mièvre. À elle l'Argentine ! Le théâtre Colon l'embauche. Retour en Europe en 1928. Elle crée à Londres, Paris, puis se fixe aux États-Unis en 1939. Elle mourra en 1972 à Pacific Palisades, laissant une fille, Irina, qui a pris l'habitude d'assister sa mère et de remonter par le monde les 80 ballets qu'elle a laissés, dont *Noces*, *Les Biches* et *Le Train bleu* pour l'Opéra de Paris. Mais Irina est morte en 1991.

En surfant sur internet, Dominique Brun découvre une page de notes de *Noces*. Le document provient de la bibliothèque du Congrès à Washington. La chorégraphe s'y embarque pour dix jours avec deux assistants chercheurs. Sur place, surprise ! On lui apporte... 135 boîtes numérotées qui composent les archives de Nijinska. « Un certain nombre concernait *Noces*, en marge Bo-



NIJINSKA, L'AUTRE TALENT

léro», dit Dominique Brun. Carnets en russe qu'elle va faire retraduire pour avoir la précision des notes à la source, photos des reprises en 1923 et 1935, coupures de presse, feuillets épars. Dominique Brun sait ce qu'elle cherche : « Bronislava a créé *Noces* en 1923, elle les a reprises en 1966 pour le *Royal Ballet de Londres*. Elle a noté ses comptes musicaux et chorégraphiques. En 1923, elle note sur la partition. En 1966, elle consigne à peu près tous les tableaux et les re-compose en partie sur ses carnets. Ces deux jeux de notes m'ont permis de voir le chemin parcouru par cette œuvre, de travailler l'émergence du mouvement dans les parties laissées vierges, et de faire mon chemin dans le millefeuille de transmissions et de références, de voir ce qui est retenu et valorisé, quand et par qui. » Le travail commence, mais l'enquête continue.

Alors qu'elle présente en Chine sa reconstitution du *Sacre du printemps* avec l'Orchestre Les Siècles, Dominique Brun entre en contact avec un notateur

VÉRITABLE ARCHÉOLOGUE, LA CHORÉGRAPHE DOMINIQUE BRUN EST ALLÉE AUX SOURCES DES PAS DE NIJINSKA. ELLE A RETROUVÉ DEUX PIÈCES SIGNÉES DANS LES ANNÉES 1920 PAR SA SŒUR, REMONTÉES À LA PHILHARMONIE.

qui a travaillé sur *Noces* en 1980 avec Irina, la fille de Bronislava. « Il lui a posé des questions. Pourquoi l'usage des pointes dans une pièce si révolutionnaire ? Irina a répondu que, selon sa mère, ça n'était pas pour monter dessus mais pour frapper le sol, et qu'elles symbolisaient le percement de l'hymen. » La chorégraphe décide de remonter cette pièce pour des danseurs contemporains. Et saisit, dans cet indice, la force de la vision du mariage selon Bronislava. Et Stravinsky, à qui Diaghilev commande la partition en 1913, est parti sur l'idée gentille d'une « cantate chantant les noces paysannes ». Neuf ans après,

Diaghilev confie la chorégraphie à Nijinska. Natalia Gontcharova a déjà dessiné les costumes. Elle déploie devant Bronia quatre-vingts maquettes colorées avec « longs costumes féminins rasant le sol, têtes ornées de hauts kokoshniks, hommes barbus, pieds chaussés de lourdes bottes ou de souliers à talons ». Impossibles pour la danse, Bronia les refuse. Diaghilev se vexe. Un an plus tard, il revient à la charge : « Vous souvenez-vous du premier tableau ? Nous sommes chez la fiancée. Elle est assise dans un grand fauteuil russe sur le côté de la scène et ses amies peignent ses cheveux et tressent sa natte. » « Non, Sergueï Pavlovitch, il ne me faut pas de fauteuil, pas de peigne, encore moins de vrais cheveux ! », coupe Nijinska qui se met à dessiner la fiancée dont les nattes mesurent 3 mètres. Un accessoire dont la chorégraphe se servira pour concevoir une

chorégraphie en lignes et volumes d'une splendeur radicalité, ponctuée d'arrêts sur images, et isolant femmes et hommes, dans des costumes que Gontcharova épure en brun et blanc. Des souvenirs lui reviennent. Enfant, elle a assisté à un mariage collectif improvisé dans une église. Dehors le canon grondait. Les hommes devaient partir toutes affaires cessantes à la guerre. Leur toute nouvelle femme garderait la ferme et les aïeux. « Ces mariages arrangés ressemblent à un viol autorisé », dit Dominique Brun. Qui ajoute sa propre interprétation en cho-

BREVES

METROPOLITAN OPERA: PAS DE SAISON 2020-2021

La célèbre institution new-yorkaise a annoncé mercredi l'annulation de l'intégralité de sa saison, estimant qu'il n'était « pas sûr pour le Met de reprendre ses activités » tant que le vaccin contre le coronavirus « n'aura pas été largement administré au sein de la population ». La fermeture devrait engendrer un manque à gagner de 154 millions de dollars, impact financier sans précédent pour l'opéra dont les mille employés sont au chômage depuis avril.

LES CARNETS DE LÉONARD ACCESSIBLES

L'Institut de France, qui conserve dans sa bibliothèque douze précieux carnets de croquis du maître de la Renaissance, met en ligne le contenu de trois d'entre eux. Chacun peut ainsi découvrir les formidables dessins d'architecture, de science, de botanique, d'animaux ou de machines réalisés par Léonard dans ces cahiers qu'il emportait partout. La consultation, aisée, se fait sous forme de feuillets numériques enrichis de titres explicatifs, de la traduction en français de certains textes et de liens destinés aux élèves.

■ leonardcarnets.institutdefrance.fr

régraphiant, en tête de chaque scène, des tableaux vivants empruntés à la peinture. Ainsi *Le Repas de noces*, de Brueghel.

La table du « Boléro »

Le *Boléro* autorise un tout autre voyage. Les années 1920 à Paris baignent dans l'espagnolade. Vicente Escudero et La Argentina y portent le baiser brûlant du flamenco. Elle danse en robe gitane ou en tenue d'homme. Lui porte un chapeau plat. On dit que des morts se lèvent dans la fièvre de leur danse. Pour *Boléro*, Ravel écrit une musique où la cruauté saille dans la manière incensante dont le rythme attaque la mélodie. Nijinska y reste-t-elle sourde ? Veut-elle montrer qu'elle s'est achetée une conduite depuis qu'elle a claqué la porte des Ballets russes ? La commande du *Boléro* vient d'Ida Rubinstein, ancienne danseuse de cette compagnie, qui en fonde une rivale. Dans les 135 boîtes d'archives, Dominique Brun a retrouvé peu de notes du ballet de 1928. Nijinska n'impose rien, elle veut plaire : elle campe pour ce premier *Boléro* un décor de taverne espagnole avec chaises, tables et danseuses de flamenco. Au contraire de la musique, le ballet est raté. Dominique Brun le recrée à bonne distance, et propose juste *Un Boléro*. Avec une partition intégrant le chant (transcription de Robin Melchior), un détour par le danseur de butô Kazuo Ono qui se sentait habité par La Argentina et un interprète d'exception, François Chaignaud. Seul sur la table. La signature du *Boléro*. ■

Boléro/Nijinska, à la Cité de la musique, Philharmonie de Paris (Paris 19^e), les 26 et 27 septembre, dans le cadre du Festival d'automne. Puis au Havre (76) en novembre, à Brest (29) en janvier, et au Théâtre de Chaillot (Paris 16^e), du 19 au 25 mars.



1. et 4. *Les Noces*, chorégraphie de Nijinska sur la musique de Stravinsky, en répétition le 11 septembre à Chaillot dans la version proposée par Dominique Brun, et à Monte-Carlo en 1923, l'année de la création par les Ballets russes.
2. Maurice Ravel, Vaslav Nijinski et Bronislava Nijinska à Paris, en 1914.
3. Nijinska en gitane à la création du *Boléro* de Maurice Ravel, en 1928.



LAURENT PAILLER, ENRIETTE BINE, HÉRITAGE IMAGES, GETTY IMAGES, BOBIS LIPNITZKI / ROGER-VOLLET

Format bande enregistrée en tournée :
23 danseurs | 29 personnes en tournée

Calendrier saison 2020-2021

- 26 et 27 septembre 2020 **Création** *Un Bolero* à la Philharmonie de Paris, dans le cadre du festival d'Automne à Paris. Avec l'Orchestre Les Siècles et l'Ensemble Aedes, direction François-Xavier Roth.
- 17 juin 2021 **Création** *Nijinska | Voilà la femme* Théâtre Paul Eluard Bezons (musique enregistrée)
- 17 juin 2021 *Nijinska | Voilà la femme* Théâtre Paul Eluard Bezons (musique enregistrée)
- 5 juillet 2021 *Un Bolero*, Musée de l'Orangerie, Danse dans les Nymphéas dans le cadre du Festival d'Automne à Paris



Maurice Ravel, Vaslav Nijinski et Bronislava Nijinska

CONTACT

Production - diffusion

CÉLINE CHOUFFOT - Bureau PLATO
25 rue du chateau landon 75010 PARIS - +33 (0)1 43 38 56 63
celine@bureauplato.com - +33 (0)6 62 84 15 73