

L'ASSOCIATION DU 48 PRÉSENTE

JEUX

TROIS ÉTUDES POUR SEPT PETITS PAYSAGES AVEUGLES

DOMINIQUE BRUN

CRÉATION 2016 / 2017



© Laurent Philippe

CONTACT

CÉLINE CHOUFFOT celine@bureauplato.com +33 (0)6 62 84 15 73

JEUX

TROIS ÉTUDES POUR SEPT PETITS PAYSAGES AVEUGLES

DOMINIQUE BRUN

CRÉATION 2016 / 2017

Jeux se compose de trois études chorégraphiques. Une première étude a été créée à la **Philharmonie de Paris** en octobre 2016, avec l'Orchestre Les Siècles dirigé par François-Xavier Roth.

La création des 3 études réunies aura lieu à la MC : 2 Grenoble les 12, 13 et 14 avril 2017 (avec musique enregistrée), puis au Théâtre des Bergeries à Noisy-le-Sec les 15 et 16 juin 2017.



© Laurent Philippe

Coproduction : Association du 48, Les2Scènes Scène nationale de Besançon, Philharmonie de Paris, MC:2 Grenoble, Théâtre du Beauvaisis, Centre chorégraphique national de Caen en Normandie et Viadanse, centre chorégraphique national de Belfort Franche-Comté, dans le cadre de l'accueil studio, Théâtre des Bergeries Noisy-le-Sec.

Avec le soutien du CN D Centre national de la danse, du T2G théâtre de Genevilliers (accueil en résidence), et l'aide de l'Adami, société des artistes-interprètes.

CHORÉGRAPHIE **Dominique Brun**

ASSISTÉE DE **Sophie Jacotot**

MUSIQUE

Jeux de Claude Debussy (1913) et une création de **David Christoffel**

PIECE POUR SIX DANSEURS

Sophie Gérard

Johann Nöhles

Sylvain Prunenec

Enora Rivière

Julie Salgues

Vincent Weber

Et un recitant **David Christoffel**

DIRECTION TECHNIQUE **Christophe Poux**

LUMIÈRES **Sylvie Garot**

SON **Eric Aureau**

COSTUMES **Sylvie Skinazi et La Bourette**

DURÉE : **60 minutes**

JEUX

TROIS ÉTUDES POUR SEPT PETITS PAYSAGES AVEUGLES

Jeux est une création qui clôt le cycle consacré aux chorégraphies de Nijinski, après *L'Après-midi d'un faune* (2007), *Sacre # 197* (2012), et *Sacre # 2* (2014).

Pour cette nouvelle pièce, Dominique Brun a composé la chorégraphie en trois volets qui prennent appui sur sept pastels dessinés par Valentine Gross-Hugo (1887-1968) et sur la musique de Claude Debussy.

La première étude entre dans le détail, le raffinement des sept pastels et la subtilité de la composition musicale. Les deux autres études sont des déclinaisons distanciées de la première, pourtant articulées et adossées à elle. L'une s'oriente vers l'essence brute d'un corps-matière, l'autre, vers les affects et sensations de la mémoire. La danse de cette création surgit d'un bien étrange paradoxe, le mouvement s'y fabrique à partir de matériaux incroyables que nous offre l'histoire de l'art occidental, la peinture, la musique et le cinéma.

Rappel historique

Cette chorégraphie de Nijinski a été créée le 15 mai 1913 par les Ballets russes au Théâtre des Champs-Élysées. Il s'agit de la première pièce de Debussy écrite pour le ballet à la demande de Diaghilev (*L'Après-midi d'un faune* s'appuyait sur son œuvre musicale antérieure de 1894, *Prélude à l'après-midi d'un faune*). Nijinski, en même temps qu'il compose la chorégraphie du *Sacre du printemps*, prépare celle de *Jeux*, une œuvre difficile selon la critique, qui mélange des mouvements « modernes » (inspirés du tennis, du golf) à ceux de la danse académique (les filles dansent avec des chaussons de pointes, mais pieds parallèles). Le ballet est froidement accueilli par le public et la critique. Seule la musique de Debussy a survécu jusqu'à nos jours ; la danse, elle, a disparu.

Pour Dominique Brun, cette création qui puise son inspiration dans sept pastels dessinés par Valentine Gross-Hugo qui sont comme autant de moments suspendus d'une danse engloutie par le temps. L'immobilité de ces dessins amène la chorégraphe à les envisager comme des paysages aveugles – comme on dit d'un mur qui ne comporte pas d'ouverture sur l'extérieur – : on y voit bien les attitudes des corps mais pas le mouvement de Nijinski.



JEUX

INTENTIONS – DOMINIQUE BRUN

Cette création puise son inspiration dans des objets-mémoire : la musique de Claude Debussy qui accompagnait la danse à l'origine, et sept pastels dessinés par Valentine Gross-Hugo. Ces pastels représentent un *presque rien chorégraphique*, sept moments suspendus d'une danse engloutie par le temps. L'immobilité qu'ils contiennent me conduit à les envisager comme des paysages aveugles – comme on nomme un mur qui ne comporte pas d'ouverture sur l'extérieur – parce que, même s'ils délivrent des impressions, ils ne nous permettent pas de voir le mouvement nijinskien. Il s'agit de réarticuler ces dessins, de les faire parler de ce qu'ils retiennent encore, mais aussi de ce qui n'y existe plus ou de ce qui n'y a – très sûrement – jamais existé.

Je ne cherche pas à retrouver par une approche historique ce qui s'est effacé de *Jeux*, mais plutôt à redonner vie et formes à des bribes, lambeaux, fragments de sa *mémoire*. Il s'agit d'affirmer l'importance de la mémoire dans la représentation du mouvement dansé ; de laisser coexister plusieurs temporalités : celle de Nijinski – de ses gestes et de leurs réceptions dans un contexte historique donné – mais aussi celle des

interprètes qui dansent au présent, tout en étant assujettis à la mémoire personnelle de leur passé.

Je me suis souvent demandée pourquoi Vaslav Nijinski avait choisi le titre *Jeux* ? On sait qu'il cherchait pour cette danse les mouvements d'un homme résolument moderne dans le tennis mais aussi dans la part érotique d'un flirt à trois.

Le mot « jeu » renvoie à de nombreuses activités et manifestations qui vont des jeux enfantins inorganisés – sorte d'agitation immédiate et désordonnée – à ceux élaborés des sociétés, jeux de hasard, de compétition, d'imitation, de vertige. « Jeux » me renvoie aux notions qui s'y rattachent inmanquablement – tout à fait passionnantes pour la composition – celles de *liberté*, de *règles* et d'*invention*.

Cependant, il me semble qu'on peut aussi entendre dans la manifestation sonore, de ce titre, le « je » du sujet qui me suggère l'existence possible d'une intimité entre Nijinski et cette œuvre-là. On peut imaginer que sa danse est ici marquée du sceau appuyé de son histoire personnelle, là où ses précédentes pièces s'inspiraient de l'Antiquité lointaine pour le *Faune* ou d'une ancienne Russie pour le *Sacre*.



© Laurent Philippe



© Charles Gerschel (1913)

© Ivan Chaumelle



© Valentine Gross-Hugo (1913)



[EN] JEUX - EN TROMPE-L'ŒIL

Dans cette première étude, on entre dans les pastels. Les danseurs prennent la place des personnages du tableau. Le geste de Nijinski est poussé à l'extrême vers une écriture qui en reprend la manière. Chaque danseur est invité à scruter les détails des attitudes décrites dans les pastels de Valentine Gross-Hugo. À ces attitudes qui sont autant d'ornements, s'ajoute un travail structural sur la marche et les arrêts. Enfin, survient une longue immobilité. Un parallèle s'établit entre la composition musicale et la danse, l'écriture musicale se propose comme un canevas pour le montage chorégraphique qui rassemble les différentes partitions individuelles. La composition laisse alors apparaître une sorte de plain-chant d'immobilité ; le temps y semble indivisible, les corps sidérés par les dessins.



[HORS] JEUX - MATIÈRE, FORMES

Cette deuxième étude travaille en deçà de *Jeux*, depuis la matière des corps vers le nom de Nijinski. Je l'écris en cherchant à conjoindre Gross-Hugo (1887-1968) et Cy Twombly (1928-2011), deux peintres dont les projets artistiques sont résolument dissemblables, voire étrangers l'un à l'autre. En écho à l'œuvre de Twombly, qui nous ramène à quelque chose **du tracé d'une écriture devenue matière du fait de son illisibilité**, je voudrais fabriquer une matière de danse qui n'imité aucune forme propre à dessiner le corps, susceptible cependant de manifester une dépense chaotique et aléatoire qui s'exerce dans la tension de sa retenue. Je cherche avec l'aide de contraintes posturales empruntées à la lutte, un corps à corps forcené, mouvant dont la mobilité peut, doit conduire à la chute.



[JE]UX - VERS UNE ARCHÉOLOGIE DES GESTES

Pour cette troisième étude, je me suis attachée aux pastels en tant qu'ils manifestent une relation au temps. Ils laissent la possibilité d'un jeu d'allers-retours entre différentes formes de mémoires, l'une qui retient les informations historiques liées à la danse de Nijinski et l'autre qui permet qu'on se raconte inmanquablement, en voyant ces pastels, des histoires auxquelles on tient et qui nous tiennent comme sujet. Pour envisager les affects souvent extrêmes qui permettent à la mémoire de se fixer, j'ai proposé aux danseurs de visionner un film d'avant-garde des années 60. Dans ce film muet - véritable tableau mobile - Stephen Dwoskin mêle des images de son père tournées à différents âges de sa vie. Comme dans les pastels, on y voit tour à tour, apparaître une, deux, voire trois personnes en présence, dans un répertoire de postures extrêmement limité. Au-delà de l'anecdote qui s'y raconte, Dwoskin va souligner l'intensité de ces gestes presque pauvres, grâce aux procédés filmiques du ralenti et du montage. C'est son film sert de support partitonnnel au travail de composition de la musique et de la lumière. Il me permet d'un point de vue chorégraphique, de couper et d'assembler, de ralentir et de fragmenter le mouvement, pour mettre en jeu - en la déjouant - cette écriture à jamais continue, ininterrompue, qui est celle de la danse.

JEUX

TROIS ÉTUDES POUR SEPT PETITS PAYSAGES AVEUGLES

JEUX, DEBUSSY, NOTE DE PROGRAMME MUSICAL

Musique de ballet composée en 1912-1913 sur un argument de Nijinsky pour les Ballets Russes de Serge de Diaghilev; première représentation : le 15 mai 1913 sous la direction de Pierre Monteux, chorégraphie de Nijinsky, décors et costumes de Léon Bakst ; première audition en concert : le 1^{er} mars 1914 par l'orchestre des Concerts Colonne sous la direction de Gabriel Pierné; effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 percussions, 1 timbale, 2 harpes, 1 célesta, 22 violons I, 20 violons II, 18 altos, 14 violoncelles, 12 contrebasses.

Argument : « Dans un parc, au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée. Un jeune homme, puis deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique, leur donne l'idée de jeux enfantins : on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raisons. La nuit est tiède, le ciel baigné de douces clartés : on s'embrasse. Mais le charme est rompu par une autre balle de tennis, jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris, effrayés, le jeune homme et les deux jeunes filles disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne. »

De cet argument plaisant et coquin, Claude Debussy tire une musique d'une éblouissante virtuosité, bondissante et insaisissable. Les différents épisodes musicaux suivent les péripéties de l'historiette : apparitions des trois personnages, jeux de cache cache, parades, danses amoureuses des couples formés puis défaits, extase du « triple » baiser audacieux, dispersion de la scène...

C'est cette mobilité constante - faite d'hésitations, d'esquives, de désirs et de dérobes - que traduit merveilleusement la partition : les motifs, simplement esquissés ou morcelés, circulent de manière volatile à travers les timbres de l'orchestre, s'évanouissent aussitôt pour renaître dans un moment inat-

tendu, donnant ainsi la sensation d'une totale imprévisibilité dans le déroulement. Dans le même temps, les élans suspendus, les gestes de chute toujours relevés par une nouvelle vague, le caractère de danse qui renaît périodiquement sous des formes changeantes, créent des mouvements ondulatoires, tantôt apparents, tantôt souterrains, qui courent tout le long de l'œuvre. Cet art mouvant, qui semble relever de la transition perpétuelle, doit beaucoup à la précision de l'orchestration. Elle joue non seulement sur le fondu ou au contraire l'extrême caractérisation individuelle des timbres, mais aussi sur la sensation d'espace et d'apesanteur, en creusant dans la profondeur et l'épaisseur du tissu sonore : « Il faudrait trouver un orchestre sans pied pour cette musique. Ne croyez pas que je pense à un orchestre exclusivement composé de culs-de-jatte ! Non ! Je pense à cette couleur orchestrale qui semble éclairée par derrière et dont il y a de si merveilleux effets dans Parsifal ! » (Debussy à Caplet). Sous le prétexte chorégraphique, *Jeux* participe pleinement des conceptions debussystes déjà mises en œuvre dans *La Mer* où « la forme ne peut plus être comprise comme une succession ou une acquisition progressive par enchaînement d'idées, mais comme une prolifération d'instantanés déterminants, qui permettent tous les amalgames, les ellipses, l'opposition de forces motrices » (Jean Barraqué).

CYRIL BÉROS

INTENTIONS MUSICALES

« Un jeune homme, en costume de tennis, la raquette haute, traverse la scène en bondissant... » Entre les portées de la partition de Debussy, des joueurs passent, prennent figure, font d'autres jeux. Qu'il s'agisse d'un poème dansé n'est pas rien : le costume de tennis ne fait pas le tennisman, la raquette pourrait dire autre chose. L'espace de *Jeux* n'a pas peur des métaphores. Et la transcription pour piano annonce bien que les schématismes du court de tennis pour plateau pourront multiplier les niveaux de langue comme des combinaisons. Mais qui va arbitrer ?

À suivre le répertoire des gestes qui se seront répartis sur la partition de Debussy, nous aurons retenus un certain nombre de découpes : des cellules mélo-rythmiques auront été relevées,

des modes de déplacement auront été codifiés, des bruits de mouvement de corps enregistrés. Dès lors, nous voudrions développer de nouvelles modalités de composition : réfléchir à l'appareil didascalique, à son doublage, donner à entendre, à déchiffrer la partition, dédoubler les hésitations de sens, redimensionner le commentaire par montage, intervenir sur le cours de l'enregistrement en fonction, impliquer le haut du métronome s'il faut, susciter les ambiguïtés générées en cours, introduire les considérations que prêtent les situations, filtrer les bruits produits par les danseurs. Car à force de suivre les détours de ce verbe qui vient circuler entre les gestes, il s'agit bien de remettre la prose dans une telle manière de marcher, que « poème dansé » ne sera plus un pléonasme.

David Christoffel

Les 3 études feront l'objet de 3 modalités de traitement différents de la partition d'origine :

- La première étude est une réécriture par découpages et remontage des manipulations des fragments de la version pour piano de *Jeux*, avec pourquoi pas un retraitement du piano.
- La deuxième étude fait entendre la partition de Debussy dans sa version orchestrale d'origine, interprétée par les Siècles dirigés par François-Xavier Roth.
- La troisième étude sera plus concentrée sur des matériaux électroniques et surtout vocaux : les phrases laissées

par Nijinski sur la partition de Debussy (en russe), celles de Debussy (en français), celles des danseurs qui se remémorent la partition en marquant la chorégraphie, en d'autres termes, une génération de matériaux musicaux à La réécriture de la partition tendra vers une texture énonciative de récit qui se prend dans les combinatoires gestuelles des danseurs. Entre ou pendant les études, David Christoffel pourra être au plateau en position de récitant.

DAVID CHRISTOFFEL

David Christoffel est poète, compositeur et musicologue. Ses créations radiophoniques revisitent le grand répertoire musical, tels *Norma, affaire criminelle* (France Culture, 2010), le feuilleton *Meurtre au conservatoire* (France Musique, 2012) ou les *Wesendonck-Hörspieler* (Espace-2, 2013). Il investit également la création radiophonique sous l'angle de la médiation musicale : depuis 2014, il mène des expériences avec les étudiants de la classe de Culture musicale du Cnsm dp, il produit *Le Téléphone Arabe* (des intrigues d'opéras re-racontés par des collégiens) sur le site de l'Opéra de Paris et anime, en 2015, *La Tribune* à la Philharmonie de Paris.

Certaines de ses créations radiophoniques ont fait l'objet de parutions discographiques : il a publié les albums *Oecumétrucs* (L'Artalect, 2007), *Radio Toutlemonde* vol. 1 et 2 (SuperMoyen, 2010 et 2014). Il s'intéresse aux changements de plans que la poésie impose à la musique et consacre sa thèse de musicologie (en 2011 à l'Ehess) aux mentions verbales sur les partitions de Satie (parution en 2015 chez MF-Editions). En poésie, il a fait paraître les ouvrages *Littéralicisms* (L'Attente, 2010) et *Argus du cannibalisme* (Publie.net, 2011).
www.dcdb.fr

DOMINIQUE BRUN

Danseuse, chorégraphe, pédagogue et notatrice en système Laban, Dominique Brun danse avec Jean Gaudin, Daniel Larrieu, José Caseneuve, Michèle Etti, Michel Gérardin, Virginie Mirbeau et encore aujourd'hui avec Sylvain Prunenec. Au sein du collectif *La Salamandre*, elle obtient le 3^e prix au concours international de Bagnolet avec *Waka Jawaka* (1985). Elle est conseillère en chorégraphie auprès de Klaus Michaël Gruber pour *La Cenerentola* de Rossini (1981). Elle est co-fondatrice d'un collectif de danseurs, le *Quatuor Albrecht Knust* (1994-2003), avec lequel elle travaille à la recréation de danses du répertoire historique, à partir de partitions établies en système Laban. Après la dissolution du *Quatuor*, elle crée alors *Siléo* (2004) à partir d'un texte de Wajdi Mouawad et de danses de l'entre-deux guerres (Valeska Gert, Kurt Jooss, Dore Hoyer, Doris Humphrey, Mary Wigman). Elle dirige *Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive*, un DVD pédagogique réunissant deux versions filmées de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski et de nombreux documents apportant un éclairage pluridisciplinaire sur l'œuvre. Elle signe avec et pour Virginie Mirbeau, *Medea Stimmen* pour la 3^e édition du festival « Météores » du Havre. Elle recrée pour la 62^e édition du festival d'Avignon *L'Après-midi d'un faune dans Faune(s)* d'Olivier Dubois. Elle fabrique avec Latifa Laâbissi, une version lente de *La danse de la sorcière* de Mary Wigman (2009) pour l'ouverture du Musée de danse à Rennes. Sur l'invitation de Boris Charmatz, elle participe en 2015 à la manifestation *20 dan-*

seurs pour le XX^e siècle conçue pour l'Opéra de Paris. Elle reconstitue pour le film *Coco Chanel & Stravinsky* de Jan Kounen (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 reconstitution 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*, conclura ce cycle de créations consacré à l'œuvre de Vaslav Nijinski.

Engagée dans une recherche qui la situe au croisement de l'histoire de la danse et la création chorégraphique contemporaine, Dominique Brun s'attache à la redécouverte de notre patrimoine chorégraphique, non pas d'un point de vue muséal, mais en suscitant la mise en relation entre les archives disponibles et les interprètes d'aujourd'hui.

Elle favorise l'utilisation de la kinétophographie Laban (système de notation pour la danse), mais aussi de nombreuses sources et archives (photographies et films d'époque, textes littéraires, croquis, notes, etc.) qui permettent d'appréhender et de redonner vie à des écritures passées, souvent oubliées. Elle porte un regard résolument contemporain sur ces œuvres d'autrefois et souhaite leur redonner une visibilité au terme d'un travail d'interprétation, ne cherchant pas à « reconstruire » (vaine tentative d'origine) mais plutôt à « réinventer ».

SOPHIE JACOTOT

Sophie Jacotot chemine dans plusieurs univers choégraphiques, des danses arabo-berbères (notamment en tant qu'interprète au sein de la compagnie Saâdia Souyah) à la danse contemporaine, en passant par le tango dit « argentin ». Docteure en histoire de l'Université Paris 1, spécialiste de l'histoire du bal, elle publie en 2013 *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques* (1919-1939). Chercheuse associée au Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, elle s'intéresse aux systèmes de notation du mouvement (écriture Conté, cinétophographie Laban) et

se forme actuellement à la notation Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP). Dans ce cadre, elle danse et transmet des pièces de la première modernité chorégraphique (Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Doris Humphrey...). Après avoir travaillé comme chercheuse auprès de Dominique Brun pour le film *Chanel et Stravinsky* (2010) de Jan Kounen, elle assiste la chorégraphe pour *Sacre # 2* (2014) et pour *Jeux, Trois études pour sept petits paysages aveugles* (2016-2017).

REVUE DE PRESSE

DOMINIQUE BRUN // EXTRAITS

LES ECHOS - OCTOBRE 2016

Le plus beau dans cet hommage pensé par la chorégraphe et pédagogue Dominique Brun réside dans cet entre-deux, mémoire enfouie et gestuelle fantasmée. Brun ne prétend pas faire comme si tout ce corpus en mouvement existait réellement. Elle interprète, hésite, modifie. Au final, cette soirée est tout à la fois une histoire de la danse revisitée et un regard contemporain - le sien. (...)

« Jeux » s'inspire d'une poignée de dessins de Valentine Gross-Hugo croqués lors de la création du ballet en 1913.

Les six danseurs échangent les costumes - robe pour lui, cravate pour elle -, osent une valse immobile, détournent les postures du joueur de tennis. Les sauts sont comme suspendus, les poings fermés s'ouvrent tels des fleurs... Un miracle d'intelligence.

PHILIPPE NOISETTE

TOUTELACULTURE.COM - MAI 2014

La mémoire réactivée par Dominique Brun du *Sacre du Printemps Sacre #197* dépouille le plateau qui n'est habité d'abord que par le souffle puis par les ombres. Le malheur est là, les corps se raidissent, ils entrent en scène les genoux rentrés, les coudes collés aux côtes, ils courent comme des aliénés. Dominique Brun choisit de situer les costumes dans une inspiration grecque. Comme sur les coupes attiques, les visages se voient souvent de profil, les rondes se resserrent et s'encastrent. La violence est là, elle se lit dans les yeux très fardés. Le génie de cette interprétation et, contrairement à celles généralement présentées, est d'avoir cherché le pas et non le son. La suite de Stravinsky est faite de souffles et de battements qui sont ici décortiqués par la musique électroacoustique dans un souci de retour en arrière et d'avance rapide. Il y a de la reproduction, de la répétition. Il y a des sautilllements et des tressaillements. Interprètes et chorégraphes, ils proposent ici une recherche sur le mouvement d'une exigence académique. C'est aussi radical et rigoureux que l'était l'oeuvre de départ.

AMÉLIE BLAUNSTEIN-NIDDAM

INFERNO-MAGAZINE.COM - MAI 2014

Dominique Brun travaille le dédoublement de la figure, sa démultiplication, sa diffraction libérée de la contrainte d'un foyer de convergence. La chorégraphe s'attache à révéler l'épaisseur d'une même image que plusieurs corps s'approprient. S'engouffrer dans la faille temporelle, trouver, chacun dans son corps, l'endroit où ces gestes oubliés peuvent résonner pleinement. La concentration est palpable, la connexion toujours fragile, hasardeuse, avec cette source qui n'a de cesse de se défier.

SMARANDA OLCÈSE

LE MONDE CULTURE ET IDÉES - 23 MAI 2013

L'énergie de Nijinski : À la différence de celui d'Hodson et Archer, le travail opéré par Dominique Brun, épaulée par deux chercheurs de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), ne s'appuie évidemment pas du tout sur les témoins ayant vu la pièce. Comme eux, en revanche, elle a longuement scruté les dessins de Valentine Gross (1887-1968) - qui croqua quelque 70 vues du ballet et finalisa cinq pastels -, lu ses commentaires et écouté des émissions radiophoniques enregistrées dans les années 1950 par cette artiste peintre française. Elle a aussi compulsé la presse et étudié en profondeur certains textes fondamentaux, comme ceux du critique Jacques Rivière (1886-1925). Mais son levier de réflexion principal est la publication, en 1991, de la partition autographe de *L'Après-midi d'un faune*, écrite en 1915 par Nijinski lui-même. « Cette partition autographe, et c'est la seule, témoigne de façon unique de l'écriture de Nijinski, observe Dominique Brun. Elle raconte comment ça bouge chez Nijinski, dans quelle énergie... Et c'est le seul document qui donne ces indications. Lorsqu'on reconstitue aujourd'hui une pièce « à la manière de », il faut repérer la manière du chorégraphe dans ses oeuvres précédentes. »

En l'espace de quarante ans, la découverte de nouveaux documents et l'évolution dans leur analyse a changé la méthode de travail des chercheurs. De la même manière qu'en archéologie, lors de la reconstruction d'une fresque antique, on préfère aujourd'hui laisser des endroits blancs. Dominique Brun a choisi de combler les lacunes chorégraphiques par ce qu'elle nomme le « corps du *Sacre* » : « Ce corps, déjà présent dans *L'Après-midi d'un faune*, est celui d'une créature primitive aux jambes et pieds en dedans, poursuit-elle. Il va colmater les vides comme un ciment chorégraphique, consolider la fresque en produisant une manière d'être. Mon objectif est de reconduire la modernité du *Sacre* en se dégageant du fantasme de l'authenticité qui sévit dans les discours de la reconstruction en danse. »

ROSITA BOISSEAU

TÉLÉRAMA - 3 AVRIL 2013

En attendant sa tentative de résurrection du *Sacre*, la saison prochaine, avec trente-cinq danseurs, Dominique Brun nous offre aujourd'hui une délicate mise en bouche. Soit une rêverie vécue comme la 197^e version du fameux ballet créé en 1913. Les six interprètes (Huynh, Chaignaud, Prunenec, Laâbissi..., tous chorégraphes) s'inspirent des seules représentations connues de la gestuelle de Nijinski : une série de dessins de Valentine Gross-Hugo (1887-1968). dans la pénombre, ils apparaissent comme des silhouettes de vases grecs, toujours postés à l'amble, découpant l'espace de mouvements précis, telles des enluminures. Mais leur énergie parfois devient furieuse, en résonance avec une évocation métallique et lancinante de la musique de Stravinsky.

EMMANUELLE BOUCHEZ

DANSERMAG.COM - 10 MARS 2013

Ce *Sacre* # 197 de Dominique Brun, à mi-chemin entre la recherche documentaire et la création la plus vive rafraîchit considérablement notre vision du *Sacre du Printemps* de Nijinski. Avec une distribution exceptionnelle, ce *Sacre* est une véritable plongée aux racines de l'œuvre. En choisissant une version vocale chantée par Marine Beelen, soutenue par les rythmes originels retravaillés par une partition de musique électronique de Juan Pablo Carreño, on imagine retrouver les heurts et le grinçant qui choquèrent les oreilles de 1913. Mais surtout, ce chant qui va parfois chercher dans la musique populaire ou télescope une autre composition de Stravinsky, *Les Noces*, donne au ballet son côté à la fois labile et abrupt, sa tessiture âpre et sensuelle. Les interprétations des danseurs sont saisissantes. Repartant du dessin qui fige l'instant, ils font rejaillir l'actuel de la création. Avec sa liberté et son audace, sa difficulté à s'inscrire dans l'époque aussi. On ressent presque à quel point ces pieds tournés vers l'intérieur, ces sauts sans élans, ces équilibres précaires ont dû poser des problèmes à ceux qui les ont dansé la première fois. On voit passer des éclats du *Faune*, le fantôme de Nijinski et l'ombre de Nijinska. C'est exactement comme si l'on pouvait assister à la naissance d'une œuvre pourtant morte depuis cent ans.

AGNÈS IZRINE



© Ivan Chaumelle

CONTACTS

ASSOCIATION DU 48
211 rue Saint Maur - 75010 Paris

PRODUCTION • DIFFUSION
CÉLINE CHOUFFOT -- BUREAU PLATO
celine@bureauplato.com -- +33 (0)6 62 84 15 73

L'Association du 48 est soutenue par la Région Île-de-France au titre de la permanence artistique et culturelle et par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Île de France au titre de l'aide à la compagnie.