cult.
news

Cult.news
7 avril 2025

Danse

François Chaignaud au festival de Danse Conversations : indispensable leçon de culture chorégraphique (2/2) et moment de cinéma

par Marc Lawton
le 07.04.2025

Le 15 mars dernier, dans la salle comble du théâtre 900 au Quai à Angers, le public du festival Conversations eut le bonheur d'apprécier en solo François Chaignaud dans un diptyque très original : Récital + Un bolero.

Un bolero constitue la deuxième partie de cette soirée mémorable, commencée avec les danses d'Isadora Duncan. Ici, c'est la chorégraphe méconnue Bronislava Nijinska (1891–1972) qui est célébrée.

Sur le plateau nu encadré par des pendrillons noirs, un piano à queue et une estrade. Deux pianistes s'installent (Sandrine Le Grand et Jérôme Granjon) et commencent à jouer le Boléro de Ravel à quatre mains. Un danseur (ou est-ce une danseuse ? mais là n'est pas le sujet) gravit depuis la coulisse le plan incliné menant à un plateau surélevé, sorte de praticable, sur lequel il/elle reste d'abord immobile. Torse nu, le bas du corps pris dans une jupe bouffante rouge et orange, mais aussi verte et jaune lui cachant les jambes, le visage blanc, François Chaignaud commence par des cercles de poignets. Une de ses jambes fait un rond au sol et tapote nerveusement. Il/elle se renverse, revient au calme tandis qu'une lumière le/la cerne.

Le rythme très reconnaissable du morceau de Ravel n'est pas marqué corporellement, des bras se rejoignent au-dessus de la tête, rappelant des figures de flamenco. Frappes au sol, déséquilibres, épaulés… mais aussi un index qui tremble, un bassin qui donne une ruade vers le fond de la scène, des jeux de pieds visibles grâce à une robe relevée. La danse s'anime, tournoie, réalise des effets visuels puissants par le tissu mouvant et les cheveux qui volent : on est vite pris par cette danse insolite. Elle prend une tournure humoristique quand y est introduite une figure qu'on pourrait nommer « cul par-dessus tête ». La musique de Ravel, martiale et obstinée, continue sur sa lancée tandis que soudain, quelque chose sort de l'intimité de Chaignaud (nous n'en révélons pas la nature pour ne pas vendre la mèche !). Dans un final explosif et trash, notre *bailador* devient *performer* : il/elle termine sa prestation par une image quasi orgiaque et transgressive et quitte la scène comme une diva, sans attendre la fin de la musique.

Dominique Brun*, « la plus historienne des chorégraphes » cosigne cette chorégraphie avec François Chaignaud. Dans la serre du forum, elle était invitée en amont du spectacle par le Cndc et a donné une « mise en bouche » de 45 minutes. Ce moment éclairant fut effectivement un régal, à la fois instructif et brillant. Donnant des clés de lectures et des informations accessibles, diverses figures y furent convoquées en commençant par la première chorégraphe du *Bolero*, Bronislava Nijinska (1891–1972), sœur du célèbre Nijinsky (1889–1950), moins connue du grand public que les chorégraphes masculins des Ballets russes (elle fut la seule femme à occuper cette fonction pendant les vingt ans que dura l'aventure de la célèbre compagnie de Serge de Diaghilev). Elle créa entre autres en 1923 *Les Noces* (musique de Stravinsky) et en 1928 *Bolero*, ces deux pièces ayant été réunies et mises à honneur par Dominique Brun en 2020 dans le programme *Nijinska/Voilà la femme – Survivances et lueurs des Noces et du Bolero*, qui tourna en France.

Des figures puissantes

Dans sa communication sur ce qui s'intitule *Un bolero*, Brun évoqua bien sur le compositeur Maurice Ravel (1875–1937)**, à qui la danseuse russe Ida Rubinstein (1885–1960) commanda en 1928 une « espagnolade » pour un de ses solos. Rubinstein s'était fait connaître dès 1908 grâce au roman d'Oscar Wilde *Salomé* dans lequel elle interprétait en solo le rôle-titre de Salomé et où elle paraissait presque nue au moment de la danse des sept voiles. L'Espagne, porte d'entrée vers les Maures et l'Afrique, était à l'époque synonyme d'exotisme mais il s'agit ici d'une Espagne fantasmée. On connaît la destinée de ce « tube » absolu de la musique classique qu'est le *Bolero* de Ravel, morceau le plus joué au monde, et, dans le champ de la danse, le succès de la version qu'en a donné Maurice Béjart (1927–2007) dès 1961. Celui-ci se garda bien de signaler qu'il n'en était pas le premier chorégraphe et qu'il avait également « emprunté » à cette toute première version*** l'imposante table surélevée, censée à l'origine évoquer une taverne espagnole typique autour de laquelle des hommes attablés se lèvent peu à peu pour monter dessus et se battre pour la danseuse****.

Puis fut nommé par Brun le poète Federico Garcia Lorca avec son concept de *duende*, cet esprit si particulier typique du flamenco qu'on pourrait traduire par « âme populaire ». « Le *duende*, disait-il, ne peut se produire que lorsque l'on abandonne la technique ». Le *baile flamenco*, invention du cabaret espagnol à la fin du XIXe siècle et non tradition séculaire, se caractérise par son ancrage au sol et sa légèreté dans le haut du corps ou, pour reprendre le vocabulaire de Rudolf Laban (1879–1958), théoricien de la danse que Brun connaît bien (elle est notatrice en cinétographie), par les verbes d'action « frapper » et « flotter ». On voit certes dans cette danse un contraste entre le contrôle absolu et le lâcher-prise dionysiaque, une célébration du sang et de la douleur, mais aussi de la mort, comme au Mexique. Finalement, une soirée de *baile* est pétrie de codes mais compte aussi des moments d'improvisation. On en trouve un exemple contemporain avec la danseuse espagnole Fuensanta La Moneta.

Vint ensuite dans ces figures puissantes l'évocation de La Argentina, célèbre danseuse des années 1920 (de son vrai nom Antonia Mercé y Luque 1890–1936), proche de Granados et de De Falla pour qui elle avait dansé dans *L'Amour sorcier* en 1925. Réputée en solo (Nijinska avait probablement dû la voir se produire) comme entourée de ses Ballets espagnols, cette artiste exceptionnelle fascinait ses publics dans le monde entier. Plus tard, le danseur japonais de butô Kazuo Ohno (1906–2010), qui l'avait vu danser en 1926, tenta de l'incarner en se souvenant d'elle dans son *Hommage à La Argentina* (1977) où, âgé, il dansait travesti avec une douceur sidérante.

Puiser dans le butô

Le butô est présent en filigrane dans le travail de Brun, car elle n'hésite pas à convoquer une autre figure de cette « danse des ténèbres », celle de Tatsumi Hijikata (1928–1986). Fondateur du butô qui dansait tout proche de la mort, il avait fait égorger des poulets vivants entre les jambes d'un de ses danseurs dans une de ses pièces, ce qui avait scandalisé le Japon des années 1950. Pour lui, le corps humain n'est qu'un « sac vide qui doit accueillir les morts ». Brun le cite : « J'aimerais faire mourir une nouvelle fois les gestes des morts à l'intérieur de mon corps et y faire mourir les morts eux-mêmes (…). Je ne connais pas la mort, mais elle me connaît. Je dis souvent que j'ai une sœur qui vit en moi. Quand je suis absorbé par la création d'une œuvre butô, c'est elle qui recueille la noirceur de mon corps et s'en nourrit plus que nécessaire. Quand elle se lève dans mon corps, je m'assieds sans m'en rendre compte. Quand je tombe, elle tombe aussi. Elle est mon professeur. Mon professeur de butô est une personne morte ».

Brun demanda à Chaignaud de s'emparer de ces figures à l'aide des documents qui les représentent, tout en lui demandant de ne pas devenir forcément un danseur virtuose en flamenco ou en butô, mais de chercher plutôt à incarner des bribes de mémoire de ces danses. Elle l'invita aussi à se détacher du caractère martial de la musique, faisant référence à Pierre Boulez (1925–2016), qui séparait *temps lisse* – où on occupe le temps sans le compter – et *temps strié* – où on compte le temps pour l'occuper. La question du costume se posa ensuite, mais fut vite résolue : dans le flamenco, pour la femme, la robe *Bata de cola* à volants et à traîne s'impose. Nijinska la découvrit sans doute en voyant danser La Argentina. Ce type de robe a inspiré le costume « mille-feuilles » de Chaignaud, qui a été imaginé par Romain Brau en tulle, donc plus léger et qui s'arrête à la taille. C'est un autre « imaginaire » de flamenco qui s'en dégage. On reconnaît aussi ici l'accent mis au début du XXe siècle sur les « danses de jupes » (*skirt dance* écossaise, tissus mis en mouvement par Loïe Fuller, tuniques d'Isadora Duncan…). Dans la feuille de salle, Chaignaud signale que sa jupe « crée une géographie et une temporalité du corps intéressantes, avec une masse qui contredit les lignes déliées du haut du corps, qui reste nu ».

Une partition « mnémosyne »

Brun, interviewée récemment, signale qu'il n'existe pas de captation filmée pour le *Bolero* de Nijinska, seulement des notes de sa main : des indications en russe et des dessins conservés dans ses archives à la Library of Congress à Washington. Elle est allée les consulter et les a fait traduire. Puis, désirant faire de *Un bolero* une « création » qui soit une invention et non une reconstitution, elle a cherché comment inviter le spectateur « à inventer ce qu'il voit ». La chorégraphe s'est fabriqué sa propre « partition » qui propose les termes suivants : *Mnémosyne des images et mots-clés*. Ce document singulier, inspiré par les « survivances et lueurs » de l'œuvre (selon l'expression de Georges Didi-Huberman), rassemble les documents qui ont servi aux deux chorégraphes à construire la pièce. Cet aide-mémoire (Mnémosyne dans la Grèce antique était la déesse de la mémoire) comprend une *time-line* qui suit la partition de Ravel et est illustrée de vignettes et de bribes de phrases.

Les vignettes sont des reproductions de tableaux du peintre Francis Bacon, de dessins d'Henri Michaux, de fresques de Michel-Ange et son *Jugement dernier*, des photos de Mary Wigman, de Loïe Fuller, de la Argentina, de Vicente Escudero et d'autres danseuses de flamenco, mais aussi de Nijinska et de ses dessins qui côtoient les annotations de ses carnets. Des phrases indicatives la parsèment : « le bras se lève au début de la flûte », « suspension, fin ritournelle », « marche en arrière conduite par les hanches », « les bras spiralent à droite et à gauche et amènent à des tours », « Hijikata incantation », « Fouetter avec la robe », « Albatros sur les syncopes »… Une grille termine ce document, avec une succession de motifs détaillés comme « Espagnolade », « Gravité », « Suspension »… et des catégories comme « Frapper/flotter », « Lutte », « Abandon », « Figure », « Extase »… Dans sa présentation, Brun reconnaît qu'il lui a fallu du temps jusqu'à ce que « le tableau se lève », pour qu'elle réussisse à associer la danse qui se créait à « ce qui nous est propre »… Elle cite la danseuse allemande Mary Wigman (1886–1973) et sa *Danse de la sorcière*, et si elle s'y réfère, c'est parce que cette soliste dansait elle aussi avec des jupes longues, mettant en valeur le buste et les bras. S'appuyant sur Hijikata, elle en retient les motifs qui conduisent à la cruauté (démembrement ou atonie du corps, guerre et pouvoir des vainqueurs).

Un fantôme très proche et très lointain

On voit que ce solo de 18 minutes est nourri de recherches préalables approfondies et a généré entre Brun et Chaignaud un processus de travail particulièrement riche. Dans la feuille de salle au théâtre Le Quai, l'entretien réalisé par Delphine Roche dans le magazine Numéro en 2021 révèle qu'une autre idée les a menés : danser *Un bolero* avec un grand orchestre, ce qui fut le cas à la création en 2020 à la Philharmonie de Paris avec l'orchestre Les siècles, dirigé par François-Xavier Roth. Cette formule XXL ne peut hélas tourner facilement, et c'est donc la version *live* pour piano à quatre mains de Ravel du *Bolero* qui est généralement jouée.

Reste enfin la question du corps dansant de Chaignaud, déjà évoquée dans notre article précédent sur Récital. Unisexe ? Genré ? Avec les œuvres récentes que sont *Gold Shower* (2020) et *Romances inciertos, un autre Orlando* (2017), « ce *Bolero* conclut donc de façon hybride des recherches que je menais sur l'expression de l'ambiguïté de genre et de l'androgynie dans les arts. Cela m'intéresse de mettre ça au centre de ma danse, mais surtout pas comme un sujet d'actualité. Car actuellement, cette question est « à la mode ». Dans *Un bolero*, quand j'entre en scène, j'ai l'impression de voir se dresser autour de moi dans l'espace une cohorte de sœurs et de frères, d'êtres ambigus qui se sont retrouvé.e.s dans cette situation un peu cruelle d'exhibition et qui se sont trouvé.e.s par la danse ou par l'art, un moyen de survivre, d'être au monde ».

Ce moment de pure poésie, qui « conjugue la cruauté et la douceur » comme le dit si bien Dominique Brun, fait entendre une version peu fréquente du *Bolero* de Ravel pour piano à quatre mains, qui a pu faire regretter à certains spectateurs la version orchestrale. Mais la danse de *Un bolero* convoque avant tout la figure-pivot qu'est La Argentina : « Nous l'évoquons comme un fantôme très proche et très lointain à la fois. Nous l'avons cherchée à travers des photographies, où on la voit dans des corporéités très différentes. Elle est morte jeune, alors que Kazuo Ohno est mort à presque 100 ans… ». Nijinska, La Argentina, Ohno, Hijikata : Chaignaud a fait plus que danser avec des fantômes, il les a réunis dans un subtil mélange, y rajoutant sa patte unique de danseur d'aujourd'hui, singulier comme l'ont été en leur temps ces quatre figures tutélaires.

Moment de cinéma

À Angers le mardi suivant 18 mars fut projeté au cinéma Les 400 coups un programme de courts métrages dans lesquels jouait, dansait et/ou chantait François Chaignaud. Tout d'abord *Boléro* de Nans Laborde-Jourdâa (2023, 17'), fiction tournée dans les Pyrénées atlantiques qui mêle moments de nature (forêt, rivière et rochers, montagne) et environnement de village (supérette, cabine téléphonique, toilettes publiques). C'est la version pour orchestre du *Bolero* qu'on entend sur la bande-son. En jeans et tunique grise, Chaignaud semble un étranger dans cette communauté, mais une étrange relation se tisse : dialogue avec des hommes âgés, avec des garçons plus jeunes (homosexualité latente, puis plus explicite) : le danseur s'enferme dans un WC étroit et y danse un extrait d'*Un bolero* : gros plans de ses pieds, de sa main aux ongles longs et pointus, de ses poignets qui font des cercles… Un groupe compact se forme, qui vient d'abord espionner Chaignaud, puis qui le ressort du bâtiment en le portant allongé à bout de bras. On croisera un drôle de trio de rugbymen, une vieille pompe à essence, un cocktail Molotov, et cette histoire prenante au montage serré se terminera en pointillés, le groupe entamant l'ascension d'une montage proche en s'y dispersant.

Chaignaud y incarne une présence qui tire vers le mystique. Le réalisateur, présent pour le débat qui a suivi ma projection, a affirmé que, dans ce projet autobiographique, il avait pris le risque de tourner pour la première fois dans son village natal, y apportant volontairement cette danse et cet interprète improbables pour une expérience collective (le village, ses amis, sa famille) qui fut bien reçue : « C'est la première fois qu'on proposait à François d'être lui-même, dit le réalisateur. J'ai voulu filmer les sensations de cet événement, qui passe plus par le son que par l'image, et représenter la danse au cinéma, avec une recherche de création de tableaux et de rapport au divin. François est ici un être suprême, un dieu païen dans un climat de fin du monde ». Le film a été montré dans le monde entier et Laborde-Jourdâa est heureux que « ne soit pas montrée ici la version Béjart du *Bolero* ! ».

Mourn O nature, de Nina Laisné (2018, 10') : sur le site internet de cette artiste, on peut lire : « Pourquoi me réveiller, O souffle du printemps », dans l'opéra Werther de Jules Massenet (1893), faisait partie des airs que chantait Michael Jackson dans l'intimité de son studio. Nina Laisné et François Chaignaud réinventent un Werther qui aurait été absorbé par Jackson : une même fascination pour la nature, le désir de revisiter des légendes ancestrales et l'expression d'un désarroi amoureux. Le performeur chante, danse et se métamorphose, il glisse entre différents registres vocaux et physiques et semble prolonger le rêve d'expression totale de Michael Jackson ». Le décor souterrain (grotte, stalactites, lac, esquif), filmé à Majorque, montre Chaignaud vêtu somptueusement, le visage tatoué, les ongles longs et pointus et esquissant un peu de la danse saccadée du chanteur pop. Dans une présence méditative, il chante trois morceaux dont deux de Massenet et un de N.Laisné et lui-même. Le film a été créé pour l'exposition collective « Michael Jackson, Off the Wall » au Grand Palais en 2018. N.Laisné était également présente dans le festival Conversations avec le spectacle *Como una baguala oscura*.

---

*Dominique Brun : danseuse, chorégraphe, pédagogue et notatrice en système Laban, elle danse depuis les années 1980. Cofondatrice du collectif Quatuor Knust, elle travaille à la recréation de danses du répertoire historique à partir de partitions. Engagée dans une recherche au croisement de son intérêt pour l'histoire de la danse et de la création chorégraphique contemporaine, elle travaille entre autres avec Olivier Dubois (*Faune(s)*) et Latifa Laâbissi (*La danse de la sorcière*). Les travaux de Dominique Brun revendiquent à la fois un regard résolument contemporain sur les œuvres d'autrefois, mais aussi un intérêt artistique privilégié pour les relations qui s'établissent entre la musique et la danse. En 2016, la rencontre avec l'orchestre Les siècles donne lieu au partage d'un même plateau, celui de la Philharmonie de Paris, autour du projet *Hommage à Nijinski*.

**Ravel : pour les 150 ans de sa naissance, une exposition a lieu en ce moment et jusqu'au 15 juin au Musée de la musique de la Cité de la musique, Philharmonie de Paris, intitulée « Ravel Bolero ». Le journal Le Monde en a rendu compte le 5/12/24 dans un article pertinent cosigné par Marie-Aude Roux (musique) et Rosita Boisseau (danse), intitulé « Un voyage en Ravélie » autour du *Bolero* (sans accent, comme en espagnol et comme dans le titre donné par Ravel). La contribution de Boisseau porte le titre « Un ballet hypnotique aux multiples versions ».
Ravel parlait de son *Bolero* en ces termes : « C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie que par l'harmonie et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité y est apporté par le crescendo orchestral ». Il rajoutait que « le seul intérêt du *Bolero* était la découverte d'une écriture consistant en « une répétition monotone imposée jusqu'au malaise » (…) Une fois l'idée trouvée, n'importe quel élève du Conservatoire aurait réussi ce morceau aussi bien que moi (…) Les thèmes sont dans l'ensemble impersonnels – des mélodies populaires de type arabo-espagnol habituel. Et (quoiqu'on ait pu prétendre le contraire), l'écriture orchestrale est simple et directe tout du long, sans la moindre tentative de virtuosité ».

***Rubinstein commanda dès 1935 une nouvelle version du *Bolero* à Michel Fokine (1880–1942), autre célèbre chorégraphe des Ballets russes, tandis que Nijinska elle-même dansa le solo en 1932, délaissant comme décorateur et costumier Alexandre Benois pour travailler avec Natalia Goncharova.

**** Le critique André Levinson (1887–1933) le décrivit ainsi après la première de 1928 : « 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 » (dossier de *Un bolero*).

Revue de presse