

DOMINIQUE BRUN OLGA NEUWIRTH MAURICE RAVEL

Bolero | Nijinska

26 - 27 septembre 2020



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
49^e édition



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Bolero | Nijinska

Olga Neuwirth : *Clinamen* / *Nodus*

Maurice Ravel : *Rapsodie espagnole* ; *La Valse* ; *Bolero**

Orchestre Les Siècles

Direction, **François-Xavier Roth**

**Un Bolero*

Chorégraphie, **Dominique Brun** et **François Chaignaud**

Assistante auprès de Dominique Brun, Judith Gars

Avec François Chaignaud

Costume, Romain Brau

Recherches historiques, Dominique Brun, Sophie Jacotot

Photographies des archives, Ivan Chaumeille

Coproduction Association du 48 ; Le Volcan, scène nationale du Havre; Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris) ; 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 ; La Ménagerie de Verre (Paris) ; CCN – Ballet de Lorraine (Nancy) ; La Briqueterie – CDCN du Val-de-Marne (Vitry-sur-Seine) ; Le Grand R, Scène nationale de La Roche-sur-Yon
Coproduction Philharmonie de Paris ; Festival d'Automne à Paris
France Musique enregistre ce concert.



Durée : 1h10

Rencontre avec Dominique Brun

Dimanche 27 septembre à 15h / Salle des conférences

Aux côtés de ce programme, le Festival d'Automne présente deux autres projets de Dominique Brun en hommage à Bronislava Nijinska :

Nijinska | *Un Bolero*

Musée de l'Orangerie – 30 novembre

Ménagerie de Verre – 1^{er} et 2 décembre

Nijinska | *Voilà la femme*

Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 12 décembre

Plus d'informations sur festival-automne.com

Partenaires médias du Festival d'Automne à Paris



philharmoniedeparis.fr – 01 44 84 44 84

festival-automne.com – 01 53 45 17 17

Photo : François Chaignaud © Laurent Poleo Garnier

Les œuvres

Olga Neuwirth / *Clinamen* / *Nodus*

Composition : 1999-2000 / Durée : 15 minutes

Première audition à Paris

« Clinamen », mot latin signifiant inclinaison, caractérise, d'une part, cette tentative de médiation de la qualité particulière du son, et, d'autre part, par assimilation de la terminologie freudienne effectuée par Deleuze et Guattari, le moment catastrophique inattendu, qui peut revenir éternellement. Dans cette œuvre, cette inclinaison concorde avec une construction rythmique, un élément quasiment « mécanique » brisant l'œuvre périodiquement. L'autre élément structurel, « Nodus » (lat. nœud), est la note *ré*, qui est d'une part « ouverte en éventail » par dérivations en quarts de tons (les seconds violons aussi ont été « désaccordés » d'un quart de ton) et forme d'autre part un fragment, avec les notes voisines *do* dièse et *mi* bémol/*ré* dièse, d'une série d'harmoniques de *sol* dièse, base de l'œuvre. En même temps, la note *ré* est le centre autour duquel l'œuvre reste en suspension, telle une « invention en *ré* ». Par son obstination, ce procédé rappelle la « fixation » du mouvement de l'orchestre dans un espace tonal aussi réduit, dans l'œuvre *Construction in Space*. Et cependant, il est autre, et ce de manière phénoménale ; c'est plutôt une suspension de l'énergie musicale, une stase ; pas dans le sens d'un apaisement, mais bien comme un nœud qui bloque autant l'endroit où le problème demeure irrésolu que le système tout entier. La musique d'Olga Neuwirth n'est jamais rassurante.

Aussitôt après le début qui présente simultanément la totalité des éléments de la pièce, la musique « se prend dans les filets » du *ré*. Par la suite, le *clinamen*, cette suite rythmique complexe, apparaît au nombre de quatre fois, une fois aux percussions, une fois sous forme de simple bruit atone, finalement dans l'orchestre entier, et la simple confrontation entre *clinamen* et *nodus* devient une jonction des deux éléments.

In CD Olga Neuwirth / Kairos 2002

Maurice Ravel / *Rapsodie espagnole*

Prélude à la nuit – Modéré / *Malagueña* – Assez vif

Habanera – En demi-teinte et d'un rythme las / *Feria* – Assez vif
Composition : 1895 pour la *Habanera*, 1907 pour les trois autres mouvements / Durée : 15 minutes

Dès novembre 1895, Ravel compose une courte *Habanera* pour deux pianos dont le côté chromo ne suffit pas à faire accepter l'harmonie disloquée. Ainsi, celui que l'on a jugé épigone de Debussy s'y approprie le premier cette Espagne qui fut si chère à son aîné. Il faut en effet attendre 1901 pour entendre la première espagnolade debussyste, *Lindaraja*, modeste pièce bientôt suivie de compositions de plus grande envergure comme la *Soirée dans Grenade* ou *Iberia*. L'intégration de cette *Habanera* de jeunesse dans la *Rapsodie* de 1907 permet aussi à Ravel de démentir l'opinion courante qui veut que Debussy ait utilisé le premier une obsédante pédale de *do* dièse dans sa *Soirée dans Grenade*, en réaffirmant la primauté de ce geste qui sous-tend la quasi-totalité de la pièce. L'année 1907 est donc celle de l'Espagne pour Ravel, qui compose presque de front les trois mouvements restants de la *Rapsodie espagnole* (qu'il unifie d'une cellule descendante, *fa – mi – ré – do* dièse), d'abord pour deux pianos puis pour orchestre. Pastiche, comme l'assume avec l'humour le plus étincelant la pochade opératique ? Pas seulement, selon Manuel de Falla : « Cet hispanisme n'était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus par un libre emploi des rythmes, des mélodies modales et des tours ornementaux de notre lyrique populaire, éléments qui n'altéraient pas la manière propre de l'auteur » (*La Revue musicale*, 1939). Quoi qu'il en soit, il serait absurde de boudier son plaisir, comme certains à l'époque, sous prétexte de parodie. Car plaisir il y a bien : dans l'éventail des timbres, allant du plus « blanc » (les doublures de violons et alto à distance de deux octaves du *Prélude à la nuit*) au plus « gras » (contrebasses de la *Malagueña*, riche pâte sonore des *crescendi* du *Prélude à la nuit*), en passant par les griffures de la *Habanera*, nourrie d'harmoniques de cordes ; dans l'atmosphère rhapsodique où le discours semble lui-même se créer au fur et à mesure ; dans l'explosion, enfin, de la *Feria*, dont le torrent n'est qu'un instant endigué par une partie centrale capiteuse à souhait avant de déferler d'un bout à l'autre de l'orchestre.

Angèle Leroy (extraits)

Maurice Ravel / *La Valse*

Composition : 1919-1920 / Durée : 17 minutes

Dès 1906, Ravel songe à un hommage symphonique à Johann Strauss, intitulé *Wien*. Il s'y remettra au lendemain de la Première Guerre mondiale, en 1919, à l'initiative de Diaghilev. D'un trémolo des cordes en sourdine naît une oscillation, colorée du timbre des bassons, d'où progressivement se détachent les bribes d'une valse très chaloupée des cordes. Un second thème de valse lui succède au hautbois, et ce sont ainsi différentes variantes d'un même principe qui s'enchaînent au gré de *crescendi* conduits avec une science qui permet à Ravel de mener cette valse jusqu'au vertige. Au-delà des somptuosités orchestrales, il y a quelque chose de tragique dans *La Valse* qui cultive la syncope jusqu'au dégoût. Fin de l'Empire austro-hongrois, désastre de la Guerre de 1914, désarroi de Ravel après la mort de sa mère ? L'auditeur assiste, médusé, à une mise à mort très française d'un principe essentiellement viennois.

Lucie Kayas (extraits)

Maurice Ravel / *Bolero*

Composition : juillet-octobre 1928 / Durée : 14 minutes

Que dire de ce *Bolero* que tout le monde connaît, à tel point qu'il fait partie des œuvres classiques les plus interprétées au monde ? Que Ravel, approché par Ida Rubinstein qui voulait qu'il écrive une musique de ballet pour elle, pensa d'abord à orchestrer l'*Iberia* d'Albéniz, avant d'y renoncer faute d'avoir obtenu les droits ? Que, pour son créateur, cette pièce était « *vide de musique* » ? Qu'en effet toute l'œuvre tient sur l'immense *crescendo* orchestral qu'elle propose, répétant à l'envi ses deux thèmes de 16 mesures chacun sur l'*ostinato* du tambour ? Que si l'orchestre est particulièrement étendu et riche de timbres, l'orchestration elle-même est plutôt « *simple et directe tout du long, sans la moindre tentative de virtuosité* » ? Que l'on reste pendant près de quinze minutes sur le même balancement de *do* majeur, avant un détour *in extremis* vers un *mi* éclatant, bien vite corrigé par un dernier *do* ? On pourrait en dire bien d'autres choses encore ; mais c'est à chacun de décider de dépasser le cliché pour tenter de comprendre la force de cette musique.

Angèle Leroy (extraits)

« Un désir de questionner la femme qui se lèverait en l'homme »

Entretien avec Dominique Brun

Vous rendez hommage à la seule femme chorégraphe des Ballets russes, Bronislava Nijinska, qui n'a pas connu la même postérité que son frère, Vaslav Nijinski. À quoi l'attribuez-vous ?

C'est vrai, et pourtant les chiffres parlent d'eux-mêmes : Bronislava a signé plus de soixante-dix chorégraphies, son frère seulement quatre. Nijinska était une danseuse charismatique mais assez petite, un peu trapue, qui n'a jamais figuré parmi les étoiles, alors que Nijinski était un artiste doué d'une sensibilité et d'une maîtrise technique exceptionnelles, dont Serge Diaghilev va exploiter la sensualité. Nijinski et Nijinska étaient très proches, elle était sa complice et son alter ego, mais elle avait tendance à se placer dans son ombre. Je serais presque tentée de parler d'« oppression intériorisée » à son endroit. Il faut dire que les Ballets russes étaient un milieu très masculin et que les femmes, à l'époque, même celles que l'on désigne aujourd'hui comme des pionnières, ne bénéficiaient pas de la même reconnaissance que les hommes. Il lui faudra d'ailleurs attendre que son frère disparaisse pour qu'elle se voie offrir la possibilité d'être chorégraphe et qu'elle démontre tout son talent.

Qu'est-ce qui vous a convaincu de vous plonger dans l'œuvre de Bronislava ?

C'est son rapport au mouvement qui m'a d'abord intéressée. Je travaillais sur les danses de Nijinski, et je savais que Nijinska revendiquait une filiation directe entre sa chorégraphie des *Noces* et *Le Sacre* de son frère, dont je venais de terminer une reconstitution. La seconde chose, c'est le fait que Bronislava ait elle-même repris sa pièce de 1923 et qu'elle ait retravaillé ses propres notes pour la version de 1966. Cette reconstitution est un exemple parfait de ce que l'archéologue Laurent Olivier appelle un « faux authentique » dans *Le Sombre Abîme du temps* et qui m'intéresse au plus haut point : que reste-t-il de la première version dans la seconde ? Comment a-t-elle réactivé ses notes ? Vais-je avoir accès à ces différentes couches ? Retracer ce cheminement est proprement passionnant.

Vous avez mené des recherches très fouillées dans les archives de Nijinska. Qu'y avez-vous trouvé ?

Il est vrai que très peu de chercheurs ont consulté ces archives, à l'exception notable de Lynn Garafola,

même si ce travail à la table, ce recensement historique, n'est pas de la même nature que ce que nous pouvons entreprendre en studio. Nous ne résolvons rien, nous posons simplement des alternatives. Grâce à une bourse de recherche du CND Centre national de la danse, nous nous sommes retrouvés à la Bibliothèque du Congrès à Washington. J'avais pu consulter dans le catalogue en ligne une page de notes sur *Les Noces*, à la fois complexe et précise, dont je ne savais ni l'état, ni même si elle était rattachée à d'autres archives. Sur place, je suis tombée à ma grande surprise sur un fonds extrêmement fourni. La page était extraite d'un ensemble de carnets, auxquels s'ajoutaient des feuillets volants, des photographies ainsi que des coupures de presse. Le seul problème, c'était que les notes étaient rédigées dans la langue maternelle de Nijinska. Par chance, Sophie Jacotot, ma collaboratrice, connaissait une chercheuse russe qui nous a apporté son aide. Personne n'avait encore fait ce travail de traduction en français. C'est pourtant essentiel de faire retour à la langue originelle, de voir ce qu'elle ramène de la pensée et du corps de l'autre.

Le déchiffrement de ces documents vous amène à reconstituer par la danse une archéologie de la modernité. Pourquoi faire retour à ces gestes initiaux, fondateurs ou moteurs ?

Cette recherche archéologique n'est pas un geste de notatrice mais bien de chorégraphe. Un geste ancien, à l'origine du Quatuor Albrecht Knust que j'ai fondé avec Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet après que j'ai repris un solo de Doris Humphrey en 1994. Nous étions alors admiratifs de ce que faisaient les musiciens, de ce faire-ensemble émancipé de la figure tutélaire de l'auteur. Il y avait bien chez moi un désir de faire « à la manière de », d'emprunter une écriture qui ne me correspondait pas en termes de corps, mais je voulais savoir comment faire pour qu'elle me ressemble, pour qu'elle me déplace et me mobilise, à l'extérieur comme à l'intérieur. Nous avons ensuite travaillé les partitions d'Yvonne Rainer, de Steve Paxton puis de Nijinski pour comprendre ce qu'elles initient. J'aime le mouvement bien sûr, mais je suis surtout fascinée par le moment de son émergence, cette instance, ce « presque rien » qui fait que tout à coup quelque chose se produit, et que tout bascule.

Pourquoi monter une reconstitution des *Noces* et proposer une reconstitution pour le *Bolero* ?

Après avoir accueilli la trilogie de l'*Hommage à Nijinski* à la Philharmonie de Paris, Emmanuel Hondré m'a proposé de monter sa dernière chorégraphie, *Till l'espiègle*. J'ai décliné en lui faisant part de mon désir de travailler sur l'œuvre de sa sœur, et en particulier *Les Noces*. C'est une pièce repérée, identifiée, dont il reste plusieurs captations, aussi le geste qui m'a intéressé, à la fois dramaturgique et chorégraphique, était de la confronter à des tableaux vivants. Cela me permet notamment d'opposer à l'univers austère de Bronislava une sorte de sensualité champêtre, qui ramène cette écriture à son contexte d'émergence, celui des années 1920, alors que DH Lawrence publie *Lady Chatterley*. J'ai pensé en second lieu au *Bolero* tout en sachant qu'il en restait peu de choses. Je savais donc d'emblée que j'avais envie d'aller ailleurs, il ne me restait plus qu'à trouver l'interprète. Céline Chouffot, ma collaboratrice, m'a alors conseillé François Chaignaud, avec qui j'avais déjà travaillé et dont j'admirais les recherches sur la voix, les chants et les danses espagnoles. Mais au final, *Les Noces* n'ont pas pu se monter à la Philharmonie et nous avons dû repenser le programme. Nous avons décidé d'associer le *Bolero* à deux autres compositions de Ravel, et de compléter la sélection avec une pièce d'Olga Neuwirth, *Clinamen / Nodus*, jamais jouée à Paris.

La complicité avec vos interprètes est pour vous fondamentale. Pour le *Bolero*, comment travaillez-vous avec François Chaignaud ?

Je sollicite François sur des dispositifs que j'ai conçus en amont, et lui y répond en produisant ses gestes. Il est donc cosignataire, coauteur. J'amène les conditions d'existence ou les contraintes qui vont lui permettre de danser. Il joue absolument le jeu. Il a sa totale subjectivité, ses opinions propres, mais il voit tous les endroits où je veux le mener. En retour, il me pousse dans mes retranchements. Il me demande de beaucoup formaliser, ou plutôt de trouver la raison d'être de mon désir de formalisation. Il veut que j'aie cherché ma subjectivité et que j'en rende compte.

Le spectre de la danseuse et chorégraphe espagnole La Argentina plane au-dessus du *Bolero* : pourquoi cette référence ?

Disons que cela s'est imposé à moi. La Argentina est une figure-pivot entre les avant-gardes des années 1920 et la danse *butô* d'après-guerre, deux moments où le régime de cruauté, de violence, s'articule à un régime de libération, de sensualité. La petite histoire du *Bolero*, c'est que lorsque Ida Rubinstein commande à Ravel une œuvre hispanisante, il pense d'abord orches-

trer *Iberia* d'Albéniz, à laquelle il renonce, faute, croit-il, de pouvoir en obtenir les droits. Il compose alors le *Bolero* en 1928 alors qu'*Iberia* avait été repris l'année précédente, et avec qui ? La Argentina. Il n'y a pas de hasard. Rubinstein et Nijinska l'ont certainement vue. Quelque chose nous échappe dans la circulation de ces formes, de ces signes, dans ces lignes qui se croisent dans un même courant d'idées. Des liens se tissent entre des choses que l'histoire éloigne ou oppose et que l'historien Aby Warburg convoque côte-à-côte, comme deux « bon voisins ».

Comment y abordez-vous la question du genre ?

Dans le flamenco comme dans le *butô* de Kazuo Ohno ou de Tatsumi Hijikata, il y a une remise en cause du genre, un désir de questionner la femme qui se lèverait en l'homme. C'est un sujet qui m'a toujours touchée, mais mon interrogation se place au-delà de la seule question des apparences. Ce qui m'intéresse, c'est de chercher des phénomènes d'identification archétypaux, ces projections fantasmatiques, ces constructions personnelles parfois invraisemblables. François est quelqu'un qui porte cette multiplicité, en étant l'homme qu'il est et la femme qu'il montre à certains moments. J'avais vraiment envie de contrer un boléro binaire, c'est même la binarité du boléro que je trouvais insupportable. Je crois qu'il faut penser à la polysémie partout, il y a quelque chose qui ne peut s'articuler que dans la différence, or la différence ce n'est pas la binarité.

Vous poursuivez votre collaboration avec l'orchestre Les Siècles. Comment qualifieriez-vous l'amitié entre vos deux formations ?

Notre collaboration a été initiée grâce à l'entremise de Céline Chouffot qui avait déjà travaillé avec eux. Lorsque j'ai écouté leur enregistrement du *Sacre*, leur version m'a donné à entendre une âpreté nouvelle, des silences, des *crescendi* que je trouvais sublimes. J'ai vite compris qu'il y avait un rapport analogique entre leur formation et ma compagnie, réunies dans une communauté de gestes tels que rechercher des découpages perdus, revenir à des instruments, des timbres ou à une métrique d'origine. Nous avons pour la première fois partagé le plateau à la Philharmonie pour l'*Hommage à Nijinski*, puis à l'occasion d'une tournée en Chine qui nous a beaucoup rapprochés. L'année suivante, nous avons monté *Le Poids des choses* et *Pierre et le Loup*. Il y a un appétit commun entre les musiciens et les danseurs, une transversalité qui m'est extrêmement précieuse.

Propos recueillis par Florian Gaité, juillet 2020

Biographies

Dominique Brun

Chorégraphe, danseuse, pédagogue et notatrice, Dominique Brun est engagée dans une recherche au croisement de l'histoire de la danse et de la création chorégraphique contemporaine. Elle s'attache à la redécouverte de notre patrimoine chorégraphique, 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 reconstruit 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), une reconstitution historique, *Sacre # 2* (2014), qu'elle réunit dans un diptyque qui rassemble trente danseurs contemporains. *Jeux – 3 études pour 7 petits paysages aveugles* conclut en 2017 ce cycle de créations consacré à l'œuvre de Vaslav Nijinski. En 2019, elle crée *Le Poids des choses* et *Pierre et le Loup*, fable chorégraphique jeune et tout public d'après la pièce de Prokofiev, régulièrement jouée avec des orchestres en tournée. Les pièces de Dominique Brun sont produites par l'association Les porteurs d'ombre. La chorégraphe est en résidence aux 2 Scènes, Scène Nationale de Besançon (2016-2020), au Théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France (2020), et est artiste associée au Théâtre du Beauvaisis.

Olga Neuwirth

Née le 4 août 1968 à Graz, Olga Neuwirth apprend dès sept ans la trompette et envisage une carrière de musicienne de jazz. En 1985-1986, elle étudie la composition et la théorie musicale, puis les arts plastiques et le cinéma à San Francisco, avant d'intégrer la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Vienne (1987-1993). Mais ses rencontres avec Adriana Hölszky, Luigi Nono et Tristan Murail s'avèrent bien plus décisives, comme ses collaborations avec Elfriede Jelinek. Olga Neuwirth réside à Venise, Berlin, Trieste, Vienne et New York. Compositrice et vidéaste, elle est en résidence au Festival de Lucerne en 2002 et présente une installation, en 2007, à la Documenta 12 de Kassel. Lauréate de nombreuses distinctions (Prix spécial de la Fondation Ernst von Siemens en 1999, Prix

Ernst-Krenek en 1999, Grand Prix de l'État autrichien en 2010...), Olga Neuwirth est membre des Académies des arts de Berlin et de Munich. En 2010, à New York, elle achève deux opéras : *The Outcast*, d'après Herman Melville, et *American Lulu*, réinterprétation de l'œuvre d'Alban Berg présentée à Berlin, Bregenz, Édimbourg et Londres en 2013 et Vienne en décembre 2014. En 2014, elle compose des musiques pour le cinéma ; le film *Goodnight Mommy* est sélectionné dans la catégorie Meilleur film étranger par l'Académie des Oscars à Los Angeles. *Masaot/Clocks without Hands* – que l'on pourra entendre le 20 novembre 2020 à l'Auditorium de Radio France dans le cadre du Festival d'Automne – a été commandé et créé en mars 2015 par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Daniel Harding ; cet orchestre l'a jouée à nouveau en février 2016 au Carnegie Hall (New York), dirigé par Valery Gergiev. En 2016, elle répond à la commande Roche du Festival de Lucerne en présentant une œuvre pour percussion et orchestre, sous la direction de Susanna Malkki. Les *Encantadas*, inspirées par le texte de Herman Melville, ont été jouées par l'Ensemble intercontemporain dans plusieurs villes d'Europe. En 2018, Olga Neuwirth a composé la musique pour le film muet de 1924 *Stadt ohne Juden* de Hans Karl Breslauer. Un DVD est publié par Arte en 2020. En décembre 2019, son opéra *Orlando*, d'après Virginia Woolf, est créé au Staatsoper de Vienne.

Maurice Ravel

Né en 1875 et mort en 1937, Maurice Ravel est l'un des compositeurs les plus originaux et sophistiqués du début du XX^e siècle. Son écriture instrumentale explore inlassablement de nouveaux horizons, qu'il développe en même temps que son grand contemporain Claude Debussy. Sa fascination pour les musiques du passé et pour les sources exotiques fait de sa musique un exemple emblématique du raffinement et de la sensibilité française de l'époque. Ce génie s'exprime dans le domaine de l'orchestre : s'inscrivant dans l'héritage des grands orchestrateurs français, qui remonte à Rameau en passant par Berlioz, et se poursuivra après lui au travers de personnalités comme Varèse, Boulez ou les compositeurs de l'école spectrale, Ravel joue de l'orchestre comme le peintre de sa palette. On lui doit, outre ses propres compositions, d'inoubliables orchestrations, comme celle des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski.

François Chaignaud

Diplômé en 2003 du Conservatoire National Supérieur de Danse de Paris, François Chaignaud collabore auprès de plusieurs chorégraphes (Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Alain Buffard, 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 les plus divers à la croisée de différentes inspirations. Également historien, il a publié aux P.U.R. *L'Affaire Berger-Levrault : le féminisme à l'épreuve (1898-1905)*. Cette curiosité historique le conduit à initier des collaborations diverses, notamment avec la drag queen Rumi Missabu, le cabarettiste Jérôme Marin, l'artiste Marie-Caroline Hominal, les couturiers Romain Brau et Charlie Le Mindu, le plasticien Théo Mercier, le musicien Nosfell, 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. En mai 2019, il crée *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.

François-Xavier Roth

François-Xavier Roth est directeur musical général de la ville de Cologne depuis 2015, réunissant la direction artistique de l'Opéra et de l'orchestre du Gürzenich. Il est principal chef invité du London Symphony Orchestra et artiste associé de la Philharmonie de Paris. Il propose des programmes inventifs et modernes, tandis que sa direction incisive est reconnue internationalement. Il travaille régulièrement avec les plus grands orchestres : la Staatskapelle de Berlin, le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique de Boston, le Philharmonique de Munich et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. En 2018-2019, il fait son retour avec les Berliner Philharmoniker et dirige également les orchestres symphoniques de San Francisco, Cleveland, Montréal et l'Orchestre de la radio bavaroise. En 2003, il crée Les Siècles, orchestre d'un genre nouveau qui joue chaque répertoire sur les instruments historiques appropriés. Avec cet orchestre, il donne des concerts dans le monde entier et rejoue notamment le répertoire des Ballets russes sur instruments d'époque. Ils collaborent dans ce cadre

avec le Pina Bausch Tanztheater et la chorégraphe Dominique Brun pour des représentations à Londres, Paris, Francfort, Pékin, Nankin, Shanghai et Tokyo. Pour sa quatrième saison d'opéra à Cologne, il dirige deux nouvelles productions de *Salomé* de Strauss et *La Grande Duchesse de Gêrolstein* d'Offenbach, pour célébrer le bicentenaire de la naissance du compositeur à Cologne. Il poursuit la collaboration avec Philippe Manoury avec la première de *Lab.Oratorium*, le troisième volet de la « Trilogie Koeln » commandé par l'orchestre, et ensuite joué à Hambourg et Paris. Attaché à la création contemporaine, il dirige depuis 2005 le LSO Panufnik Composers Scheme. François-Xavier Roth a créé des œuvres de Yann Robin, Georg-Friedrich Haas, Hèctor Parra et Simon Steen-Andersen et collaboré avec Pierre Boulez, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann et Helmut Lachenmann. François-Xavier Roth est chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Les Siècles

Créé en 2003 par François-Xavier Roth, l'orchestre Les Siècles réunit des musiciens d'une nouvelle génération, jouant chaque répertoire sur les instruments historiques appropriés et mettant en perspective plusieurs siècles de création musicale. Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, dans le département de l'Aisne, en région Hauts-de-France, au Festival Berlioz à La Côte Saint-André et au Théâtre-Sénart. Ils sont artiste associé à la Cité de la Musique de Soissons, au Théâtre de Nîmes, au Théâtre du Beauvaisis et au Festival Les Musicales de Normandie. Leurs enregistrements des trois ballets de Stravinsky (*L'Oiseau de Feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*) ont remporté le Jahrespreis der Deutschen Schallplatten Kritik et le prix Edison Klassiek aux Pays-Bas. En mars 2017, Les Siècles intègrent le label Harmonia Mundi et entament une intégrale de la musique orchestrale de Ravel. Ils sont lauréats de nombreux prix discographiques.



► **Carrefour de la création**

Le dimanche de 20h à 00h30

► **La création musicale
dans tous ses états !**

À réécouter et podcaster
sur **francemusique.fr**

**france
musique**



France Musique partenaire
du Festival d'Automne à Paris

✚ 8 radios thématiques
francemusique.fr

91.7