

Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive



Production : LIGNE DE SORCIÈRE

Coproduction : le CNDP (Centre national de documentation pédagogique), SOWHATPRODUCTIONS, ARCADI (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France), le CCN (Centre chorégraphique national) du Havre Haute-Normandie et le CNDC (Centre national de danse contemporaine, Angers) dans le cadre de « l'accueil studio ».

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Délégation au développement et aux affaires internationales).



SOWHATPRODUCTIONS



Sommaires

LIVRET

- *L'interprétation comme geste créateur, présentation générale de l'objet*, par Laetitia Doat p. 4 à 7
- *Présentation des notices du livret*, par Laetitia Doat p. 8, 9
- 1. *Mallarmé et L'Après-midi d'un faune*, par Julie Salgues p. 10, 11
- 2. *Debussy et le Prélude à l'Après-midi d'un faune*, par Laetitia Doat p. 12, 13
- 3. *Nijinski et L'Après-midi d'un faune*, par Julie Salgues p. 14, 15
- 4. *Le Faune de Nijinski : influences et sources*, par Dominique Brun p. 16 à 19
- 5. *Bakst et L'Après-midi d'un faune*, par Laetitia Doat p. 20, 21
- 6. *De Meyer et Sur le « Prélude à l'Après-midi d'un faune »,* par Dominique Brun p. 22, 23
- 7. *D'une notation à l'autre : la partition chorégraphique de L'Après-midi d'un faune*, par Marie Glon p. 24, 25
- 8. *Le Quatuor Albrecht Knust et « d'un faune... (éclats) », en 2000*, par Dominique Brun p. 26, 27
- 9. *Le faune - un film, deux déclinaisons d'une œuvre par Ligne de Sorcière, en 2007*, par Dominique Brun..... p. 28, 29
- *Remarques sur l'écriture du Faune de Nijinski*, par Dominique Brun p. 30 à 32
- Remerciements p. 33
- Distribution p. 34, 35

DVD

- **Film** de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinsky
Version pianola - Version orchestre de chambre
- **Entretiens** avec : Frédéric Durieux sur Debussy, Jacques Rancière sur Mallarmé.
- **Audio** : enregistrement de la lecture de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé par Eve Couturier
- **Répétition dansée** avec Cyril Accorsi, Sophie Gérard et Dominique Brun
- **Contenu** du DVD ROM
- **Générique**
- **Crédits**

PARTIE ROM DU DVD

- **Texte de *L'Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé**
- **Dossier Laban**
Définition des termes *Choréologie, Choreutique, Cube, Dynamosphère, Direction, Effort, Eukinétique, Flux, Icosaèdre, Kinesphère, Kinétophographie, Plan, Octaèdre*, par Anne Collod, Jacqueline Challet-Haas et Dominique Brun

Articles

- *Les systèmes de notation : introduction à une histoire polyphonique de la danse*, par Marie Glon
- *Histoires d'une petite nymphe*, par Julie Salgues
- *Épreuve du temps, émergence du sens*, par Laetitia Doat
- *Des espaces de la petite nymphe*, par Enora Rivière
- *Le Quatuor Albrecht Knust*, par Christophe Wavelet
- *La Cinétophographie Laban*, par Angela Loureiro de Souza et Jacqueline Challet-Haas

Article déjà paru dans la revue **Quant à la danse** éditée par **Le Mas de la Danse**

- *Le trait et le retrait*, par Dominique Brun

Articles déjà parus dans la revue **Repères, cahier de danse**, éditée par **la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne / CDC**

- *Laisser parler les signes*, entretien avec Sophie Gérard
- *Traverser*, par Julie Salgues
- *Cinétophographie et image du corps*, par Laetitia Doat

Bibliographie

Curriculum Vitae de l'équipe chorégraphique

L'interprétation comme geste créateur

Présentation générale de l'objet

Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive

Comment danser aujourd'hui une œuvre de 1912 ? Les danseurs qui se lancent dans un tel projet sont confrontés à la nécessité de faire des choix, qui transparaissent dans les mots qu'ils utilisent pour désigner leur démarche : « reprise à l'identique », « version originale de *L'Après-midi d'un faune* », « recréation d'après l'œuvre de Nijinski »... Dominique Brun et l'association Ligne de Sorcière mettent en avant la mouvance de l'œuvre de Nijinski au fil de ses multiples actualisations et parlent de « recréation ».

Autour d'une partition

Le projet de Dominique Brun se fonde sur les potentialités de la partition chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune*, élaborée par Vaslav Nijinski à partir du système Stepanov en 1915. Cette partition, conservée dans le « fonds Nijinski » à la British Library de Londres, a fait l'objet d'une transcription en système Laban¹ au terme d'un examen approfondi de la part de deux chercheuses, Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke, dans les années 1980.

L'histoire complexe de cette partition oblige à se rappeler que la danse ne se dépose pas comme par enchantement sur le papier. Le notateur se trouve face à des occurrences multiples d'une danse, qu'il doit rapporter à un seul objet : les différentes phases d'élaboration de la danse en studio, ses multiples variations sur scène sont condensées par le regard spécifique du notateur (notons au passage que cela nous interdit de considérer la partition comme objective, vierge de tout point de vue).

Mais une fois la partition établie, sa fixité devient un référent pour le lecteur. C'est ainsi que nous avons considéré la partition d'Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke : un nouveau point d'origine de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski, un élément stable sur lequel la recréation s'est basée.

On a vu que la danse ne se déposait pas d'elle-même sur le papier ; or elle n'en surgit pas non plus par enchantement. Il faut procéder à une lecture, qui implique nécessairement un acte de transposition, pour que les signes inscrits sur la partition parviennent à s'incarner dans le corps du danseur. La problématisation de cette opération complexe a sous-tendu le travail du Quatuor Albrecht Knust² et fonde aujourd'hui celui de Ligne de Sorcière. S'il est possible de faire différentes interprétations

d'un texte littéraire, ou d'une partition musicale, il en est de même pour une partition chorégraphique. D'un même texte, on peut donc produire un nombre indéfini d'interprétations.

Des sources multiples

La recréation chorégraphique dirigée par Dominique Brun prend la partition Laban pour référent, mais elle se nourrit aussi d'autres sources : les témoignages des critiques de l'époque, ceux de la sœur de Nijinski, les phototypies du baron Adolf de Meyer. Elle est également le fruit d'un long et précis travail en studio avec les danseurs. Certains partis pris se sont affirmés au fil de ce processus : cette recréation reconsidère notamment le rôle des petites nymphes par rapport au duo faune - grande nymphe et met l'accent sur la posture de la culbute (posture de la tête qui fait saillir le front en avant et rentrer le menton).

La démarche d'interprétation élaborée face à la partition s'étend à l'ensemble de l'œuvre : l'acte de recréation interroge aussi le cadre spectaculaire. Celui de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski était très imposant, comme dans toutes les productions coordonnées par Serge Diaguilev pour les Ballets russes. Lors de la recréation, Dominique Brun s'assure que les danseurs se tiennent constamment au plus près de la partition chorégraphique. En revanche, les sources concernant le dispositif spectaculaire sont envisagées avec un regard distancé. La toile de fond et le rocher de Bakst sont transposés dans une mise en scène épurée : un praticable noir se dresse devant un mur de briques travaillé par des jeux de lumière et les costumes chatoyants de Bakst ont adopté les couleurs sépia des phototypies du baron de Meyer³. Mais le choix le plus remarquable est celui des deux versions musicales. Pourquoi danser deux fois « la même chose » sur deux versions d'« une même musique » ?

L'interprétation musicale : deux versions du *Prélude* de Debussy

Le recours aux deux versions musicales du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy met en exergue la question de l'interprétation. Entre les deux versions filmées, rien ne change - mis à part la musique. Et pourtant notre perception de l'œuvre est bouleversée. Bien que d'une durée équivalente (environ dix minutes), ces versions proposent deux déroulements temporels différents, avec lesquels doivent jouer les danseurs. Changer de musique, c'est comme changer de partenaire, et sur un même passage, la danse se déploie par des qualités dynamiques très différentes. Après plusieurs visionnages des deux versions, le spectateur peut s'apercevoir des très fins et constants réajustements effectués par les danseurs.

Les versions sélectionnées ne sont pas les versions orchestrales symphoniques, dont les tempi nous ont paru trop rapides pour la danse. Le choix s'est fixé sur deux versions proposant des structures musicales plus intimes. L'une de ces versions est écrite pour orchestre de chambre et interprétée par un collectif allemand, Das Neue Werk Ensemble Hamburg (1996), l'autre est jouée sur pianola par Elie Robert Schmitz⁴ (1922). Le pianola est un piano mécanique qui sert à l'enregistrement sonore ; l'exécution musicale de l'interprète est fixée sur un rouleau perforé⁵. Le texte musical et l'interprétation qui en est faite sont fondus dans un même objet.

L'objet *Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive*

Le Faune - un film ne se limite pas à la réalisation filmique de la recreation. Chaque élément qui le compose (film, entretiens, répétition, articles, notices...) aborde *L'Après-midi d'un faune* dans un format qui lui est propre. L'on circule dans l'objet comme dans un labyrinthe car c'est à chaque lecteur d'élaborer son propre regard suivant ses besoins, ses envies. *Le Faune - un film* s'adresse en premier lieu à un public scolaire. Cet objet répond à une demande d'outils de la part du corps enseignant travaillant sur *L'Après-midi d'un faune* dans les options danse⁶, musique, mais aussi arts plastiques et littérature. Certains textes peuvent apparaître plus ou moins accessibles mais nous avons estimé que l'adresse première à un public scolaire ne devait pas conduire à sous-exposer la complexité de *L'Après-midi d'un faune*.

Le Faune - un film se décline en trois parties :

1) Le DVD :

Il comprend le film des deux versions dansées, réalisé par Antoine Châtelet et Ivan Chaumeille, mais aussi des entretiens avec le philosophe Jacques Rancière et le compositeur Frédéric Durieux, une lecture de *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé par Eve Couturier, une séquence de répétition dansée et des photographies réalisées par Ivan Chaumeille durant le tournage qui a eu lieu au Centre chorégraphique national du Havre.

2) Le livret :

Il contient une série de notices qui dressent un panorama historique singulier pour mieux comprendre la lecture de *L'Après-midi d'un faune* proposée par *Le Faune - un film*.

3) La partie ROM du DVD :

Elle propose un ensemble de textes : entretiens et articles rédigés par les différents acteurs du projet - notamment le point de vue des danseurs -, un dossier sur certains « mots clés » de Laban, une bibliographie... Tous ces textes sont à télécharger sur ordinateur et peuvent être imprimés pour une meilleure lecture.

Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive s'inscrit comme un nouvel objet qui prolonge l'histoire de *L'Après-midi d'un faune* et ne demande qu'à susciter de nouveaux élan.

Laetitia Doat

1. Rudolf Laban (1879-1958), théoricien de la danse d'origine hongroise. Il publie en 1928 un système de notation du mouvement qui est l'un des plus utilisés aujourd'hui.
2. Le Quatuor Albrecht Knust, collectif composé de Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, travaille entre 1993 et 2003 à la recreation de danses du répertoire historique à partir de partitions établies en système Laban.
3. Les costumes ont été conçus par Sylvie Skinazi pour "... *d'un faune*" (*éclats*), créé par le Quatuor Albrecht Knust en 2000. Ligne de Sorcière réutilise ces costumes et remercie le Quatuor pour cette aimable autorisation.
4. Elie Robert Schmitz est un musicien qui accompagnait au piano les chanteuses de l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy.
5. Le pianola est contemporain du phonographe et sera utilisé dans certaines compositions musicales du début du XX^e siècle (notamment dans *Noces* de Stravinski).
6. L'œuvre de Vaslav Nijinski est notamment au programme de la spécialité danse en série littéraire pour l'année du baccalauréat.

Présentation des notices du livret

Les courtes notices de ce livret dressent un panorama historique singulier qui voudrait vous permettre de mieux comprendre la lecture de *L'Après-midi d'un faune* que propose *Le Faune - un film*. Nous tentons d'éclairer certains aspects de cette œuvre, parfois mal connus car peu étudiés par l'historiographie, qui ont été mis en évidence par les choix d'interprétation de la recreation dirigée par Dominique Brun. Cette présentation, qui peut sembler lacunaire si l'on tente d'y lire une étude exhaustive de *L'Après-midi d'un faune*¹, insiste sur la capacité de l'œuvre à muer, à se transformer. Chacune des notices de ce livret expose une facette particulière de l'œuvre, qui sera déployée plus amplement et d'une manière spécifique dans le DVD-ROM.

Dans les trois premières notices, nous avons voulu donner un aperçu de la multiplicité de formes que recouvre le titre de *L'Après-midi d'un faune*. Il définit d'abord un long poème de Stéphane Mallarmé (1876), puis une œuvre musicale de Claude Debussy (1894), et enfin une chorégraphie de Vaslav Nijinski (1912). Nous considérons cette mouvance à travers les arts comme une des caractéristiques premières de *L'Après-midi d'un faune*. Nous nous sommes donc constamment appuyés sur les œuvres littéraire et musicale pour considérer l'œuvre chorégraphique, notre objet premier.

L'œuvre de Nijinski est liée à celles de Mallarmé et Debussy ; cependant d'autres sources l'ont inspirée plus ou moins directement. La notice intitulée « Le Faune de Nijinski, influences et sources » relève quelques éléments que nous avons pu identifier comme appartenant au contexte d'émergence de cette œuvre hors du seul cadre artistique des Ballets russes. Cette recherche historique nous a permis d'assumer certains choix artistiques lors de la recreation.

Nous avons aussi porté notre attention sur deux personnalités, Léon Bakst et Adolf de Meyer, dont les œuvres plastiques ont accompagné celle de Nijinski. Leurs productions esthétiques font aujourd'hui figure à la fois d'œuvres et d'archives. Bakst contribue directement à l'esthétique de l'œuvre dansée ; ses esquisses de décors et costumes sont des témoignages précieux pour la recreation de l'œuvre. Quant à de Meyer, ses photographies, représentant certaines poses des personnages de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski, sont des « œuvres dérivées » du ballet mais procurent aujourd'hui de nombreux renseignements tant sur l'esthétique globale de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski que sur sa chorégraphie.

Autre jalon, fondamental : la partition chorégraphique écrite par Nijinski lui-même, trois ans après la création de son *Faune*, en 1915. Une notice est consacrée à l'histoire de la traduction complexe de cette partition, qui est aujourd'hui une source majeure pour la recreation de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski.

C'est sur cette partition que se sont basés deux projets successifs autour de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski auxquels Dominique Brun a participé. Les deux dernières notices présentent d'une part le Quatuor Albrecht Knust et le spectacle qu'il a produit en 2000², intitulé « ... d'un faune » (*éclats*) et d'autre part l'association Ligne de Sorcière, maître d'œuvre de l'objet *Le Faune - un film ou la fabrique de l'archive*.

En guise de conclusion, Dominique Brun propose une brève analyse chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski, qui tente de synthétiser le regard qu'elle porte sur cette œuvre majeure à l'issue de son second travail de recreation.

Laetitia Doat

Les notices de ce livret figurent également dans la partie ROM du DVD afin que les textes puissent être téléchargés et imprimés.

Liens avec d'autres éléments du DVD ou avec sa partie ROM

☺ Ce sigle vous indique les liens possibles existant sur un même sujet, entre les notices du livret et d'autres formes du DVD ou de sa partie ROM (articles, dossier, films, entretiens, lecture, photographies).

-
1. Les notices sur Mallarmé et Debussy, très succinctes, prétendent uniquement introduire le rapport spécifique entre l'œuvre de *L'Après-midi d'un faune* et chaque artiste. Serge Diaguilev, l'incontournable instigateur des Ballets russes, ne fait pas l'objet d'une notice particulière, bien que son influence sur l'œuvre soit incontestable. Son nom apparaît cependant à plusieurs reprises dans les différentes notices.
 2. C'était la première fois en France qu'un projet de recreation de l'œuvre de Nijinski prenait pour base la notation.

1. Mallarmé et *L'Après-midi d'un faune*

Etienne (dit Stéphane) Mallarmé (1842-1898), poète français

Etienne Mallarmé, dit Stéphane Mallarmé, est né à Paris. Il perd sa mère très tôt et dès 1852, il est placé en pension. Il se marie à Londres en 1863. En 1864, il est nommé professeur d'anglais à Tournon. Il travaille alors au projet d'une grande tragédie : *Hérodiade*. En 1865, pour s'en divertir, il écrit *Le Monologue d'un Faune*, dont il destine la forme théâtrale au Théâtre Français' : « ce poème renferme une très haute et belle idée mais les vers sont terriblement difficile à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre mais exigeant le théâtre². » Théodore de Banville et Constant Coquelin, à la lecture du poème, lui prédisent un échec. L'œuvre resurgit, modifiée, en 1875, sous le titre *Improvisation d'un Faune*, qu'il envoie à Alphonse Lemerre pour le recueil *Le Parnasse contemporain*³, mais il essuie un nouveau refus. Cependant, les deux états du *Faune* de Mallarmé qui se sont succédé permettent de constater l'évolution de son poème⁴, dont la version définitive est finalement publiée avec une mise en page luxueuse chez Derenne, en 1876. Les cent dix vers de *L'Après-midi d'un faune* - sous-titré *Églogue* - sont accompagnés de gravures d'Édouard Manet. Catulle Mendès écrit à leur endroit un article favorable alors qu'Anatole France les juge détestables⁵.

En 1890, Mallarmé et Claude Debussy se rencontrent. Après avoir entendu les poèmes de Charles Baudelaire mis en musique par Debussy, Mallarmé souhaite collaborer avec lui pour une présentation de *L'Après-midi d'un faune* au Théâtre des Arts. Quant à Debussy, il admire Mallarmé et aspire à un certain type de collaboration avec la littérature. Il rêve de composer pour « celui qui disant les choses à demi, [lui] permettra de greffer [son] rêve sur le [sien] ; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps et d'aucun lieu ; qui [ne lui] imposera pas despotiquement de "Scène à faire"⁶ ». En 1894, Debussy reçoit Mallarmé et lui fait entendre sur son piano le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.

En 1912, pour le programme des Ballets russes, Jean Cocteau résume ainsi le poème de Mallarmé : « Un Faune sommeille ; des Nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires. »

Il n'y a pas a priori de lien direct entre le poème de Mallarmé et la chorégraphie de Nijinski. Toutefois, Jean-Michel Nectoux évoque des relations possibles⁷. Un article de Cocteau⁸ relève

des correspondances entre certains passages chorégraphiques et des extraits du poème.

Mallarmé a aussi écrit sur la danse, notamment sur Loïe Fuller et La Cornalba⁹. Ce poète symboliste est l'un des premiers poètes français à avoir affirmé que le sens n'est qu'un élément de la poésie : « le sens, s'il y en a un, [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes¹⁰. » Ce « mirage » permet un immense jeu de relations qui s'établit entre les mots, par analogies sémantiques ou ressemblances phoniques, selon la syntaxe ou en dépit d'elle. L'aspect musical et rythmique de la poésie s'en trouve renforcé.

Julie Salgues

🎞 Entretien filmé avec Jacques Rancière, texte de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, lecture de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé par Eve Couturier (DVD)

1. La Comédie-Française (ou Théâtre Français) a été fondée en 1680 et se trouve depuis 1799 à Paris.
2. Lettre à Henri Cazalis citée par Pierre Lartigue, « *L'Après-midi d'un faune* », *L'Avant-Scène - Ballet Danse n°7*, 1982, p. 12.
3. *Le Parnasse contemporain* se compose de trois volumes collectifs de poésie, publiés en 1866, 1871 et 1876 par l'éditeur Alphonse Lemerre, auxquels participa une centaine de poètes, notamment Charles Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Catulle Mendès, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, François Coppée, Charles Cros, Paul Verlaine, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Anatole France, etc.
4. Alain Badiou, *Petit manuel d'Inesthétique*, Seuil, 1998, p.189.
5. Selon Pierre Lartigue, « *L'Après-midi d'un faune* », *L'Avant-Scène - Ballet Danse n°7*, 1982, p. 13.
6. Conversation entre Debussy et son ami musicien Guiraud restituée par Jean Barraqué dans *Debussy*, Seuil, 1962, citée par Pascal Carron dans *Faunes*, op. cit., p. 247.
7. « Dans les interviews qu'il donna au moment de la première, Nijinski déclara qu'il n'avait jamais lu le poème de Mallarmé, faute de savoir assez bien le français, mais il est fort probable que Cocteau lui en ait longuement parlé. » Jean-Michel Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune*, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 17.
8. Cité dans *L'Avant-Scène - Ballet Danse n°7*, 1982, p. 31.
9. *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*, Flammarion, 1983.
10. Citation d'une lettre de Mallarmé à son éditeur : *Sonnet allégorique de lui-même*, in *Œuvres complètes*, Flammarion, 1983, p. 221.

2. Debussy et le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*

Claude Achille Debussy (1862-1918), compositeur français

Claude Debussy est issu d'une famille modeste. Mme de Mauté, pianiste ayant connu Frédéric Chopin, qui est également la belle-mère de Paul Verlaine, lui donne ses premières leçons de piano et l'encourage à entrer au conservatoire de Paris en 1872. Après sa formation, il développe sa culture musicale grâce à des voyages dans toute l'Europe. Il obtient le prix de Rome en 1884 avec la cantate *L'Enfant prodigue*, passe deux années à la villa Médicis et effectue deux voyages à Bayreuth. Installé définitivement à Paris en 1887, il y rencontre en 1890 Stéphane Mallarmé, qui, souhaitant porter son *Faune* au théâtre, sollicite sa collaboration. Debussy se propose d'écrire, à partir du poème de Mallarmé, une œuvre orchestrale en trois parties : *Prélude, Interlude et Paraphrase à l'Après-midi d'un faune*. Mais le spectacle ne verra pas le jour. En 1894, Debussy décide de ramener son œuvre musicale au *Prélude*. Il en achève la composition alors qu'il est déjà occupé à l'écriture de l'opéra *Pelléas et Mélisande*.

Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* est interprété pour la première fois le 22 décembre 1894 à la société nationale à Paris, sous la direction de Gustave Doret. Cette composition d'une dizaine de minutes connaît un véritable succès auprès du public et le morceau est bissé. Mais la presse désapprouve massivement l'œuvre ; seul le critique Paul Dukas en souligne la spécificité : « L'idée engendre la forme, ici comme partout, et l'on ne saurait blâmer un auteur de choisir celle que comportent naturellement ses sensations particulières ».

Mallarmé remarque l'originalité de l'écriture musicale de Debussy : « Votre illustration de *L'Après-midi d'un faune* ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse² ». Le sentiment de Debussy face à la chorégraphie de Nijinski sera tout autre ; lors de la création de *L'Après-midi d'un faune* en 1912, il déclare : « Pouvez-vous imaginer le rapport entre une musique ondoyante, berceuse, où abondent les lignes courbes, et une action scénique où les personnes se meuvent, pareils à ceux de certains vases antiques, grecs ou étrusques, sans grâce ni souplesse, comme si leurs gestes schématiques étaient réglés par des lois de géométrie pure ?³ »

Aujourd'hui, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* est considéré comme une œuvre charnière de la carrière de Debussy, condensant pour la première fois les caractéristiques propres à son esthétique : « Les incessantes fluctuations de l'harmonie (considérée sous l'aspect horizontal ou vertical), la richesse rythmique, la souplesse et la liberté du phrasé instaurent d'emblée une nouvelle "façon de parler" en musique. [...] Quant à la forme, si l'on peut y distinguer à l'analyse un plan traditionnel (exposition-développement-reprise-coda) très libre, à l'audition en revanche, on ne perçoit qu'une continuité en constante transformation où les retours apparaissent comme des évocations, des souvenirs modifiés, non comme des reprises⁴ ». Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* est aujourd'hui reconnu comme une œuvre majeure, inaugurant la modernité de la musique française du XX^e siècle.

Laetitia Doat

☺ Deux versions musicales du film du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, entretien filmé avec Frédéric Durieux (DVD)

-
1. Propos de Paul Dukas cités par André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Fayard, 1998, p. 112.
 2. Lettre de Stéphane Mallarmé à Claude Debussy datée du 23 décembre 1894, in Claude Debussy, *Correspondance : 1872-1918*, Gallimard, 2005, p. 229.
 3. « Entretien du 23 février 1914 », *Cahiers Debussy* n°11, 1987, p. 5.
 4. Marc Vignal, *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 1999.

3. Nijinski et *L'Après-midi d'un faune*

Vaslav Fomitch Nijinski, 1889-1950, danseur et chorégraphe russe.

Vaslav Nijinski naît le 12 mars 1889¹ à Kiev en Russie, de parents polonais, danseurs professionnels. Après de nombreux engagements artistiques dans la Russie impériale, le couple s'installe à Saint-Pétersbourg en 1897 mais se sépare bientôt. Les trois enfants et leur mère restent seuls et vivent dans une grande précarité. En 1898, Nijinski est admis à l'École Impériale de danse de Saint-Pétersbourg. Dès 1907, il rejoint le Théâtre Impérial du Mariinski² comme danseur soliste. Sa sœur cadette, Bronislava Nijinska, suit le même parcours. Il rencontre cette même année Serge Diaguilev. En 1909, Diaguilev engage Nijinski et sa sœur pour la première tournée parisienne des Ballets russes. Les spectacles sont accueillis avec beaucoup de ferveur. Nijinski est remarqué comme un danseur d'une expressivité exceptionnelle, doué d'une grande virtuosité technique. Sa présence dans les ballets de Michel Fokine (*Schéhérazade*, *Pétrouchka*, *Le Spectre de la rose*) enthousiasme le public parisien. Cet engouement encourage Diaguilev à faire de Nijinski un chorégraphe. Le projet chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune* est arrêté entre Diaguilev, Léon Bakst et Nijinski.

Dès 1910, Nijinski travaille, successivement avec sa sœur et Alexandre Gravilov, à l'élaboration de *L'Après-midi d'un faune*. Nijinska témoigne de la précision du ballet : « chaque position, chaque mouvement du corps jusqu'au bout des doigts était réglé selon un strict plan chorégraphique³ ». Nijinski veut « déterminer le moindre geste, le moindre pas, la moindre attitude⁴. » En 1912, un travail laborieux s'ensuit avec les autres danseuses⁵. Nijinski leur transmet une gestuelle dont l'innovation les déconcerte. « Jusqu'alors, le danseur avait été libre de projeter sa propre personnalité [...]. Les seules règles à respecter étaient de tracer des lignes droites et des cercles ronds, de garder l'homogénéité des ensembles et d'exécuter les pas de base⁶ ». En dépit de nombreuses répétitions, elles sont déroutées par les postures et les marches que Nijinski leur transmet ; elles ont l'impression « d'être sculptées dans de la pierre⁷ », de ne pas danser. Diaguilev doute du travail de Nijinski ; Bakst en comprend la modernité et soutient Nijinski dans cette recherche essentiellement fondée sur le geste.

Lors de la première, le 29 mai 1912, au Théâtre du Châtelet à Paris, le public reste interdit. Devant ce manque de réaction, Diaguilev fait bisser la pièce. À la fin de la reprise, le public, par tagé, se manifeste bruyamment. Les jours suivants les critiques⁸

s'affrontent : la polémique porte sur l'inconvenance du geste final du faune. Le scandale éclate et la police menace d'interdire les représentations. Finalement, les Ballets russes profitent de cette publicité indirecte : le théâtre affiche complet pour le reste de la saison et *L'Après-midi d'un faune* est un succès qui connaît de nombreuses tournées internationales.

En 1915, Nijinski élabore une notation de *L'Après-midi d'un faune*. Il signe trois autres pièces : *Jeux* et *Le Sacre du printemps* en 1913, *Till l'espiègle* en 1916. Sa carrière fulgurante s'arrête en 1917. En 1919, en quelques mois, il écrit un journal⁹ autobiographique, sa dernière œuvre artistique. Nijinski est interné à partir de 1919 pour raisons psychiatriques et le reste jusqu'à sa mort en 1950.

Julie Salgues

1. Sa date de naissance reste incertaine. Nous retenons celle de 1889, dont Peter Oswald dit qu'elle figurait sur ses papiers d'identité, et qui est indiquée par sa sœur Bronislava Nijinska. Selon d'autres biographes (Richard Buckel et Lincon Kirstein), il serait né en 1888, ou en 1890 (comme le disaient Nijinski lui-même et sa femme Romola Nijinski).
2. Il y côtoie la danseuse Anna Pavlova, le chorégraphe Michel Fokine et le pédagogue Enrico Cecchetti.
3. Bronislava Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, Ramsay, 1983, p. 378.
4. Nijinski cité par René Chavance (cette citation, exhumée par le Quatuor Albrecht Knust lors de recherches dans les coupures de presse microfilmées à la Bibliothèque de l'Arsenal, est reprise par Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, PUF, 2007, p. 104).
5. Ida Rubinstein, pressentie pour danser la grande nymphe, refuse le rôle, qui revient à Lydia Nelidova. Les autres nymphes, outre Bronislava Nijinska, sont Leocadia Klementovitch, Henriette Maicherska, Kopetzinska, Tcherepanova, Nadia Baranovitch.
6. Bronislava Nijinska, op. cit., p. 378.
7. Bronislava Nijinska, op. cit., p. 279.
8. Auguste Rodin (dans *Le Matin*) contre Gaston Calmette (rédacteur en chef du *Figaro*).
9. Nijinski Vaslav, *Cahiers*, Actes Sud, 1995.

4. Le *Faune* de Nijinski : influences et sources

Pour cerner l'originalité de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski et sa modernité, il faudrait reprendre le contexte historique qui tisse la toile de fond sur laquelle cette œuvre se dessine. Les sources et influences qui ont permis son émergence s'avèrent multiples et complexes. Les nombreux témoignages et documents qui existent à son sujet sont souvent contradictoires. Ce texte tente modestement de soulever quelques pistes à suivre, à l'aune, précisément, de ces incertitudes.

Tout d'abord, l'idée originale de ce projet est difficilement assignable. Serge Lifar l'attribue à Serge Diaguilev, Romola Nijinski¹ soutient qu'elle émane de l'inspiration de Nijinski. Outre les œuvres mentionnées dans ce livret - le poème de Stéphane Mallarmé, la musique de Claude Debussy -, quels sont les éléments qui ont pu irriguer l'imaginaire de Nijinski ?

La mythologie du faune

Concernant le choix du thème mythologique, plusieurs historiens, dont Jean-Michel Nectoux², suggèrent qu'il pourrait venir de Léon Bakst. L'art grec l'intéresse particulièrement depuis un voyage qu'il a effectué en Grèce en 1907. Avant *L'Après-midi d'un faune*, il a déjà réalisé plusieurs costumes et décors sur le thème de la Grèce archaïque, notamment dans les mises en scène de deux pièces de théâtre, *Hippolyte* d'Euripide et *Œdipe à Colone* de Sophocle, en 1904. Cependant Nijinski revendique lui aussi dans ses écrits une volonté de se tourner vers la Grèce archaïque : « Je veux prendre mes distances avec la Grèce classique, utilisée tout le temps par Fokine. Je veux plutôt me tourner vers la Grèce archaïque, beaucoup moins connue et jusqu'à présent très peu mise en scène au théâtre. Cela sera seulement la source de mon inspiration³. »

Nijinski et Bakst observent les vases grecs de la galerie Campana au musée du Louvre, en octobre et novembre 1910, au cours d'un séjour à Paris avec Diaguilev. Les motifs géométriques qui ornent les tuniques des nymphes, dessinées par Bakst, ainsi que la grappe de raisin dont use le faune sont inspirés des céramiques de l'époque pré-classique⁴. On retrouve également de tels motifs sur les vases rouges à réserve noire du cinquième siècle avant Jésus-Christ. Les dessins de ces vases montrent différents personnages dont les poses, très stylisées, sont présentées de profil. La géométrie des bras et des jambes forme des angles, qui sont cependant adoucis par la chair et les ornements flottants (étoffes, cheveux).

En deçà et au-delà des influences : Émile Jaques-Dalcroze⁵ et Isadora Duncan⁶

De nombreux commentateurs insistent sur l'influence qu'aurait aussi exercée le rythmicien Jaques-Dalcroze sur Nijinski. Pourtant, Bronislava Nijinska (la sœur de Nijinski et son assistante sur *L'Après-midi d'un faune*) soutient que Nijinski avait entièrement établi la chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* dès 1911, même si les répétitions ne commencent qu'en 1912. C'est également en 1912 que Nijinski se rend pour la première fois avec Diaguilev à Hellerau. Ils y visitent l'école de Jaques-Dalcroze et font la connaissance de son assistante Marie Rambert. Si l'influence de Jaques-Dalcroze se fait sentir, ce n'est qu'en 1913 et à travers Marie Rambert, puisqu'elle rejoint alors les Ballets russes pour travailler comme assistante de Nijinski sur *Le Sacre du Printemps*. Cependant, on peut émettre l'hypothèse d'une influence rétroactive de Jaques-Dalcroze sur la notation autographe de Nijinski - et donc sur *L'Après-midi d'un faune* que l'on voit danser aujourd'hui à partir de cette notation - puisqu'il ne l'a réalisée qu'en 1915. Il faut signaler également l'influence d'Isadora Duncan sur le monde de l'art russe, dès le début du siècle (l'impact de son esthétique sur celle de Michel Fokine, chorégraphe des Ballets russes lorsque Nijinski y était danseur, a fait l'objet de plusieurs analyses). En 1909, Nijinski voit danser Isadora Duncan pour la première fois. Tous les biographes de Nijinski s'accordent à préciser que la vision de cette danseuse et la découverte de son art produisirent sur lui une forte impression. Mais laquelle ? Cela reste à déterminer.

À propos de Meyerhold

L'influence de Vsevolod Meyerhold, quoique moins repérée par l'historiographie, semble avoir été décisive. Meyerhold, metteur en scène et dramaturge, est considéré comme l'un des deux réformateurs, avec Constantin Stanislavski, du théâtre russe d'alors. Il est l'instigateur d'un théâtre statique, dénué de mouvement, qui travaille à une sorte de mise en aplat de l'espace scénique. Son biographe Constantin Rudnitzki dit qu'il tente « de purger la tragédie primitive de sa ferveur romantique⁷ ». Il décrit le théâtre de Meyerhold comme un théâtre aux mouvements lents et signifiants. « Parfois, le mouvement des acteurs se gelait. Durant de pareils instants, visages et corps devenaient de vivantes statues. Pour la première fois, un metteur en scène réclamait de ses acteurs une expressivité statuaire. Ainsi virent le jour les bas-reliefs mouvants⁸ ». Meyerhold poursuit dans cette stylisation théâtrale jusqu'en 1910, année qui inaugure pour lui une autre période de recherche. Dès 1906, Meyerhold et

Diaguilev se lieut d'amitié. Ils se vouent une admiration réciproque ; Meyerhold voit en Diaguilev le constructeur d'un nouveau théâtre et Diaguilev envisage jusqu'en 1928 d'« organiser une saison partagée avec Meyerhold⁹ ». Meyerhold, ainsi que Nijinski, prend part aux soirées organisées par Diaguilev en 1910 à Saint-Petersbourg. Meyerhold a également collaboré avec Bakst en 1908, sur un travail de mise en scène commun d'un drame d'Oscar Wilde : *Salomé*, dont la scène centrale devait être la danse aux sept voiles, réglée par Fokine pour Ida Rubinstein, sur une musique de Glazounov. Le spectacle ne verra pas le jour, en raison de la censure, mais le solo sera dansé isolément par Rubinstein.

Situations de corps

Outre ces hypothèses, il convient sans doute de tenir compte d'autres éléments plus intimement liés à la vie de Nijinski. Le frère de Nijinski, Stanislav Nijinski, fut interné dans un hôpital psychiatrique de son adolescence jusqu'à sa mort. Vaslav et Bronislava Nijinska, au cours des visites qu'ils rendaient à leur frère, se confrontèrent immanquablement à des corps en proie à des atteintes de nature neurologique. Cet ensemble de pathologies, les mouvements de type choréique ou les prostrations excessives qu'elles génèrent sont probablement à compter au nombre des situations de corps qui marquèrent l'imaginaire de Nijinski¹⁰.

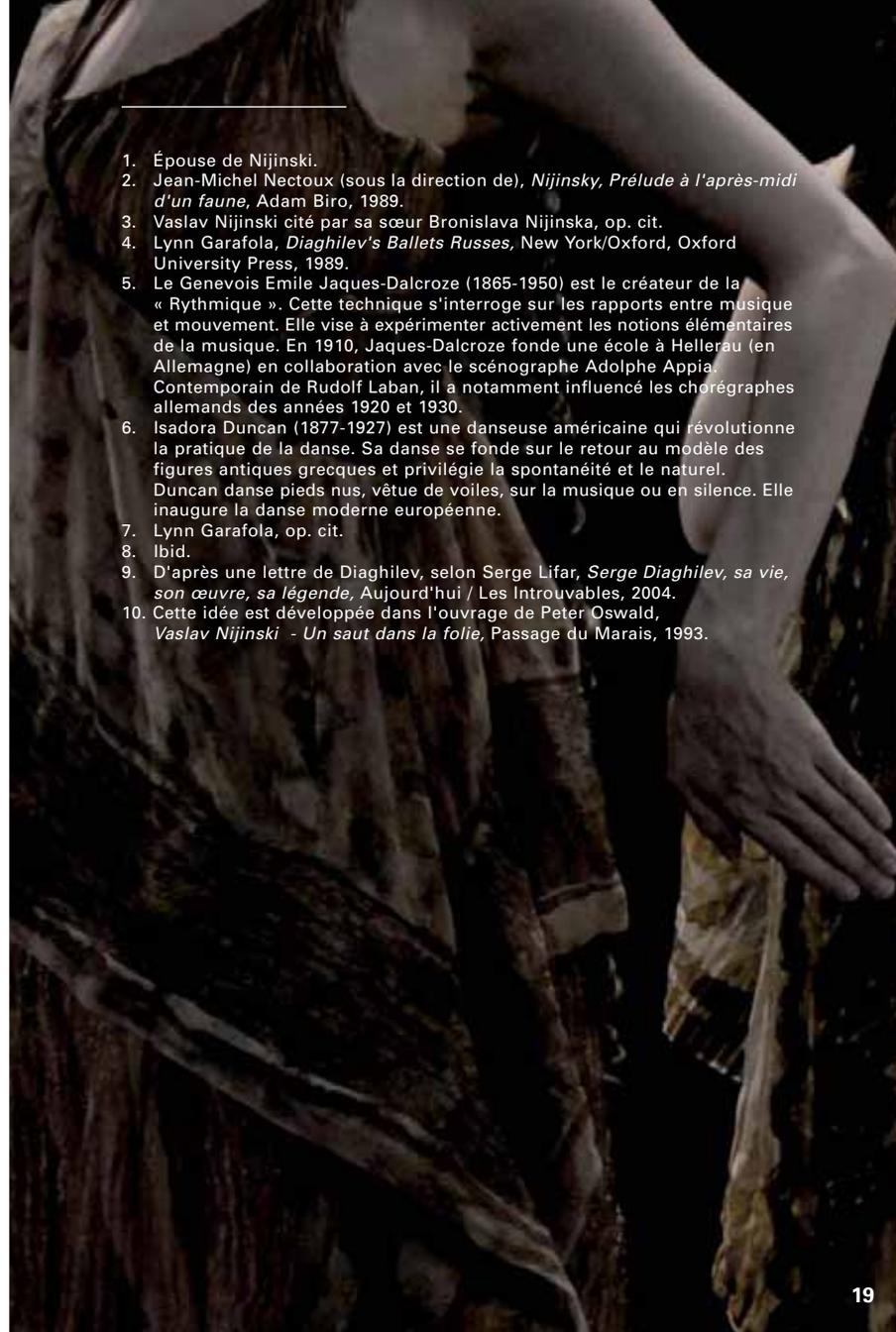
Cependant, il est important de noter que ces influences ne parviennent pas à épuiser l'originalité de *L'Après-midi d'un faune* que nous a laissé Nijinski. De grandes compagnies, en France, notamment les ballets de l'Opéra de Paris, de Lorraine et de Bordeaux, et de par le monde, ont repris cette œuvre. Elle suscite en outre de nouveaux élans créatifs chez de nombreux chorégraphes classiques et contemporains : Kassian Goléïzovski, Michel Keleménis, Daniel Larrieu, Serge Lifar, Thierry Malandain, Georges Momboye, Yuval Pick, Jérôme Robbins, Marc Tompkins...

Dominique Brun

D'après les notes préparatoires et les programmes élaborés par le Quatuor Albrecht Knust.

🎞 Entretien filmé avec Jacques Rancière (DVD)

1. Épouse de Nijinski.
2. Jean-Michel Nectoux (sous la direction de), *Nijinsky, Prélude à l'après-midi d'un faune*, Adam Biro, 1989.
3. Vaslav Nijinski cité par sa sœur Bronislava Nijinska, op. cit.
4. Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1989.
5. Le Genevois Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) est le créateur de la « Rythmique ». Cette technique s'interroge sur les rapports entre musique et mouvement. Elle vise à expérimenter activement les notions élémentaires de la musique. En 1910, Jaques-Dalcroze fonde une école à Hëlterau (en Allemagne) en collaboration avec le scénographe Adolphe Appia. Contemporain de Rudolf Laban, il a notamment influencé les chorégraphes allemands des années 1920 et 1930.
6. Isadora Duncan (1877-1927) est une danseuse américaine qui révolutionne la pratique de la danse. Sa danse se fonde sur le retour au modèle des figures antiques grecques et privilégie la spontanéité et le naturel. Duncan danse pieds nus, vêtue de voiles, sur la musique ou en silence. Elle inaugure la danse moderne européenne.
7. Lynn Garafola, op. cit.
8. Ibid.
9. D'après une lettre de Diaghilev, selon Serge Lifar, *Serge Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Aujourd'hui / Les Introuvables, 2004.
10. Cette idée est développée dans l'ouvrage de Peter Oswald, *Vaslav Nijinski - Un saut dans la folie*, Passage du Marais, 1993.



5. Bakst et *L'Après-midi d'un faune*

Léon Bakst (1866-1924), peintre, dessinateur et décorateur russe

Né dans une famille de la petite bourgeoisie russe, Léon Bakst (de son vrai nom Rosenberg) étudie à l'académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg puis à Paris, où il suit les cours du peintre orientaliste Léon Gérôme et de l'académie Julian. Connu à Saint-Petersbourg comme illustrateur, aquarelliste et portraitiste, il participe en 1898 à la création de la revue d'avant-garde *Mir Iskousstva (le Monde de l'art)* avec Serge Diaguilev. Sa carrière de décorateur débute au théâtre du ballet impérial de Saint-Petersbourg pour une chorégraphie de Marius Petipa, *Le Cœur de la marquise*, en 1902. En 1907 il engage une collaboration avec le jeune chorégraphe Michel Fokine pour des ballets comme *La Danse au flambeau* ou *Les Sylphides*. Il dessine également des esquisses de costumes pour Anna Pavlova dans *La Mort du cygne* ou pour Ida Rubinstein dans *Salomé*. Les décors de Bakst contribuent très largement au succès des Ballets russes dès leur première saison à Paris en 1909, notamment avec *Cléopâtre* puis *Schéhérazade* et *L'Oiseau de feu*. Après avoir été le principal décorateur des Ballets russes avec Alexandre Benois, il en est nommé directeur artistique. C'est avec cette nouvelle responsabilité qu'il soutient l'audace chorégraphique de Vaslav Nijinski lors de la création de *L'Après-midi d'un faune* en 1912.

Bakst réalise pour cette œuvre une toile de fond sans perspective, afin de mettre en valeur la chorégraphie, qui se déploie sous la forme d'une frise. Pierre Lalo, critique de l'époque, décrit ce dispositif : « *Toile de fond* est d'ailleurs un mot tout à fait impropre : il faudrait dire *toile d'avant-scène*. Elle touche au premier portant et ne laisse entre elle et la rampe qu'une étroite bande, un espace sans profondeur. [...] Les acteurs sont toujours sur un seul rang et comme appliqués contre le décor¹ ». Jean-Michel Nectoux, historien d'art, décrit ce paysage grec automnal comme un « panorama sylvestre, aux couleurs brillantes - les jaunes et les bleus y prédominent - largement brossé, planté de cyprès et de rochers, rafraîchi de cascades aux eaux claires² ». Concernant les costumes, les nymphes sont nues sous une triple tunique de gaze plissée claire, bordée de petits carrés ou de lignes ondulantes, bleus, rouges ou verts. Elles portent une perruque en fils d'or collés qui se terminent par de longues boucles descendant en dessous des hanches. La plante et les ongles de leurs pieds sont teintés à l'ocre rose, les paupières couleur « gorge de pigeon ». Le faune est vêtu d'un collant

académique sur lequel Bakst a peint de larges taches brunes. Sa tête est recouverte d'une perruque coiffée de cornes, ses pieds sont chaussés d'une paire de sandales dorées. De petites grappes de raisin lui entourent la taille, ainsi qu'une cordelette de feuillages qui se prolonge en une courte queue dans le dos.

En 1918, Bakst, qui travaille déjà avec la troupe de Rubinstein, est remplacé au sein des Ballets russes par André Derain. Il revient pourtant auprès de Diaguilev pour une dernière collaboration en 1921 autour du remontage de *La Belle au bois dormant* de Petipa.

Outre son activité de décorateur, Bakst s'intéresse aux arts décoratifs et à la mode, influençant certains couturiers dont Paul Poiret, Jeanne Paquin ou la maison Worth.

Laetitia Doat

-
1. Pierre Lalo, « La musique », *Le Temps*, 11 juin 1912. Propos repris par Roland Huesca, *Triumphes et Scandales, la belle époque des ballets russes*, Hermann, 2001, p. 130.
 2. Jean Michel Nectoux (sous la direction de) *Nijinsky, Prélude à l'après-midi d'un faune*, op. cit., p. 25.

6. De Meyer et Sur le « Prélude à l'Après-midi d'un faune »

Adolf de Meyer¹ (1868-1949²), photographe.

D'origine allemande, Adolf de Meyer passe son enfance à Paris et en Allemagne. En 1895, il quitte Dresde pour s'établir à Londres. Il s'y marie en 1899 avec Olga Caracciolo, filleule du Roi Édouard VII, et côtoie la société aristocratique anglaise. En 1898, il a été admis au Linked Ring³, branche anglaise du mouvement pictorialiste qui bouleverse la photographie du début du XX^e. Il y reste jusqu'en 1909. Pendant ces dix années, sa notoriété s'accroît. Il est publié et exposé par le photographe américain Alfred Stieglitz⁴, lui-même pictorialiste à cette époque. « Pour les tenants du Pictorialisme, la photographie ne devait pas être la copie mécanique de la réalité, mais un moyen d'expression dans lequel la perception visuelle de l'auteur était primordiale. [...] Les pictorialistes pratiquèrent souvent le flou à la prise de vue, ainsi que des techniques complexes et raffinées de tirage, supposant des retouches fréquentes et des interventions manuelles, assimilant plus encore l'épreuve [photographique] au dessin ou à l'estampe⁵ ».

En 1910, de Meyer découvre les Ballets russes à Paris, il se rapproche de Serge Diaguilev et photographie Nijinski dans les ballets de Michel Fokine. Puis, à l'été 1912, au cours de la saison londonienne, alors que le ballet de Nijinski s'est vu retirer du programme des Ballets russes - à cause du scandale des représentations parisiennes de mai 1912 -, de Meyer photographie la chorégraphie de Nijinski. Ces photos sont posées, avec, en arrière-plan, une toile de fond qui n'est pas celle de Léon Bakst. Elles sont mises en scène par Nijinski.

Les phototypies du baron sont à la croisée de deux techniques photographiques : la technique argentique et une technique à base de colloïdes bichromatés. Les prises de vue sont effectuées au moyen d'une chambre photographique qui implique l'utilisation de plaques de verre de grand format. Les négatifs argentiques obtenus sont ensuite retouchés et retravaillés selon différents procédés, notamment avec de la gomme bichromatée. Les épreuves finales sont ensuite passées sous des presses spéciales, dont les rouleaux sont encrés à l'encre grasse.

Ces phototypies sont rassemblées dans un livre d'art qui sera publié par le décorateur Paul Iribe en 1914, à Paris. Iribe est probablement intervenu sur la conception de cet ouvrage, et Nijinski a pris part à son financement⁶. Cet album est perçu aujourd'hui comme un ouvrage mythique, « en raison de la per-

sonnalité de Nijinski certes, mais aussi à cause du mystère entourant la disparition de la presque totalité du tirage de mille exemplaires⁷. » Aujourd'hui ces photos, en plus de leur valeur artistique, ont recouvré une valeur d'usage : elles sont convoquées comme archives dans certaines reconstitutions⁸ de la danse de Nijinski.

En 1914, Adolf de Meyer s'installe à New York ; il devient alors photographe professionnel. Il est le premier photographe de magazines de mode (*Vogue* et *Vanity Fair* en Amérique, et plus tard *Harper's Bazaar* en France). Il mène parallèlement une activité de portraitiste et photographie des personnalités : entre autres, le peintre Claude Monet, des artistes de danse comme Joséphine Baker, Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Ruth Saint-Denis, et du cinéma comme John Barrymore, Mary Pickford, etc.

Dominique Brun

D'après l'article "Nijinski et de Meyer" de Philippe Néagu, paru dans l'ouvrage intitulé *Nijinski, Prélude à L'après-midi d'un faune* sous la direction de Jean-Michel Nectoux aux Éditions Adam Biro à Paris (1989).

© Photographies d'Ivan Chaumeille, en hommage aux phototypies d'Adolf de Meyer (DVD)

(Seule la photographie figurant sur la couverture du livret : « la diagonale des nymphes », ne s'inspire pas des phototypies)

1. Son nom est Adolphe Edward Sigismond, baron de Gayne de Meyer, selon la banque de données Eastman (<http://www.eastman.org/gehdata.html>).
2. On trouve souvent la date de 1946, mais selon la banque de données Eastman, la date de 1949 semble plus fondée.
3. Le mouvement pictorialiste a duré deux décennies, de 1890 à 1910 environ. Il est composé d'amateurs éclairés regroupés dans des sociétés de photographie en Europe (à Londres et à Vienne) et aux États-Unis. Le Linked Ring Brotherhood, à Londres, fait office de « chambre internationale » du mouvement. Son projet consiste à donner à l'image photographique le statut d'œuvre d'art.
4. Stieglitz le publie dans sa revue *Camera Work* en 1908 et l'expose en 1911, dans sa galerie *Stieglitz's 291 gallery* à New York.
5. Philippe Néagu, in Jean-Michel Nectoux, *Nijinski, Prélude à l'après-midi d'un faune*, op. cit., p. 56.
6. Bronislava Nijinska, op. cit., pp. 439-440.
7. Philippe Néagu, in Jean-Michel Nectoux, *Nijinski, Prélude à l'après-midi d'un faune*, op. cit., p. 57.
8. Notamment celle de l'Opéra de Paris telle qu'elle fut reconstituée par la veuve de Nijinski, Romola Nijinski, assistée de Léonide Massine, avec Charles Jude dans le rôle du faune, en 1976.

7. D'une notation à l'autre : la partition chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune*

En 1915, Vaslav Nijinski, relativement isolé après une rupture sentimentale et artistique (Diaguilev, qui était son amant, l'a congédié des Ballets russes après que Nijinski se soit marié) et contraint de rester en Hongrie en raison de la guerre, met au point une partition de *L'Après-midi d'un faune*, qu'il élabore sur du papier à musique : il adapte les signes musicaux pour figurer non le son, mais la danse. Il s'inspire pour cela de la méthode de notation du mouvement publiée par Vladimir Stepanov en 1892, qui était enseignée à l'École de Ballet impériale du Théâtre Marie de Saint-Pétersbourg, où il a étudié.

À sa mort, sa veuve, Romola Nijinski, remet ce document à la British Library de Londres. Mais Nijinski ne laisse pas de « manuel de lecture » : la partition reste lettre morte plus de soixante-dix ans, cependant que l'on continue de danser *L'Après-midi d'un faune* en s'appuyant sur la transmission orale, les souvenirs de spectateurs et danseurs, les photographies, les descriptions livrées par la presse de l'époque...

Plusieurs chercheurs tentent de comprendre la partition, mais la tâche s'avère presque impossible : Nijinski a visiblement introduit d'importants changements dans le système Stepanov. Ses cahiers de notes, qui datent des années 1917-1918, relatent son travail sur l'écriture du mouvement - mais les règles exposées dans ces cahiers ne permettent pas de déchiffrer la partition de *L'Après-midi d'un faune* ; elles correspondent probablement à un autre projet notationnel.

En 1984, deux chercheuses et chorégraphes, Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke, respectivement américaine et allemande, après plusieurs essais d'élucidation infructueux, décident d'unir leurs forces. Elles parviennent à déchiffrer la partition après avoir découvert à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris d'autres notations de Nijinski, transcrivant des exercices de danse classique connus et des postures de personnages sculptés par Luca Della Robbia : ces nouvelles sources leur permettent d'accéder à la logique de la partition. Elles la transcrivent en labanotation, un système d'écriture du mouvement (publié par Rudolf Laban en 1928) parmi les plus répandus aujourd'hui. Elles produisent en 1988 une première partition en labanotation, qui est alors testée au sein de plusieurs écoles (la Royal Ballet School et le College of the Royal Academy of Dancing de

Londres, la Waterloo University au Canada, la Juilliard School de New York) : les étudiants tentent de remonter la pièce en déchiffrant la partition, qui sera progressivement améliorée de façon à ce que la lecture en soit plus aisée et les zones d'ombre clarifiées. En 1989 ont lieu les premières représentations professionnelles fondées sur cette partition, à Naples et à Montréal. En 1991, les deux chercheuses la rendent accessible à tous en la publiant dans un ouvrage intitulé *Nijinsky's Faune restored*.

Marie Glon

☺ Dossier Laban, articles : « Cinétopographie et image du corps », « Les systèmes de notation : introduction à une histoire polyphonique de la danse » (Partie ROM du DVD)

-
1. En utilisant également d'autres sources, iconographique notamment.
 2. Ann Hutchinson-Guest, Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored : a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score*, Philadelphie, Gordon & Breach, 1991.

8. Le Quatuor Albrecht Knust et "... d'un faune" (éclats), en 2000

En 1993, le désir commun de se confronter à des danses fondatrices de la modernité conduit quatre danseurs - Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet, Christophe Wavelet, tous issus de la classe de notation Laban de Jacqueline Challet-Haas¹ -, à fonder un collectif qu'ils nomment le Quatuor Albrecht Knust. Par le choix de ce nom, ils « soulignent toute l'importance pour la danse et sa transmission d'Albrecht Knust, sans qui le système de notation de Laban n'aurait pas connu un tel développement² ». Ces danseurs travaillent à la recréation de danses du répertoire historique à partir de partitions établies en système Laban. Par la restitution et la réinterprétation de ces œuvres, ils posent la nécessité d'un travail de remémoration en danse contemporaine, qui vise à questionner la modernité. Le collectif se dissout en 2003.

La critique journalistique a relevé le caractère singulier et novateur de leur démarche : « le Quatuor est alors un cas unique dans le paysage chorégraphique français³ », il « ne traite pas le passé comme une pièce de musée, il lui redonne vie et souffle⁴. » Durant les quelques dix années de son existence, ses différentes recherches aboutissent à la création de trois programmes. Le premier, intitulé *Les danses de papier*, se compose d'œuvres (de 1929 à 1953) de Doris Humphrey et Kurt Jooss. Il est créé en 1994, au Théâtre National de la Danse et de l'Image de Châteauevallon. Le deuxième programme est composé de deux pièces de l'avant-garde américaine des années soixante et soixante-dix : *Continuous Project - Altered Daily* d'Yvonne Rainer et *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton. Il est créé en 1996 au Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse - Midi-Pyrénées.

En 2000, le Quatuor signe son troisième programme : "... d'un faune" (éclats)⁵ au terme d'un long travail de recherche sur l'œuvre de Nijinski, mais également sur celles de Mallarmé et de Debussy. Il réunit des danseurs⁶ tous également créateurs de leurs propres projets artistiques. "... d'un faune" (éclats) présente *L'Après-midi d'un faune* dans trois versions différentes : la première « historique » (costumes, praticable, version orchestrale, distribution comprenant « faune », « grande nymphe » et six « petites nymphes ») ; la deuxième en duo entre « faune » et « grande nymphe » (en tenue citadine) sur une version piano-flûte ; la troisième, toujours en duo mais présentant le faune dansé par une femme et la grande nymphe dansée par un

homme, en silence. De nombreux « éclats » viennent éclairer la danse de Nijinski : écrits de Mallarmé, photos, films, coupures de presse de l'époque - projetés sur un tulle situé à l'avant-scène -, musique de Debussy, témoignages divers en voix off, extraits des *Cahiers*⁷ de Nijinski dits par les danseurs, mais aussi leurs improvisations, appelées « mémoire-plaisir ». Par la confrontation de ces différents éléments, "... d'un faune" (éclats) devient le lieu de rencontre et de circulation de fragments de l'histoire de la danse. Cette fragmentation va jusqu'à structurer la dimension spectaculaire du projet. Les courtes séquences, souvent éclairées par un pleins-feux, sont séparées par des noirs. Ce dispositif « permet au Quatuor de construire et déconstruire le Faune afin de mieux questionner l'actualité de la danse de Nijinski⁸ ».

Dominique Brun

📄 Article : « Le Quatuor Albrecht Knust » (Partie ROM du DVD)

1. En 1990, la notation Laban devient une discipline enseignée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
2. Laurent Sebillotte en collaboration avec Jacqueline Challet-Haas, *Les archives d'Albrecht Knust. Donation de Roderyk Lange*, Centre national de la danse, 2007.
3. Rosita Boisseau, *Le Monde*, 1^{er} février 2000.
4. Marie-Christine Vernay, *Libération*, 2 février 2000.
5. "... d'un faune" (éclats), création les 27 et 28 janvier 2000 au Grand Théâtre de Caen.
6. Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Jennifer Lacey, Jean-Christophe Paré, Cécile Proust, Loïc Touzé.
7. Vaslav Nijinski, op. cit.
8. Christophe Wavelet (programme du Quatuor Albrecht Knust pour les Îles de Danse au Théâtre de la Cité universitaire, 2000).

9. Le Faune - un film, deux déclinaisons d'une œuvre par Ligne de Sorcière, en 2007

« Penser, c'est toujours suivre une ligne de sorcière »
Gilles Deleuze

Ligne de Sorcière¹ est une association loi 1901, créée en novembre 2003 à l'initiative de Dominique Brun, à la suite de la dissolution du Quatuor Albrecht Knust. Cette association prolonge en son nom - emprunté aux écrits du philosophe Gilles Deleuze - les lignes de recherche de ce quatuor chorégraphique. Elle recrée des danses du répertoire historique à partir de partitions en système Laban, mais aussi à partir d'autres systèmes de notation et même d'autres supports de consignation : photographies et films d'époque, vidéos, textes littéraires, croquis, notes, etc. Elle revendique un regard résolument contemporain sur ces œuvres d'autrefois et souhaite leur redonner une visibilité au terme d'un travail d'interprétation. Elle ne cherche pas à les « reconstruire » (vaine tentation d'origine) mais à les « réinventer » (d'où l'emploi du terme « création », qui sillonne tous les textes) et parfois à en extraire des matières pour la création contemporaine.

Son premier projet, *Siléo*, voit le jour en 2004 à la Scène nationale L'Hexagone de Meylan. *Siléo* est une pièce composite, au croisement d'un texte contemporain de l'auteur québécois Wajdi Mouawad et de danses de l'entre-deux guerres signées Valeska Gert, Kurt Jooss, Dore Hoyer, Doris Humphrey, Mary Wigman. En 2007, l'association participe au colloque *Vestige-Vertige* consacré à la mémoire de la danse contemporaine et à son archive, à l'initiative du Mas de la Danse en partenariat avec la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Elle y présente des extraits d'une chorégraphie de José Limón intitulée *There is a time* (1956).

Aujourd'hui, l'association propose *Le Faune - un film ou la fabrication de l'archive*. Pour cette recréation, Ligne de Sorcière détermine des partis pris, dont certains sont énoncés ici. Comme dans la démarche du Quatuor, il s'agit en tout premier lieu de réaffirmer la modernité de *L'Après-midi d'un faune* par le travail propre à l'interprétation de la danse - confié à des danseurs contemporains - à partir de la notation de Nijinski². Ligne de Sorcière retient, parmi les gestes qui composent cette danse, celui de la culbute - singulière position de la tête qui fait rentrer le menton et saillir le front en avant - comme signature de la corporalité de *L'Après-midi d'un faune*. Cette recréation porte

une attention particulière à la structure spatiale de la composition, notamment aux motifs des déplacements des danseurs. Elle valorise la présence dynamique des petites nymphes vis-à-vis du duo mythique faune-grande nymphe.

Enfin, là où le Quatuor cherchait un dispositif qui visait à extraire la danse du décorum pour exposer davantage le travail chorégraphique de Nijinski, Ligne de Sorcière rétablit, après en avoir envisagé la réactualisation, un dispositif global qui accompagne la danse : costumes, perruques, maquillages, praticable, lumière et toile de fond³. Le travail de la caméra vient s'ajouter à tous ces éléments. Se forme alors une nouvelle entité, qui se donne à voir non plus seulement comme « la danse de Nijinski dans l'interprétation qu'en propose Ligne de Sorcière », mais comme un film, qui impose un certain type de regard sur elle. Ce regard est lui-même troublé par l'existence de deux déclinaisons filmées. Le recours aux deux versions musicales souligne intentionnellement le rôle déterminant de la musique dans la perception d'une œuvre, tant depuis le point de vue du danseur que de celui du spectateur.

Dominique Brun

☺ Articles : « Le trait et le retrait », « Épreuve du temps, émergence du sens », « Paroles d'interprètes », « Laisser parler les signes », « Traverser », « Parcourir et discourir » (Partie ROM du DVD)

-
1. Présidente : Caroline Baudouin, présidente d'honneur : Jacqueline Challet-Haas, directrice artistique : Dominique Brun, secrétaire : Fabrice Birette, trésorière : Céline Rafestin.
 2. À partir de la partition établie par Nijinski et transcrite par Ann Hutchinson-Guest et Claudia Jeschke.
 3. La toile de fond n'est qu'évoquée dans les films : elle est suggérée par la présence d'un mur de briques travaillé par des jeux de lumière.

Remarques sur l'écriture du *Faune* de Nijinski

Je formulerai ici quelques remarques sur Vaslav Nijinski et son *Après-midi d'un faune*. Nijinski, en tant que chorégraphe, se démarque définitivement du danseur qu'il pense représenter pour le public : « Ils veulent que je danse des choses gaies. Je n'aime pas la gaieté. J'aime la vie¹ ». En dissociant la vie de la gaieté, il ouvre la voie à une certaine gravité. Cette gravité, Nijinski la convoque à double titre dans *L'Après-midi d'un faune*, par ses choix thématique et gestuel : par l'érotisme et le poids, non pas en séparant ces deux éléments mais au contraire en les articulant. Il ne s'agit pas ici de développer cette articulation mais de tenter de rendre compte de certains éléments de sa danse à l'aune de cette gravité. *L'Après-midi d'un faune* n'est pas à envisager comme un divertissement, mais comme une sorte de manifeste dans lequel on peut lire au moins deux refus : celui de la virtuosité et celui de la légèreté. À la différence du ballet académique, Nijinski n'essaie plus de mettre en jeu un corps qui tenterait d'échapper constamment à la loi gravitaire. Au contraire, en changeant le régime des appuis au sol, il remet au travail ce qui constitue le noyau dynamique du transport du corps : le poids.

Plus de bonds ni de tentatives virtuoses, il revient à la marche. Au cours de ces marches, les danseurs sont souvent obligés de regarder derrière eux ; la difficulté de cette expérience leur demande d'effectuer, contre toute attente, un important travail sur le poids. Ce ne sont plus les yeux qui anticipent la possibilité du déplacement mais bien le poids qui va fonctionner comme une sorte d'embrayeur de leur mobilité. Pour ce faire, les danseurs jouent constamment entre l'équilibre et le déséquilibre, avec le poids et sa chute. Ils trouvent ainsi la potentialité motrice du poids, sans le soutien du regard. À cela, il convient d'ajouter la torsion de la cage thoracique. Sa permanence et la contrainte du corps qu'elle organise engendrent une modification du registre des tensions musculaires. La torsion, aux dires des danseurs qui la pratiquent, c'est dur, ça laisse meurtri². Ces deux éléments, le poids et la force - auxquels on pourrait ajouter un troisième : la culbute³ - contribuent à instaurer une esthétique par laquelle Nijinski semble dire de façon intransigeante que danser n'est ni une chose légère, ni une chose facile.

Outre la primauté que Nijinski accorde à la marche, la critique de l'époque a largement relevé les caractéristiques gestuelles propres à *L'Après-midi d'un faune* : la rigueur voire l'austérité

de l'écriture, la volontaire angularité des poses, les attitudes particulières de la tête, les longues immobilités des postures, la lenteur du geste. Au-delà de cette énumération qui fait écho à ce qu'ont pu nommer les danseurs au cours des répétitions, il me semble important de revenir sur la rencontre faune - grande nymphe. Ce moment, qu'historiquement on peut prétendre appeler « pas de deux », semble annoncer le « duo », au sens où l'entend la danse contemporaine des années quatre-vingt. Là aussi une certaine gravité s'insinue. Dans l'expérience du studio, on comprend que la rencontre entre le faune et l'une des nymphes fonctionne comme un contre-motif : l'improbable rencontre entre deux individus, un face à face biaisé. En effet, la posture « de profil », qui organise l'ensemble de la chorégraphie, interdit toute adresse directe ou tout don de soi à l'autre. Les danseurs sont ensemble mais à distance, assez proches cependant pour percevoir le souffle de l'autre. Dans l'immobilité de cette rencontre, on perçoit d'abord un bloc constitué par leurs deux corps mais très vite on voit aussi ce qui se dessine entre eux : le vide qui les sépare.

Concernant le travail sur le temps, je ne ferai qu'évoquer ici la mise en tension entre le flot mélodique de la musique de Debussy et la retenue du flux gestuel de la danse de Nijinski, que Debussy a lui-même commentée en son temps⁴. La critique de l'époque a souligné la particularité du dispositif spatial : une réduction de l'espace scénique où les danseurs évoluent dans un étroit couloir et où la danse est mise à plat. L'espace ne renvoie plus au lointain, comme dans le travail des peintres sur la perspective, mais à une latéralité panoramique proche du cinéma. De cette contrainte, imposée par ce bandeau scénique, naît la composition spatiale des déplacements latéraux des danseurs. La mobilité de ces déplacements nous est apparue par la partition mais s'est affirmée grâce à l'expérience du studio. Au-delà de la latéralité consensuelle, le travail avec les danseurs a laissé émerger des lignes spatiales d'une grande variété. Cette multiplicité, l'œil de celui qui regarde (chorégraphe ou spectateur) ne peut la percevoir d'emblée à cause de la rapidité du déroulement du ballet (neuf à dix minutes). Elle ne s'est dé mêlée qu'après un long et minutieux travail qui consiste à découper la danse par petits morceaux en portant une attention au paramètre particulier qu'est l'espace. On vit alors réapparaître une certaine profondeur. En effet, lors du ramassage du voile de l'une d'entre elles, les danseuses se croisent pour échanger leur place. Or à ce moment, leurs croisements sur le plateau ne se font pas sur une même ligne. Elles sont donc légèrement décalées dans la profondeur pour pouvoir trouver leur propre couloir

de circulation et ne pas se cogner malencontreusement. Une fois, j'ai vu se créer ce que nous avons appelé entre nous « la diagonale ». Ensuite, j'ai cherché ce motif en l'ajustant progressivement par la répétition. Peu à peu, nous avons trouvé le moyen de réitérer sciemment cette diagonale fugitive. La photographie de la couverture de ce livret la montre.

À un autre moment de la danse de Nijinski, les nymphes forment un dispositif qui dérobe l'une d'entre elles au regard du faune. Leurs déplacements latéraux fonctionnent alors comme dans le mouvement d'obturation des appareils photo, ils cachent et dévoilent un geste singulier : celui où la grande nymphe défait le voile qui la couvre pour le laisser tomber. Les nymphes forment ainsi une sorte de contrepoint spatial : à la verticalité du tombé du voile répond la latéralité des déplacements. Ces déplacements des « petites nymphes » soutiennent la problématique du voile au-delà de la simple narration. Le geste de l'une et le mouvement des autres ne sont pas étrangers, ils se dépassent et se complètent. Ils tissent une poétique singulière de l'événement dansé.

Dominique Brun

1. Vaslav Nijinski, op. cit.
2. Cf. les propos de Sophie Gérard dans « Laisser parler les signes », entretien disponible dans la partie ROM du DVD.
3. Lire à ce propos l'article de Dominique Brun, « Le trait et le retrait », dans la partie ROM du DVD.
4. Pour *Le Faune - un film*, nous avons tenté de problématiser le temps par la mise en parallèle des deux versions musicales dansées que vous pouvez voir sur le DVD.

Remerciements

À la Succession Vaslav et Romola Nijinski ainsi qu'à la Vaslav & Romola Nijinsky Foundation.

À Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet du Quatuor Albrecht Knust.

À Claire et Jean Leduc et à Nicole et Benjamin Mills (ayants droit d'Elie Robert Schmitz). Aux interprètes du Neue Werk Ensemble Hamburg.

Aux professeurs et aux élèves des options Danse des lycées et à tout ceux qui ont contribué, de près ou d'un peu plus loin, à l'existence de ce projet.

Remerciements particuliers pour leur soutien à

Marcelle Bonjour et Marie Rouhète (au titre du Département Arts et Culture du CND), Christian Dumais-Lvowski, Jean-Philippe Dejussieu, Frédéric Durieux, Marie Glon, Jacques Rancière.

Et à

Yvette Alagna, Jacqueline Bernabeu, Frédérique Berthet, Christian Bourigault, Barbara Caillieu, Gilles Canu, Jacqueline Challet-Haas, Noëlle Châtelet, Alma Chaumeille, Rémy Dal Molin, Mireille Gérard, Tomás Gubitsch, Catherine Haas, Brigitte Hyon, Benoît Lecarpentier, Christophe Lemaître, Nathalie Lopez, Angela Loureiro de Souza, Jill Martinenghi, Yannick Méheust, Jean-Christophe Roulleau-Gallais, Laurent Truchot, Bulle Vautier, Anatoli Vlassov, Nabil Yahia-Aïssa.

Remerciements aux structures

Au CCN (Centre chorégraphique national) du Havre Haute-Normandie pour le prêt de matériel, au CNSMDP (Conservatoire national de musique et de danse de Paris), aux RIDC (Rencontres internationales de danse contemporaine), au Conservatoire Municipal Agréé de Noisy-le-Sec, à la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne / CDC.

Le Faune - un film

ou la fabrication de l'archive (2007)

- Conception artistique du projet : **Dominique Brun**
- Avec la complicité de : **Laetitia Doat**

D'après *L'Après-midi d'un faune* (1912)

- Chorégraphie et notation : **Vaslav Nijinski**
- Musique : **Claude Debussy**
- D'après le poème de **Stéphane Mallarmé**
- Costumes et décor : **Léon Bakst**
- Phototypies : **Adolf de Meyer**

Film

- Recréation chorégraphique : **Dominique Brun**
D'après la partition transcrite en système Laban par **Ann Hutchinson-Guest** et **Claudia Jeschke**
- Accompagnement chorégraphique : **Julie Salgues** et **Barbara Caillieu**
- Interprétation de la danse : **Cyril Accorsi, Caroline Baudouin, Laura Biasse, Marie-Laure Caradec, Sophie Gérard, Claire Laureau, Enora Rivière, Julie Salgues**
- Interprétation de la musique :
 - Version orchestrale de 1996 : **Das Neue Werk Ensemble Hamburg** : Willi Beyer, Sven Forsberg, Werner Hagen, Hans-Udo Heinzmann, Walter Hermann, Heinrich Hörlein, Volker Kneip, Malte Lammers, Jürgen Lamke, Hans-Christoph Sauer, Jaap Zeijl
 - Version pianola de 1922 : **Elie Robert Schmitz**
- Image : **Antoine Châtelet** et **Ivan Chaumeille**
- Montage : **Ivan Chaumeille**
- Photographies : **Ivan Chaumeille**
- Direction technique : **Yannick Méheust**
- Régie générale : **Benjamin Lebrun**
- Lumières : **Sylvie Garot** et **Raphaël Vincent**
- Son : **Emmanuel Lalande**
- Conception des costumes d'après ceux de Bakst : **Sylvie Skinazi**
- Réalisation des costumes : **Brigitte Garcia, Geneviève Van Den Bergh**
- Retouches costumes : **Mireille Gérard**
- Décor : **Alain Gallissian**
- Peinture du décor : **Georges Kafian**
- Cuisine : **Christophe Lemaître**
- Comptabilité : **Laurence Jacquet** (pour Créatec)

Entretiens

Frédéric Durieux, Jacques Rancière,

Propos recueillis par Dominique Brun et Laetitia Doat

- Image : **Antoine Châtelet** et **Ivan Chaumeille**
- Son : **Thomas Jousot**
- Montage : **Sarah Fascetti, Ivan Chaumeille**
(entretien avec Jacques Rancière),
Ivan Chaumeille (entretien avec Frédéric Durieux)

Répétition

- Danseurs : **Cyril Accorsi, Sophie Gérard**
- Chorégraphe : **Dominique Brun**
- Images et montage : **Ivan Chaumeille**

Enregistrement

L'Après-midi d'un faune de Mallarmé

- Voix : **Ève Couturier**
- Son : **Jean-Jacques Palix**

Livret

- Conception graphique et mise en page : **Georges Kafian**
- Photographies : **Ivan Chaumeille**
- Rédaction : **Dominique Brun, Laetitia Doat, Marie Glon, Julie Salgues**

Partie ROM du DVD

- Livret (notices imprimables)
- Articles et entretiens de **Dominique Brun, Jacqueline Challet-Haas, Anne Collod, Laetitia Doat, Sophie Gérard, Marie Glon, Angela Loureiro de Souza, Enora Rivière, Julie Salgues, Christophe Wavelet**
- Mise en page : **Georges Kafian**

Maquette du DVD

- Conception et réalisation : **Ivan Chaumeille**