

Français | Español

ROMANCES INCIERTOS

UN AUTRE ORLANDO

Nino Laisné | François Chaignaud

ROMAN(CER)

Un soldat sans armes avance. Ses mains soutiennent sa voix qui implore la mer de l'emporter. San Miguel tourne sur lui-même dans une robe-soleil et se met à chanter un air très ancien des Asturias. Une gitane de cinéma, chignon bas et châle presque trop petit pour elle, découvre ses épaules et se plante les ongles dans le cœur. On pressent des volcans, des gouffres, des secrets. Fiancé.e.s de la terre ou du ciel, promis.e.s des douleurs. Ces figures piquent notre curiosité, notre désir de (les) connaître. Un geste, une immobilité, une syncope, tout en elles fascine. Les contempler c'est comme boire une liqueur forte. Un feu brille et se consume. À peine s'est-il éteint, qu'une autre présence s'allume dans le noir. Quelle est cette nouvelle aimée tourmentante et tourmentée, cernée de cerfs épuisés qui se noient ?

Mes yeux se plantent dans les motifs d'un châle. Il est brodé de lys, d'œillets et de roses mêlées à quelques chardons. Entrelacs-écrin pour un sacré cœur couronné d'épines et brûlant dans les flammes. Cousu au fil de soie, c'est tout un monde en raccourci, doux au toucher. Lisible aussi sur ces tentures qui enveloppent les interprètes, souvenirs de tapisseries historiques, où l'on découvre, au moment de sa floraison, un jardin qui a la magnificence d'une terre céleste. Eden trompeur, là encore, où des animaux sont aux aguets et où des épines déchirent les chairs.

Cette silhouette de cabaret, si ferme sur ses talons virgules, avec ses grands yeux d'émail et sa peau claire, une boucle sur le front en accroche-cœur. Elle s'arboute, torse penché en arrière comme un animal fabuleux, ses flancs et poumons grondent. Coups de soufflets du bandonéon qui se débat lui aussi. La gitane-centaure cabrée, présente à mi-corps, cœur offert au ciel, s'immobilise. Une défaillance la prend ? Son cœur en cet endroit ayant une brèche, on ne sait pas si elle se rend ou si dans une dernière offrande sensuelle, elle nous révèle de nouveaux mystères.

François Chaignaud | Nino Laisné

ROMANCES INCIERTOS

UN AUTRE ORLANDO

créé à Saint-Gervais le Théâtre le 9 septembre 2017, dans le cadre de La Bâtie-Festival de Genève
estrenado en Saint-Gervais le Théâtre el 9 de septiembre 2017, en el marco de La Bâtie-Festival de Genève



Tiene la tarara un dedito malo, que no se lo cura ningún cirujano. — Dessins de Gustave Doré.

ACTE I.

TRISTEZA DE UN DOBLE A
tango / pasacalle

ROMANCE DE LA DONCELLA GUERRERA
romance

HIJA MÍA, MI QUERIDA
canción tradicional sefardí

NO SOY YO QUIEN VEIS VIVIR
villancico

FOLÍA / LEVANTATE MORENITA
folía canaria / alborada asturiana

ACTE II.

SONATA 16
sonata allegro

SAN MIGUEL
canción para jueves santo / corri-corri / jota de los laos

iAY, AMOR!
aria de la zarzuela «Amor aumenta el valor»

ROSARIO
marcha para Semana Santa

NANA DE SEVILLA / FOLIAS
canción de cuna / folias barrocas

ACTE III.

LA FARSA MONEA
zambra

COPLAS DE LA TARARA
coplas

VERTIGO
rondeau

LA TARARA
coplas

DISTRIBUTION | REPARTO

danse et chant | danza y canto

François Chaignaud

bandonéon | bandoneón

Jean-Baptiste Henry

violes de gambe (en alternance) | violas da gamba (en alternancia)

François Joubert-Caillet | Robin Pharo | Thomas Baeté

guitare baroque et théorbe (en alternance) | guitarra barroca y tiorba (en alternancia)

Daniel Zapico | Pablo Zapico

percussions historiques et traditionnelles | percusiones históricas y tradicionales

Pere Olivé

conception | idea original

Nino Laisné & François Chaignaud

chorégraphie | coreografía

François Chaignaud

mise en scène et direction musicale | puesta en escena y dirección musical

Nino Laisné

FICHE ARTISTIQUE | FICHA ARTÍSTICA

création lumière et régie générale | creación de luces y regidor general

Anthony Merlaud

régisseur son | técnico de sonido

Charles-Alexandre Englebert

décor | decorado

chef peintre | pintora líder

Marie Maresca

peintre | pintora

Fanny Gautreau

retouche images | retoques de imágenes

Remy Moulin, Marie B. Schneider

construction | construcción

Christophe Charamond, Emanuel Coelho

costumes | encargados de vestuario

Carmen Anaya, Kevin Auger, Séverine Besson, María Ángel Buesa Pueyo, Caroline Dumoutiers, Pedro García, Carmen Granell, Manuel Guzmán, Isabel López, María Martínez, Tania Morillo Fernández, Helena Petit, Elena Santiago

conseil chorégraphique | consejo coreográfico

Arantxa Carmona, Javiera de la Fuente, Enrique Pantoja, Ana Yepes

conseil chant | consejo canto

Gabriel Díaz, Jorge Enrique García Ortega, Elena Morales.

administration et production | administración y producción

Barbara Coffy, Jeanne Lefèvre, Céline Peychet – Vlovajob Pru

diffusion | agente

Sarah De Ganck – Art Happens

DES SOURCES

Orlando — déclinaison de Roland — est un prénom mythique qui apparaît dans les récits dès le haut Moyen Âge. Il rappelle autant la *Chanson de Roland*, que son alter-ego lyrique l'*Orlando Furioso* et évoque à lui seul des époques, des géographies multiples, logées au cœur de l'imaginaire européen.

Dans *Romances inciertos*, Orlando se réfère à son homonyme surnaturel dépeint par Virginia Woolf (1882-1941). Il apparaît au début du roman sous les traits d'un jeune Lord anglais idéaliste et passionné, en quête de la poésie parfaite. Au gré de sommeils s'étirant sur des décennies, il se réincarne en femme et revêt des identités multiples, dans des environnements et des époques variés. Ce destin extraordinaire, qui le fait voyager des campagnes anglaises aux rives du Bosphore est surtout une ruse poétique de l'auteure : l'évolution des contextes historiques et géographiques dans lesquels apparaît Orlando, ainsi que ses changements de sexe questionnent les notions d'œuvre et d'identité et les dotent à la fois d'un intense idéalisme et d'un étonnant relativisme.

Sur scène, Orlando est aussi un personnage à éclipses, dont les absences enjambent les siècles et les provinces espagnoles. Le soin avec lequel Virginia Woolf décrit les sociétés, leurs évolutions et leurs impacts sur la quête esthétique de son protagoniste nous a invité à considérer l'histoire des arts et des figures populaires comme un vaste flot, dont les courants s'observent, s'isolent et se mêlent.

Au gré de ses trois métamorphoses, cet autre Orlando semble questionner le concept contemporain du genre. L'ancienneté des motifs retire pourtant à cette notion son privilège d'actualité. La *Doncella guerrera*, première incarnation du spectacle, reprend l'archétype de la demoiselle déguisée en soldat présente dans de nombreuses mythologies à travers le monde. Ce travestissement de vocation intrigue par son audace et sa récurrence dans les sources. Ici, le personnage refuse de se résoudre à épouser le jeune prince et préfère se noyer plutôt que d'affronter un monde incapable d'accueillir sa prédisposition militaire. Dans le deuxième Acte, en plus d'exposer une troublante androgynie, la figure de *San Miguel* interprète un extrait d'une *zarzuela* baroque de José de Nebra (1702-1768). À l'inverse des *castrati* italiens qui apparaissaient souvent travestis, le compositeur confie tous ses rôles de solistes à des femmes. Ainsi, des héros mythologiques se retrouvent étrangement incarnés par des voix de sopranes. La complainte *¡Ay Amor!* fait partie de ces airs dont la délicatesse des vocalises dénote avec la destinée virile de son rôle.

Enfin, certaines sources dépeignent la *Tarara*, dernière apparition du spectacle, comme un être androgyne, peut-être intersexé, marginalisé autant par sa piété excessive que par son identité complexe et sulfureuse. La seule certitude de ces personnages semble être leur détermination à façonner le réel à la mesure de leur désir.

Romances inciertos circule aussi entre plusieurs histoires et styles chorégraphiques : danse contemporaine, cabaret, danses classiques et de cour, et danses espagnoles. Ces dernières sont marquées par une profusion d'expressions vernaculaires, souvent appropriées par les classes dominantes, pour les divertissements de cour. À travers le

corps d'Orlando, nous pourrions écrire une triple histoire de ces danses espagnoles : les formes elles-mêmes (*jota*, *bolero*, *flamenco...*) en seraient le premier chapitre. Indissociables de cette histoire, les imitations, les syncrétismes et les appropriations constitueront le second ; aussi bien verticalement – comme pour la danse classique de cour qui pille les expressions populaires – qu'horizontalement – pour la façon dont l'art *flamenco* a agrégé des motifs issus de communautés diverses, souvent mises à l'écart. Un troisième niveau de cette histoire des danses espagnoles pourrait s'attacher à la manière dont la France les a perçues, à travers un prisme à la fois folkloriste et exotisant. Ce qui a donné lieu à l'invention d'un style typiquement français : l'*espagnolade*. *Romances inciertos* se situe à la confluence de cette triple histoire, elle-même confrontée aux formes de la modernité chorégraphique.

La *jota* est typique de cette histoire chorégraphique espagnole. À l'origine, elle désigne une musique et une danse villageoises aux thèmes très variés et souvent locaux, exécutées par toute la communauté. Danse sautillante aux jeux de jambes prononcés, elle joue sur les rotations des hanches et les appuis des orteils et des talons. La *jota* s'est stylisée et épurée en intégrant les scènes de théâtre tandis que la culture *flamenco* en a assimilé certains éléments. Dans *Romances inciertos*, la figure de *San Miguel* voyage vers le Nord-Ouest de l'Espagne et se glisse dans les rythmes locaux. On y retrouve ainsi des éléments issus de la *jota de los laos*, danse de Zamora traditionnellement accompagnée par des cornemuses, ou encore le *corri-corri* de Cabrales, probablement l'une des plus anciennes parades amoureuses des Asturies.

Le *flamenco*, quant à lui, est tellement populaire et célèbre qu'il est presque devenu une expression synonyme de l'Espagne. C'est pourtant une culture singulière, profondément marquée par l'histoire des diasporas installées en Andalousie et de leur rapport au pouvoir central espagnol. Des réminiscences de *flamenco* surgissent dans *Romances inciertos*, principalement dans le troisième tableau, consacré à la *Tarara*.

L'ultime renaissance d'Orlando se fait sous les traits de cette gitane andalouse. Une figure familière qui convoque l'archétype de la gitane de cinéma, incarnée par les divas de chaque époque comme Estrellita Castro, Lola Flores ou encore Sara Montiel. Elle apparaît tout d'abord dans les mots meurtris de l'amant abandonné avant de prendre chair, sur le plateau, sous la silhouette provocatrice de la *Tarara*. Au fil des siècles, cette jeune femme démente a trouvé une place privilégiée dans la mythologie tzigane, mais s'est aussi glissée furtivement dans certaines opérettes et chansons paillardes.

Face à la figure de l'Orlando, Federico García Lorca (1898-1936) est un poète dont la présence nous paraît essentielle. Éternel chercheur, il convoque des personnages populaires, dont il prolonge la vie de ses mots délicats et devient rapidement la voix des communautés gitanes qui aujourd'hui encore ne cessent de l'interpréter sur les scènes internationales. Sa *Tarara* ou la *Nana de Sevilla* font désormais partie des classiques espagnols. Son *San Miguel*, icône éblouissante du *Romancero Gitano*, se teinte d'érotisme et d'abandon et fera l'objet d'une polémique à sa publication. Dans *Romances inciertos*, il apparaît comme figure centrale de l'Acte deux, réunissant des motifs inspirés par les processions religieuses du Nord et du Sud de l'Espagne.

Bien que la *danza de los zancos* (danse des échasses) soit probablement plus ancienne, on en trouve les premières traces en 1603 à Anguiano, dans La Rioja, province du Nord de l'Espagne. À l'occasion des fêtes dédiées à Marie-Madeleine, patronne du village, huit jeunes hommes escortent la statue de la Sainte et dévalent la rue la plus pentue du village en tournant sur eux-mêmes. Montés sur des échasses de forme oblongue et

vêtus de jupes jaune-orangé, ils dansent dans un mouvement continu jusqu'à ce que leur jupe se relève. En se lançant dans ces tours avec énergie, ils croyaient encourager la rotation du soleil autour de la Terre et assurer ainsi de bonnes récoltes. Signe d'une dévotion sensuelle, ces processions festives sont aussi un rite initiatique de maturité et une danse de fécondité.

Beaucoup plus douloureuses, les processions de la *Semana Santa*, notamment à Séville, commémorent la Passion du Christ et célèbrent l'effort et le calvaire dans une communion collective. Chaque confrérie porte à dos d'hommes ses icônes jusqu'à la cathédrale — station finale de la pénitence — avant de reprendre leur place initiale dans leur paroisse. Au milieu des volutes d'encens et des milliers de bougies qui vacillent, ces figures bibliques tressaute à chaque nouveau départ, arrachant un cri aux porteurs. Elles progressent dans la foule, au son des *marchas* et *saetas* jouées par la fanfare de la confrérie.

Ces *marchas* de processions gardent le souvenir de nombreuses influences, réminiscences de temps plus anciens. C'est notamment le cas du *Rosario*, pièce composée par les frères Jiménez Cabeza en 2013 et écrite sur une *basse obstinée*, emblématique des passacailles de la Renaissance. Habituellement interprétée par une centaine de cuivres, elle est ici proposée dans une version qui met en lumière le langage baroque dont elle est l'héritière. Ce motif de basses descendantes s'est invité dans de nombreux genres musicaux. Ainsi, on le retrouve en ouverture du spectacle dans la *Tristeza de un doble A* d'Astor Piazzolla (1921-1992), probablement arrivé jusqu'à lui à travers son intérêt pour le jazz.

Comme un écho aux multiples mutations d'*Orlando*, ce répertoire se dévoile ici sous un nouveau jour, drapé dans un *instrumentarium* inhabituel. C'est aussi le cas de la *Sonata 16* et du *Vertigo*, tous deux composés initialement pour le clavecin. La sonate du Padre Gallès révèle une proximité étonnante avec les *fandangos* espagnols tandis que le *Vertigo*, arrangé pour le bandonéon, pousse l'instrument dans ses retranchements et l'essouffle au rythme de la danse.

Entre les trois tableaux, des interludes instrumentaux dépeignent des moments flottants, fantasmés, qui évoluent dans des mouvements contraires. *Orlando* sombre tantôt dans un sommeil troublé au son d'une berceuse andalouse séculaire, tantôt s'éveille avec la douce mélodie d'une *alborada* (littéralement *aube*) des Asturies. Ces dernières étaient fredonnées par les amants au milieu de la nuit pour éveiller leur belle et profiter des dernières heures d'obscurité à leur côté. Ces passages oniriques se mêlent aux brillantes *folies d'Espagne*, thème excessif aux multiples variations, que l'on retrouve également dans sa forme la plus récente, la *folía* des Canaries.

No soy yo quien veis vivir, à la fin du premier Acte, est quant à lui un villancico du XVI^{ème} siècle initialement écrit pour trois voix *in dialogo*. Ici, le dialogue devient *solo*, dans un glissement progressif d'une voix de tête à une voix de poitrine. Une translation anatomique comme un écho au texte chanté, quasi métaphysique, qui évoque la désincarnation d'un corps, son changement d'état, sa renaissance. Ce motif du dédoublement évoque le sommeil occulte d'*Orlando*.

François Chaignaud et Nino Laisné

FUENTES

Orlando –declinación de Roldán– es un nombre mítico que aparece en los relatos desde la Alta Edad Media. Recuerda tanto al *Cantar de Roldán* como a su *alter ego* poético *Orlando furioso* evocando por tanto épocas y geografías múltiples albergadas en el corazón del imaginario europeo.

En *Romances inciertos*, Orlando se refiere a su homónimo sobrenatural descrito por Virginia Woolf (1882-1941). Aparece al principio de la novela bajo los rasgos de un joven lord inglés, idealista y apasionado, en busca de la poesía perfecta. A merced de episodios de profundo sueño que se suceden durante décadas, Orlando se reencarna en mujer y adopta múltiples identidades en entornos y épocas diferentes. Este destino extraordinario, que le hace viajar desde la campiña inglesa hasta las orillas del Bósforo, es sobre todo una artimaña poética de la autora: la evolución de los contextos históricos y geográficos en los que aparece Orlando, así como sus cambios de sexo, cuestionan las nociones de obra y de identidad y las dotan, al mismo tiempo, de un intenso idealismo y un sorprendente relativismo.

Sobre el escenario, Orlando es también un personaje de eclipses, cuyas ausencias producen saltos entre diferentes siglos y provincias españolas. El esmero con el que Virginia Woolf describe las sociedades, sus evoluciones y sus efectos sobre la búsqueda estética de su protagonista nos invita a considerar la historia de las artes y de las figuras populares como un vasto mar cuyas corrientes se observan, aíslan y entrelazan.

Al hilo de sus tres metamorfosis, nuestro *Orlando* parece cuestionar el concepto contemporáneo de género. Sin embargo la antigüedad de los motivos niega a esta noción su privilegio de actualidad. La *Doncella guerrera*, primera encarnación del espectáculo, retoma el arquetipo de la doncella disfrazada de soldado presente en numerosas mitologías de todo el mundo. Este travestismo de vocación intriga por su audacia y su recurrencia en las fuentes. Aquí, el personaje rehusa casarse con el joven príncipe y prefiere ahogarse a afrontar un mundo incapaz de aceptar su predisposición militar. En el segundo Acto, además de exponer una perturbante androginia, la figura de *San Miguel* interpreta un extracto de una zarzuela barroca de José de Nebra (1702-1768). Al contrario de los *castrati* italianos que aparecen a menudo travestidos, el compositor otorga todos los papeles de solistas a mujeres. Así, unos héroes mitológicos se encuentran extrañamente encarnados por voces de soprano. El aria *¡Ay Amor!* forma parte de esas melodías en las que la delicadeza de las melismas contrasta con el viril destino de su papel.

Por último, algunas fuentes describen a la *Tarara*, última aparición del espectáculo, como un ser andrógino, quizás intersexual, marginalizado tanto por su excesiva piedad como por su identidad compleja y rebelde. La única certeza de estos personajes parece ser su determinación por modelar la realidad a la medida de su deseo.

Romances inciertos también se mueve entre varias historias y estilos coreográficos: danza contemporánea, cabaret, danzas clásicas y cortesanas y danzas españolas.

Estas últimas se caracterizan por la abundancia de expresiones vernáculas, a menudo apropiadas por las clases dominantes para el entretenimiento de la corte. A través del cuerpo de Orlando podríamos resaltar una triple historia de estas danzas españolas: las modalidades en sí mismas (jota, bolero, flamenco...) conformarían el primer capítulo. Indisociables de esta historia, las imitaciones, los sincretismos y las apropiaciones constituirían la segunda; tanto verticalmente, como el caso de la danza clásica cortesana que sustrae expresiones populares, como horizontalmente, debido a la forma en que el arte flamenco ha incorporado motivos provenientes de comunidades diversas, a menudo marginadas. Un tercer nivel de esta historia de danzas españolas podría estar ligado a la manera en que Francia las ha percibido, esto es, a través de un prisma a la vez *folklorista* y *exotizante* que dio lugar a la invención de un estilo típicamente francés: *l'espagnolade* (la española).

Romances inciertos se sitúa en la confluencia de esta triple historia, ella misma confrontada a las formas de la modernidad coreográfica.

La jota es típica de esta historia de la coreografía española. En su origen designaba a una música y un baile de pueblo de temas muy variados, a menudo locales, interpretados por toda la comunidad. Baile de pequeños saltos y marcado juego de pies, juega con el giro de las caderas y el punto de apoyo en los dedos de los pies y los talones. La jota se estilizó y refinó incorporando escenas de teatro mientras que la cultura flamenca, a su vez, asimiló ciertos elementos de aquella. En *Romances inciertos*, la figura de San Miguel viaja hacia el noroeste de España penetrando en los ritmos locales. Encontramos igualmente elementos originarios de la jota de los laos, danza de Zamora tradicionalmente acompañada por gaitas, o, incluso, del corri-corri de Cabrales, probablemente uno de los bailes de cortejo más antiguos de Asturias.

En cuanto al flamenco, es tan popular y conocido que casi se ha convertido en un sinónimo de España. Se trata, sin embargo, de una cultura singular, profundamente marcada por la historia de las diásporas instaladas en Andalucía y su relación con el poder central español. En *Romances inciertos* surgen reminiscencias del flamenco, principalmente en la tercera escena, dedicada a la Tarara.

El último renacimiento de Orlando se da bajo los rasgos de esta gitana andaluza. Una figura familiar que evoca el arquetipo de la gitana cinematográfica, encarnada por las divas de cada época como Estrellita Castro, Lola Flores o incluso Sara Montiel. En primer lugar, esta figura aparece en las palabras heridas del amante abandonado antes de encarnarse sobre el espacio escénico en la silueta provocativa de la Tarara. A lo largo de los siglos, esta joven mujer demente ha encontrado un lugar privilegiado en la mitología gitana, aunque también se ha introducido furtivamente en algunas operetas y canciones licenciosas.

Al confrontar la figura de Orlando, Federico García Lorca (1898-1936) es un poeta cuya presencia nos parece esencial. Eterno investigador, reúne personajes populares prolongando la vida de sus delicadas palabras y convirtiéndose rápidamente en la voz de las comunidades gitanas que todavía hoy lo interpretan en los escenarios internacionales. Desde entonces, su *Tarara* o *Nana de Sevilla* forman parte de los clásicos españoles. Su San Miguel, ícono deslumbrante del *Romancero Gitano*, se impregna de erotismo e indolencia, siendo objeto de polémica en el momento de su publicación. En *Romances inciertos*, aparece como figura central del segundo Acto, reuniendo motivos inspirados por las procesiones religiosas del norte y sur de España.

Aunque la danza de los zancos es probablemente anterior, los primeros rastros que se

encuentran datan de 1603 en Anguiano, La Rioja. Con motivo de las fiestas dedicadas a María Magdalena, patrona del pueblo, ocho hombres jóvenes escoltan la estatua de la santa y se tiran por la cuesta con más pendiente del pueblo girando sobre sí mismos. Montados sobre zancos oblongos y vestidos con faldas de color amarillo anaranjado, bailan con un movimiento continuo hasta que éstas se elevan. Creen que, al emprender estas vueltas con energía, alientan la rotación del sol alrededor de la tierra asegurando así buenas cosechas. Signo de una devoción sensual, estas procesiones festivas son también rito iniciático de madurez y danza de la fecundidad.

Mucho más dolientes, las procesiones de Semana Santa, especialmente en Sevilla, conmemoran la Pasión de Cristo celebrando el esfuerzo y el calvario en una comunión colectiva. Los hombres de cada cofradía llevan a hombros los iconos hasta la catedral –parada final de la penitencia– antes de retomar su puesto inicial en la parroquia. En medio de las volutas de incienso y de miles de velas que parpadean, estas figuras bíblicas tiemblan cada vez que se retoma el paso, arrancando el grito a los portadores. Al sonido de las marchas y las saetas de las agrupaciones musicales de la cofradía, avanzan entre la multitud.

Estas marchas procesionales conservan el recuerdo de numerosas influencias, reminiscencias de tiempos pasados. Es especialmente el caso de *Rosario*, obra compuesta por los hermanos Jiménez Cabeza en 2013 y escrita sobre un bajo *ostinato*, emblemático de los pasacalles del Renacimiento. Normalmente interpretada por un centenar de metales, aquí se propone una versión que saca a la luz el lenguaje barroco del que es heredera. Este motivo de bajos descendentes es utilizado en numerosos géneros musicales. Así, se puede encontrar en la apertura del espectáculo *Tristeza de un doble A* de Astor Piazzolla (1921-1992), introducido probablemente a causa del interés del autor por el jazz.

Como un eco de las múltiples mutaciones de Orlando, este repertorio se despliega aquí bajo una nueva luz, cubierto por un *instrumentarium* poco habitual. Es el caso de la *Sonata 16* y de *Vertigo*, ambas compuestas inicialmente para clavecín. La sonata del Padre Gallès revela una proximidad asombrosa con los fandangos españoles mientras que *Vertigo*, adaptada para bandoneón, lleva, al ritmo de la danza, al instrumento a sus límites, hasta hacerle perder el aliento.

Entre las tres escenas, los interludios instrumentales describen momentos fluctuantes y fantásticos, que evolucionan en movimientos contrarios. Orlando igual cae en un sueño pesado al sonido de una nana tradicional andaluza que se despierta con la dulce melodía de una alborada de Asturias. Composiciones estas últimas que eran tatareadas por los amantes en mitad de la noche para despertar a su amada y disfrutar de las últimas horas de oscuridad a su lado. Estos pasajes oníricos se mezclan con las brillantes folías de España, temas desbordantes de múltiples variaciones, que se encuentran igualmente en su forma más reciente en la folía canaria.

No soy yo quien veis vivir, al final del primer Acto, es, por su parte, un villancico del siglo XVI inicialmente escrito para tres voces in dialogo. Aquí, el diálogo se convierte en un solo, en un progresivo desplazamiento de la voz de cabeza (falsete) a la voz de pecho (modal). Una traslación anatómica como un eco del texto cantado, casi metafísico, que evoca la desencarnación de un cuerpo, su cambio de estado, su renacimiento. Este desdoblamiento evoca el sueño oculto de Orlando.

Nino Laisné y François Chaignaud

TRISTEZA DE UN DOBLE A

tango / pasacalle, 1973
(Astor Piazzolla)

ROMANCE DE LA DONCELLA GUERRERA

romance
(popular / arreglo : Nino Laisné)

Un capitán sevillano
siete hijas le dió Diós
y tuvo la mala suerte
que ninguna fue varón.

Un día la más pequeña
le tiró la inclinación.
“Cómpreme caballo, padre,
que a la guerra me voy yo.”

“No vayas, hija, no vayas
que te van a conocer.
Tienes el cabello largo
y carita de mujer.”

“Este mi pelo tan largo
luego lo cortaré yo.”
Le diera caballo y armas
y a la guerra se marchó.

Al subirse del caballo
la espada se le cayó :
“¡Pobrecita soldadora,
soldadora que soy yo!”

El Rey que lo estaba oyendo,
de amores se cautivó :
“Madre los ojos de Marcos
son de hembra, no de varón.”

“Convídala tú, hijo mío,
a los ríos a nadar,
que si ella fuese hembra
no se querrá desnudar.”

Toditos los caballeros
se empiezan a desnudar,
y el caballero Don Marcos
se ha echado a la mar.

TRISTESSE D'UN DOUBLE A

tango / passacaille, 1973
(Astor Piazzolla)

ROMANCE DE LA JEUNE GUERRIÈRE

romance
(populaire / arrangement : Nino Laisné)

À un capitaine sévillan
Dieu donna sept enfants
mais quelle ne fut pas sa malchance
de n'avoir aucun garçon.

Un jour la plus jeune
eut une révélation.
“Père, achète-moi un cheval,
car à la guerre je m'en vais.”

“Ne pars pas, fille, ne pars pas
ils vont te démasquer.
Tu as les cheveux si longs
et un visage si fin.”

“Si mes cheveux sont trop longs
alors je les couperai.”
Il lui donna armes et cheval
et à la guerre elle s'en alla.

En montant sur son cheval
l'épée lui échappa :
“Pauvre guerrière,
pauvre guerrière que je suis !”

Le Roi qui entendit ces mots,
fut épris d'amour pour elle :
“Mère, les yeux de Marcos
sont ceux d'une femme, non d'un homme.”

“Invite-la, mon fils,
à se baigner dans la rivière,
car si c'est une femme
elle ne voudra pas se dénuder.”

Tandis que tous les cavaliers
commençaient à se déshabiller,
le cavalier Don Marcos
disparaissait dans les flots.

HIJA MÍA, MI QUERIDA

canción tradicional sefardí
(popular / arreglo : Nino Laisné)

Hija mía, mi querida
amán, amán, amán,
no te eches a la mar
que la mar esta en fortuna,
mira que te va llevar.

Que me lleve que me traiga
amán, amán, amán,
siete puntas de hondor
que m'engluta pexe preto
para salvar del amor.

NO SOY YO QUIEN VEIS VIVIR

villancico del Cancionero de Uppsala, siglo XVI
(anónimo / arreglo : Nino Laisné)

No soy yo quien veis vivir,
no soy yo, no, no, no,
sombra soy del que murió.

Señora, yo no soy ya
quien gozaba vuestra gloria ;
Ya es perdida mi memoria
qu'en el otro mundo está.

El que fue vuestro, y será,
no soy yo, no, no, no,
sombra soy del que murió.

FOLÍA

folía canaria

LEVANTATE MORENITA

alborada asturiana
(popular / improvisación instrumental)

SONATA 16

sonata allegro, siglo XVIII
(Padre Josep Gallès / arreglo : Nino Laisné)

Ô MA FILLE, MA CHÉRIE

chanson traditionnelle sépharade
(populaire / arrangement : Nino Laisné)

Ô ma fille, ma chérie
amán, amán, amán,
ne te jette pas à la mer,
car la mer est déchaînée,
vois comme elle va t'emporter.

Qu'elle me prenne et m'emporte,
amán, amán, amán,
au plus profond des eaux.
et que m'engloutisse un poisson noir
pour échapper à l'amour.

JE NE SUIS PAS CELUI QUE VOUS VOYEZ VIVRE

villancico du Cancionero de Uppsala, XVI^e siècle
(anonyme / arrangement : Nino Laisné)

Je ne suis pas celui que vous voyez vivre,
je ne le suis plus, non, non, non,
je suis l'ombre de celui qui mourut.

Madame, je ne suis plus
celui qui jouissait de votre gloire ;
Mon souvenir est désormais perdu
il repose dans l'autre monde.

Celui qui fut vôtre, et le restera,
je ne le suis plus, non, non, non,
je suis l'ombre de celui qui mourut.

FOLÍA

folía canaria

LÈVE-TOI JOLIE BRUNE

alborada asturiana
(populaire / improvisation instrumentale)

SONATA 16

sonate allegro, XVIII^e siècle
(Padre Josep Gallès / arrangement : Nino Laisné)

SAN MIGUEL

canción para jueves santo / corri-corri / jota de los laos
(popular / Federico García Lorca / arreglo : Nino Laisné)

San Miguel lleno de encajes
en la alcoba de su torre,
enseña sus bellos muslos
ceñidos por los faroles.

Arcángel domesticado
en el gesto de las doce,
finge una cólera dulce
de plumas y ruiseñores.

San Miguel canta en los vidrios ;
efobo de tres mil noches,
fragante de agua colonia
y lejano de las flores.

San Miguel estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses.

San Miguel, rey de los globos
y de los números nones,
en el primor berberisco
de gritos y miradores.

En el pueblín de Tameza
tengo a quien yo quiero bien
sea macho, sea feme
decirlo no me convien.

Debaxu del mandilín
tienes un infierno ardiendo,
dékame meter la mano
que soy santo y no me quemó

Como quieras que quiera
lo que tú quieras
tu quieras a los homes
yo a les muxeres.

AY AMOR!

aria de Horacio – extracto de la zarzuela
« Amor aumenta el valor », 1728
(José de Nebra)

SAN MIGUEL

chanson du jeudi saint / corri-corri / jota de los laos
(populaire / Federico García Lorca / arrangement :
Nino Laisné)

San Miguel couvert de dentelles
dans l'alcôve de sa tour
découvre ses belles cuisses
décorées de lampions.

L'archange apprivoisé
tel le soleil en plein midi,
simule une douce colère
orné de plumes comme un rossignol.

San Miguel chante dans les vitraux ;
éphèbe des trois mille nuits,
parfumé d'eau de cologne
et de toutes fleurs détourné.

San Miguel se tenait sage
dans l'alcôve de sa tour,
les jupons raidis et lourds
de paillettes et de dentelles.

San Miguel, roi de la loterie
et des nombres impairs,
éblouit de sa perfection mauresque,
sous les clameurs de son parterre.

Au village de Tameza
mon cœur s'est énamouré
qu'il soit homme ou qu'il soit femme,
Pour moi, je préfère le garder.

Au dessous de ton tablier
tu caches un enfer torride
la main, laisse-moi y glisser
je suis Saint, je ne peux me brûler.

Comment veux-tu que j'aime
ce que toi tu aimes
toi, tu aimes les hommes
et moi j'aime les femmes.

AY AMOUR !

air de Horacio – extrait de la zarzuela
« Amor aumenta el valor », 1728
(José de Nebra)

¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía!
Recibe estos, que te envía,
suspiros mi corazón
que, pedazos de mi aliento,
te explicarán mi tormento,
si en él cabe explicación.

ROSARIO

marcha para Semana Santa, 2013
(Jonathan y Christopher Jiménez Cabeza /
arrreglo : Nino Laisné)

NANA DE SEVILLA

canción de cuna

FOLIAS

folias barrocas
(popular / improvisación instrumental)

LA FARSA MONEA

zambra, 1936
(Cantabrina / R. Perelló / J. Mostazo /
improvisación)

Besó los negros zarcillos finos
que allí dejara cuando se fue,
y aquellas trenzas de pelo endrino,
que en otro tiempos, cortó pa él.

Cuando se marchaba, no intentó mirarla,
ni lanzó un quejío, ni le dije adiós.
Entorno la puerta y pa no llamarla,
se clavó las uñas,
se clavó las uñas en el corazón.

Gitana, que tú serás
como la farsa monea,
que de mano en mano va,
y ninguno se la quea.

COPLAS DE LA TARARA

coplas

(popular / con extractos del « Barbero de Sevilla »
de A. García Padilla y J. Mostazo, 1938 /
arrreglo : Nino Laisné)

Ay, Amour ! Ay, ma Clelia !
Reçois ceci, que je t'envoie.
Des soupirs de mon cœur
qui, dans un dernier souffle,
te parleront de mon tourment,
si en eux tu trouves une explication.

ROSAIRE

marche pour la Semaine sainte, 2013
(Jonathan et Christopher Jiménez Cabeza /
arrangement : Nino Laisné)

NANA DE SEVILLA

berceuse

FOLIAS

folies baroques
(populaire / improvisation instrumentale)

LA FAUSSE MONNAIE

zambra, 1936
(Cantabrina / R. Perelló / J. Mostazo /
improvisation)

Il embrassa les sombres boucles d'oreilles
qu'elle avait laissées en s'en allant,
et ces tresses noires ébène,
qu'en d'autres temps, elle avait coupées pour lui.

À son départ, il ne lui lança pas un regard
pas une plainte, pas un adieu.
Il ferma la porte, et pour ne pas l'appeler
il se planta les ongles,
il se planta les ongles en plein cœur.

Gitane, toujours tu seras
comme la fausse monnaie,
qui passe de mains en mains,
et que personne ne veut garder.

COPLAS DE LA TARARA

coplas

(populaire / avec extraits du « Barbier de Séville »
de A. Garcia Padilla et J. Mostazo, 1938 /
arrangement : Nino Laisné)

Tiene la Tarara
un vestido blanco
que sólo se pone
en el Jueves Santo.

Luce mi Tarara
un mantón de seda
entre la retama
y la hierbabuena.

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no...!
¡Ay Tarara, niña de mi corazón...!

Dice la Tarara
que no tiene el novio ;
debajo la cama
tiene a San Antonio.

Ay, Tarara loca
mueve la cintura
para los muchachos
de las aceitunas.

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no...!
¡Ay Tarara, niña de mi corazón...!

Al Pare Santo que vive en Roma
va la Tarara mu doloría,
y al verla el Pare arzó la mano
y con tristeza la bendecía.

Gitanilla que sola caminas
juyuendo a un queré,
y que tiene llenitos de espinas
lo mismo que el alma la planta e los pies...!

Tiene mi Tarara
un castigo malo,
dicen que la culpa
fue de ese gitano...

No yores, Tarara,
ni sufras más pena ;
que has de dir al cielo,
por noble y por güena...

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no...!
¡Ay Tarara, niña de mi corazón...!

La Tarara a
une robe blanche,
qu'elle ne porte
que le Jeudi saint.

Ma Tarara brille
de son châle de soie
entre les genêts
et les feuilles de menthe.

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non...!
Ay Tarara, belle de mon cœur...!

La Tarara dit
qu'elle n'a pas de fiancé ;
au-dessous de son lit
elle cache Saint Antoine.

Ay, folle Tarara
roule des hanches
pour les garçons
des oliviers.

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non...!
Ay Tarara, belle de mon cœur...!

Jusqu'au Saint Père, qui vit à Rome
la Tarara est venue, meurtrie ;
en la voyant, il leva la main
et avec compassion, l'a bénie.

Gitane qui marche seule
à la recherche d'un amour
Et qui a autant d'épines,
Dans son âme que dans ses pieds...!

Ma Tarara est victime
d'un mauvais sort,
on dit que ce gitan
en est responsable...

Sèche tes larmes, Tarara,
ne souffre plus ;
ils te donneront le ciel,
pour ta noblesse et ta bonté...

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non...!
Ay Tarara, belle de mon cœur...!

Ya la Tarara, güerve de Roma,
viene vestía de pelegrina,
y allá en un cerro jizo su choza
entre los lobos y las encinas...!

Y las fieras malinas der monte
la van a escuchá...
y al oír lo que han jecho con ella
las fieras se ponen de pena a yorá.

VERTIGO

rondeau, 1746

(Pancrace Royer / arreglo : Nino Laisné /
Jean-Baptiste Henry)

LA TARARA

coplas

(popular / arreglo : Nino Laisné)

Tiene la Tarara
unos grandes rizos
que parecen suyos
pero son postizos.

Tiene la Tarara
una pañuela,
que por los boquetes
se le ven las tetas.

Tiene la Tarara
un dedito malo
que no se lo cura
ningún cirujano.

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no...!
¡Ay Tarara, ,niña de mi corazón...!

No yores, Tarara
con tanta aflición.
Mira que si yoras,
también yoro yo...

La Tarara revient de Rome,
telle un pèlerin, elle a fait sa couche
au creux des montagnes,
entre les chênes et les loups...!

Les bêtes sauvages de la montagne
alors sont venus l'écouter...
et en découvrant son calvaire
elles se sont mises à pleurer.

VERTIGO

rondeau, 1746

(Pancrace Royer / arrangement : Nino Laisné /
Jean-Baptiste Henry)

LA TARARA

coplas

(populaire / arrangement : Nino Laisné)

La Tarara a
de belles boucles
qui paraissent si vraies
mais ne sont que postiches.

La Tarara porte
un petit châle
qui par la fente
laisse entrevoir ses seins.

La Tarara a
un petit doigt malin
Qu'aucun chirurgien
ne saurait soigner.

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, no...!
Ay Tarara, belle de mon cœur...!

Ne pleure pas, Tarara
avec tant de peine.
Car si tu pleures,
je pleurerai avec toi...

production | producción

Vlovajob Pru & Chambre 415.

Vlovajob Pru est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes) et le Conseil Régional d'Auvergne-Rhône-Alpes. Vlovajob Pru reçoit l'aide de l'Institut français pour certains de ses projets à l'étranger. François Chaignaud est artiste associé à Bonlieu Scène nationale Annecy. Nino Laisné est membre de l'Académie de France à Madrid – Casa de Velázquez.

coproduction | coproducción

Bonlieu Scène nationale Annecy et La Bâtie-Festival de Genève dans le cadre du programme INTERREG France-Suisse 2014-2020, Chaillot – Théâtre national de la Danse, deSingel Anvers, la Maison de la musique de Nanterre, Arsenal / Cité musicale – Metz.

soutiens | apoyos

Ce projet a reçu le soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, la Spedidam, PACT Zollverein Essen, TANDEM Scène nationale, Ayuntamiento de Anguiano – La Rioja, les Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes et l'Ayuntamiento de Huesca dans le cadre de la résidence Park in Progress 12, et a bénéficié d'un accueil studio aux Teatros del canal à Madrid, au Centre National de la Danse à Pantin et la Ménagerie de verre à Paris (Studiolab), El Garaje – Cadiz.

remerciements | gracias a

Jonathan et Christopher Jiménez Cabeza, Rodrigo Cuevas, Xosé Antón Ambás, Ramses Ilesies Fernández, Gemma López Hernández, Diego «Gorilla», Eva Hernández Blanco, Miguel Ángel Marín, Olalla Alemán, Bordados Casados, Célia Houdart et l'équipe de Bonlieu Scène nationale.



ROMANCERO

Un soldado sin armas avanza. Sus manos sostienen su voz, que implora al mar que le lleve. San Miguel gira sobre sí mismo, su falda como un sol, y se pone a cantar una antigua melodía asturiana. Una gitana cinematográfica, moño bajo y mantón demasiado pequeño para ella, descubre sus hombros y se clava las uñas en el corazón. Se presienten volcanes, simas, secretos. Novias de la tierra o del cielo, prometidos de los dolores. Estas figuras despiertan nuestra curiosidad, nuestro deseo de conocer (las). Un gesto, una quietud, un síncope, todo en ellas fascina. Contemplarlas es como beber un licor fuerte. Un fuego brilla y se consume. Apenas se ha apagado y ya otra presencia se enciende en la negrura. ¿Quién es esta nueva amada, atormentante y atormentada, rodeada de agotados ciervos que se ahogan?

Mis ojos se detienen en los motivos de un mantón. Está bordado de lirios, de claveles y de rosas entrelazadas a algunos cardos. Lacería-estuche para un sagrado corazón coronado de espinas y que arde en las llamas. Cosido con hilo de seda, es todo un mundo reducido, suave al tacto. Legible también sobre estas grandes telas que rodean a los intérpretes, remembranzas de tapices históricos donde se descubre, en el momento de su floración, un jardín que tiene la magnificencia de una tierra celeste. Edén engañoso, también él, donde los animales están al acecho y las espinas desgarran las carnes.

Esta silueta de cabaret, tan firme sobre sus tacones coma, con sus grandes ojos de esmalte y su piel clara, y el caracolillo sobre la frente. Se arquea, torso inclinado hacia atrás como un animal fabuloso; sus costados y pulmones rugen. Golpes de fuele del bandoneón, que también se debate. La gitana-centauro encabritada, de medio cuerpo presente, el corazón mirando al cielo, se inmoviliza. ¿Un desmayo le sobreviene? Teniendo en este lado de su corazón una brecha, no se sabe si se entrega o si, en una última sensual ofrenda, nuevos misterios nos revela.

Célia Houdart

illustration | ilustración

Nino Laisné, *La Tarara*, 2017
gravure d'après Gustave Doré, 33 x 25 cm
Studio Ogami Press – © N. Laisné

traducción del francés al español

Érika Goyarro Olano, Moisés Vicent
traduction de l'espagnol vers le français
Nino Laisné

www.vlovajobpru.com
www.ninolaisne.com