FESTIVAL DE DANSE
Un tour d'Europe des compagnies

DU 4 AVRIL AU 16 MAI 2008

MAIRIE DE PARIS

mécènes du Théâtre du Châtelet

ACCOR

fip le Parisien PARIS PREMIERE FIGARO SCOPE

PERRIER

ACCOR

PARIS_PREMIERE

CHAMPAGNE BELLEFON

NEW_MAN

FESTIVAL DE DANSE

SOMMAIRE

17 Une fête chorégraphique **Jean-Luc Choplin**

18 Finlande / France
Tero Saarinen Company : *HUNT*
CCN-Ballet de Lorraine : *Noces*, *Mariage*
Chorégraphies :
Bronislava Nijinska (*Noces*),
Tero Saarinen (*HUNT*, *Mariage*)

36 France
Ballet d'Europe : *FOLAVI*, *Mireille*
Chorégraphies :
Jean-Charles Gil

48 Allemagne
Ballet de Hambourg – John Neumeier : *Mort à Venise*
Chorégraphie :
John Neumeier

66 Italie
Aterballetto : *WAM*, *Cantata*
Chorégraphies :
Mauro Bigonzetti

76 Espagne
Compañía Nacional de Danza : *Alas*
Chorégraphie :
Nacho Duato

YVES SAINT LAURENT









Page précédente :
HUNT, chorégraphié
et interprété par Tero Saarinen.
Tero Saarinen Company.

En haut :
Mariage, chorégraphie
de Tero Saarinen.
CCN-Ballet de Lorraine.

En bas :
Noces, chorégraphie
de Bronislava Nijinska.
CCN-Ballet de Lorraine.

Fabrice Gallarrague (Vincent)
et Nathanaël Marie (Ourrias)
dans *Mireille*,
chorégraphie de Jean-Charles Gil.
Ballet d'Europe.

Double page suivante :
Mort à Venise,
chorégraphie de John Neumeier.
Avec Silvia Azzoni, Alexandre Riabko
et Lloyd Riggins (Aschenbach).
Ballet de Hambourg.





Mort à Venise,
chorégraphie de John Neumeier.
Avec Edvin Revazov (Tadzio)
et Lloyd Riggins (Aschenbach).
Ballet de Hambourg.



En haut :
Cantata,
chorégraphie de Mauro Bigonzetti.
Aterballetto.



En bas :
Alas,
chorégraphie de Nacho Duato.
Compañía Nacional de Danza.

Page suivante :
Macha Daudel dans *WAM*,
chorégraphie de Mauro Bigonzetti.
Aterballetto.



UNE FÊTE CHORÉGRAPHIQUE

Du 4 avril au 16 mai 2008, nous présentons un festival de la danse, mais c'est surtout à un tour d'Europe, à des coups de cœur, que je vous invite. Certaines compagnies, comme l'Aterballetto ou le Ballet d'Europe, se produisent pour la première fois à Paris. Elles ont en commun de ne pas proposer des chorégraphies confidentielles, mais de développer un vrai sens du spectacle, en accordant une place importante à la musique, aux décors, aux costumes et à la vidéo.

Classiques de formation, elles se tournent vers l'expression contemporaine, traitant de sujets empruntés à l'actualité, à la littérature, à l'opéra ou au cinéma. Elles n'enferment pas la danse dans un seul genre et passent par-dessus les catégories : abolir les frontières est l'un de mes credos pour la programmation de cette maison.

Jean-Luc Choplin
Directeur du Théâtre du Châtelet

HOMMAGE À STRAVINSKY
HUNT
NOCES
MARIAGE

4 ET 5 AVRIL 2008 À 20 H

OPÉRA NATIONAL DE LORRAINE
DIRECTION : LAURENT SPIELMANN
CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL
BALLET DE LORRAINE
DIRECTION : DIDIER DESCHAMPS

NOCES / CHORÉGRAPHIE : BRONISLAVA NIJINSKA
MARIAGE / CHORÉGRAPHIE : TERO SAARINEN

EN OUVERTURE DE SOIRÉE :
TERO SAARINEN COMPANY
DIRECTION : TERO SAARINEN

HUNT / CHORÉGRAPHIE ET INTERPRÉTATION :
TERO SAARINEN

TERO SAARINEN COMPANY

HUNT

Igor Stravinsky	Musique (*Le Sacre du printemps*)
Tero Saarinen	Chorégraphie et interprétation
Marita Liulia	Direction multimédia et projections
Mikki Kunttu	Lumières
Erika Turunen	Costume
Jacke Kastelli	Programmation multimédia

Production : Tero Saarinen Company (Finlande)
en collaboration avec la Biennale de Venise
et Octobre en Normandie

Présenté dans le cadre de « 100% Finlande »,
festival finlandais en France – printemps 2008

Année de la Finlande en France
« 100% Finlande » est une manifestation organisée par le ministère des Affaires étrangères et européennes, le ministère de la Culture et de la Communication, l'ambassade de France en Finlande et Culturesfrance. Ce festival présente plus de deux cents manifestations artistiques durant trois mois. Le programme met à l'honneur de grandes personnalités de notoriété internationale comme le cinéaste Aki Kaurismäki, l'écrivain Arto Paasilinna ou encore Kaija Saariaho, grande figure de la musique contemporaine, mais aussi nombre d'artistes moins connus qui font vivre la modernité et la vitalité d'une culture.

HUNT (LA CHASSE)

Solo créé à la Biennale de Venise le 2 juin 2002
Musique : Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 1913

Enregistrement : Philharmonia Orchestra, sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, diffusé avec l'autorisation de Sony Classical

« La musique de Stravinsky me touche de manière extraordinairement directe et profonde, elle nourrit mon imaginaire, fait naître des idées et stimule le mouvement. Ce compositeur ne craint pas d'aborder des thèmes essentiels touchant à la personne humaine et de poser des questions auxquelles je suis moi-même confronté dans mon travail. À quoi tient la vie ? De qui sommes-nous tributaires ? Qui tire les ficelles ?

La rémanence du thème du sacrifice dans les œuvres de Stravinsky m'a particulièrement intéressé. […] *Le Sacre du printemps* dévoile les composantes violentes et animales de l'humanité, tout en cherchant à atteindre le sacré. […] Sa primitivité est effrayante. Je la perçois comme une musique de l'inconscient, dont la radicalité rappelle le butô, « danse des ténèbres ».

[…] J'ai tenu à m'affranchir de la représentation de la société environnante pour m'attacher plutôt à l'esprit et aux conflits intérieurs de la personne sacrifiée, et qui s'offre elle-même en sacrifice. »

Tero Saarinen

Ce solo de Tero Saarinen est une vision hallucinante du *Sacre du printemps* de Stravinsky. Le corps du danseur semble propulsé par les rythmes convulsifs de la musique et devient le réceptacle du cataclysme tellurique qu'elle suggère : vêtu d'une sorte de jupe blanche servant d'écran de projection, le danseur – être hybride, masculin et féminin – est bombardé d'images, de couleurs, de formes et de symboles que la danse, tout en sauts et soubresauts, fait sans cesse exploser. Le chasseur, dans sa quête frénétique de la vie, est à son tour chassé et foudroyé. « *Comme un écho à la vie du danseur : sacrifice et traque de soi-même* », dit-il. Un moment de grande intensité émotionnelle.

J.L.B.

IGOR STRAVINSKY : *LE SACRE DU PRINTEMPS* ET *NOCES*

Gianfranco Vinay

Le jour de la création du *Sacre*, le 29 mai 1913, dans la chorégraphie de Vaslav Nijinski, Stravinsky, dans l'article « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* » publié par la revue *Montjoie*, illustre de manière détaillée le contenu du Prélude et des deux tableaux :

« *Le public parisien a bien voulu réserver un bon accueil, depuis quelques années déjà, à mon* Oiseau de feu *et à* Petrouchka. *Mes amis ont remarqué l'évolution de l'idée animatrice, qui, de la fable fantastique de l'une de ces deux œuvres, va à la généralisation tout humaine de l'autre. Je crains que* Le Sacre du printemps, *où je ne fais plus appel à l'esprit des contes de fées ni à la douleur et à la joie tout humaines, mais où je m'efforce vers une abstraction un peu plus vaste, ne déroute ceux qui m'ont témoigné, jusqu'ici, une sympathie chère.*

Avec Le Sacre du printemps, *j'ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle. Dans le Prélude,* […] *chaque instrument est comme un bourgeon qui pousse sur l'écorce d'un arbre séculaire ; il fait partie d'un formidable ensemble. Et tout l'orchestre, tout cet ensemble, doit avoir la signification du Printemps qui naît.*

Dans le Premier Tableau, des Adolescents se montrent avec une vieille, très vieille femme, dont on ne connaît ni l'âge, ni le siècle, qui connaît les secrets de la nature et apprend à ses fils la Prédiction. Elle court, courbée sur la terre, mi-femme, mi-bête. Les Adolescentes à côté d'elle sont les Augures printaniers, qui marquent de leurs pas, sur place, le rythme du Printemps, le battement du pouls du Printemps. […] *Mais on entend l'arrivée d'un cortège. C'est le Saint qui arrive, le Sage, le Pontifex, le plus vieux du clan. Une grande terreur s'empare de tout le monde. Et le Sage donne la bénédiction à la Terre* […].

Le Deuxième Tableau commence par le jeu obscur des Adolescentes. Au début, un Prélude musical est basé sur le chant mystérieux qui accompagne les danses des jeunes filles. Celles-ci marquent avec leurs rondes les signes où sera à la fin enfermée l'Élue, qui ne pourra plus en sortir. L'Élue est celle que le Printemps doit consacrer, qui doit rendre au Printemps la force que la jeunesse lui a prise. […] *Le cycle annuel des forces qui renaissent et qui retombent dans le giron de la nature est accompli, dans ses rythmes essentiels.*

Et je suis heureux d'avoir trouvé en M. Nijinski le collaborateur plastique idéal et en M. Roerich le créateur de l'atmosphère picturale, pour cette œuvre de foi. »

À mesure que croît sa célébrité, Stravinsky prend ses distances avec le contenu de cet article, affirmant que le rédacteur (un journaliste ou le directeur de la revue) a complètement trahi sa pensée et ses propos. Que cache cette attitude ? Sans doute le désir que *Le Sacre*, après le mémorable scandale de la création et le succès de l'exécution sous forme de concert (en avril 1914), soit reconnu comme œuvre musicale indépendante de la scène théâtrale et comme propriété exclusive de Stravinsky (droits d'auteur inclus). Dans cet article, l'interdépendance entre musique et scène étant affirmée de manière explicite, le compositeur semble jouer un rôle subordonné par rapport à l'action théâtrale et au sujet ; en outre, il affiche – dès le titre même – une esthétique de l'« expression », en opposition avec sa poétique formaliste future.

Mais derrière ce retournement se cache aussi une raison idéologique précise : Stravinsky, qui a émigré en Occident après la Révolution russe, choisit de recueillir l'héritage artistique des compositeurs et des intellectuels russes tournés vers la culture européenne (Pouchkine, Glinka, Tchaïkovski). Il ne souhaite donc pas que l'on rattache ses premiers chefs-d'œuvre à l'esprit néo-nationaliste prédominant dans le milieu artistique des Ballets russes avant la première guerre mondiale. Même si le compositeur a souvent revendiqué la paternité de l'idée originelle du *Sacre du printemps*, c'est Nicolas Roerich, le peintre du décor et des costumes, qui a joué un rôle déterminant dans l'élaboration du sujet. Très grand connaisseur de la préhistoire russe, Roerich met son savoir à la disposition de ses collègues, afin que les rituels païens représentés soient fidèles aux sources ethnographiques et aux vestiges archéologiques. Pour masquer les liens entre la musique du *Sacre* et l'esprit néo-nationaliste prévalant alors, Stravinsky, chaque fois qu'il revient sur cette œuvre, occulte les sources de la plupart des thèmes utilisés, affirmant que seule la mélodie du début est empruntée à un thème populaire. L'identification de ces sources permet aujourd'hui de comprendre que le compositeur, à l'époque du *Sacre*, témoigne d'une foi néo-nationaliste non moins ardente que celle de ses collègues.

Il semblerait que, plus encore que la musique de Stravinsky, la chorégraphie de Nijinski ait été l'élément déclencheur du scandale du *Sacre*. La vedette des Ballets russes, que Diaghilev était en train de lancer également comme chorégraphe, avait conçu une chorégraphie bouleversant les conventions du ballet : à l'exception de la Danse sacrale de l'Élue, il n'avait inséré que des figurations collectives gravitant vers le bas, afin de mettre en évidence la terre et sa glorification, sujet principal du *Sacre*. Dans ses *Chroniques de ma vie*, Stravinsky critiquera de manière sévère cette chorégraphie, dont on apprécie aujourd'hui l'originalité et l'audace. Lorsque le compositeur commence à prendre ses distances avec la version originelle du *Sacre*, le « *collaborateur plastique idéal* » d'antan se métamorphose en un chorégraphe inepte et ignorant en matière de musique.

Le succès que *Le Sacre du printemps* rencontra dès sa première exécution en version de concert s'explique par une caractéristique frappante de la musique de Stravinsky : incluant images, mouvements, gestes et symboles dans les sons, elle peut être jouée en l'absence de compléments chorégraphiques-scéniques sans pour autant perdre de sa puissance expressive. Dans *Le Sacre*, le compositeur « *s'efforce vers une abstraction un peu plus vaste* » que dans ses deux premiers ballets. L'absence totale d'émotions – pathos ou sentimentalité – et d'intrigue (encore présente dans *L'Oiseau de feu* et dans *Petrouchka*), ainsi que la représentation d'un rituel primitif, ont amené Stravinsky à condenser davantage ses traits stylistiques. L'élaboration thématique consiste en une suite de répétitions, de variations et de variantes thématiques juxtaposées et superposées. La structuration formelle, qu'on pourrait comparer au montage cinématographique, ne dépend ni des fonctions harmoniques, ni des développements thématiques, mais de la pulsation rythmique et de la tension acoustique des paramètres sonores. Les polyrythmes et les polymètres créent une pulsation à la fois souple et obstinée ; le caractère âpre d'une harmonie dérivant d'un mélange de gammes différentes (diatoniques, chromatiques, octotoniques, modales) est davantage relevé par les contrastes timbriques et les éruptions sonores.

C'est au cours de la composition du *Sacre du printemps* que Stravinsky eut l'idée de *Noces* : après un ballet célébrant le sacrifice d'une vierge dans la Russie païenne, un ballet célébrant un mariage dans un village de la Russie chrétienne. Ici aussi, il s'agit d'un sacrifice, mais d'une autre nature. Au début de la pièce, la mariée se plaint de devoir renoncer à ses belles longues tresses, qui seront coupées selon un rituel symbolisant la perte de la virginité. Les mères des mariés aussi, à la fin du troisième tableau, se plaignent de devoir se séparer de leurs enfants, qu'elles ont mis au monde et nourris. C'est cela, les noces villageoises : chacun doit renoncer à sa propre identité, à ses sentiments intimes, afin qu'un nouveau couple engendre des enfants.

Stravinsky exprime cette fatalité en renonçant à tout ce qui pourrait distraire de la célébration des noces en tant que rituel, dont les plaintes font partie. Tous les ingrédients de la cérémonie et de la fête sont convoqués, mais comme dans un oratorio, la force évocatrice du chant soliste ou choral, sous forme de répons ou en « antiphonie », englobe le contexte et les actions. Entre voix et personnages, il n'existe pas de correspondance stable (par exemple, la mère de la mariée est

représentée par la mezzo-soprano, puis par le ténor). En fait, il ne s'agit pas d'une représentation, mais d'une *présentation*.

On trouve un certain nombre de chants populaires à l'origine de chaque tableau, la plupart étant des chansons de mariage (empruntées à une collection de Piotr Kireevsky), que Stravinsky choisit, réduit en fragments, réélabore et assemble comme les tesselles d'une mosaïque. Dans la plupart des cas, les thèmes musicaux ne dérivent pas directement des sources populaires, mais ont été forgés par le compositeur selon une manière de varier les cellules thématiques typique d'une pratique populaire russe. Ce n'est pas la rigueur de l'ethnologue, mais la pleine liberté de l'artiste qui inspire Stravinsky dans la composition de *Noces*.

La scansion presque toujours syllabique du texte, sollicitée par une vaste gamme d'ostinatos joués par les instruments, crée une impulsion rythmique implacable et enivrante. Comme dans *Le Sacre du printemps*, cette impulsion exprime la puissance inflexible du rituel qui impose les lois de la communauté sans aucune pitié pour les sentiments individuels. Cependant, à la différence du *Sacre*, Stravinsky eut du mal à trouver la solution au problème de l'ensemble instrumental pouvant exalter au mieux la force rythmique et la violence sonore de ce rituel sans écraser la vocalité, qui est le fondement de l'œuvre. Après avoir écarté un orchestre de solistes pour lequel, en 1914-15, il avait écrit une version du premier tableau, il réduisit progressivement le nombre d'instruments, privilégiant les sonorités aiguës et perçantes (celle du cymbalum ou du clavecin, par exemple, mais il envisagea aussi d'utiliser un piano mécanique dans la version de 1917), jusqu'à parvenir à la géniale solution définitive des quatre pianos (en réalité, deux doubles Pleyel) et percussions en avril 1923.

Cette recherche de l'orchestration idéale n'est pas la seule cause du grand retard de la représentation de *Noces*, qui fut créé presque dix ans après la première version, le 13 juin 1923, au Théâtre de la Gaîté-Lyrique, par la compagnie des Ballets russes. L'avènement de la guerre, puis les disputes, en 1917, entre les chorégraphes Massine et Nijinski, qui voulaient chacun avoir la commande, enfin et surtout la difficulté d'élaborer une chorégraphie capable de valoriser l'esprit et la complexité de la musique sans qu'elle soit écrasée par la pantomime ou par un folklore trop rehaussé en couleur : toutes ces raisons amenèrent Diaghilev à confier *Noces* à Bronislava Nijinska (devenue chorégraphe permanente des Ballets russes au début des années vingt), tâche qu'elle accomplit de manière admirable, créant un véritable chef-d'œuvre.

Pour comprendre les principes d'épure et d'abstraction qui sont à la base de son travail, il suffit de lire cet extrait des mémoires de la chorégraphe, se rappelant une conversation avec Diaghilev concernant une des séquences les plus célèbres du ballet, celle du tressage des cheveux de la mariée :

« *Diaghilev* : "Vous souvenez-vous du premier tableau ? Nous sommes chez la mariée. Elle est assise dans un grand fauteuil russe, sur le côté de la scène, et ses amies peignent ses cheveux et tressent sa natte…"

Nijinska : "Non, Serguei Pavlovitch, il ne faut pas de fauteuil, de peigne, encore moins de cheveux."

Je pris alors une plume, du papier, et me mis à dessiner la mariée, dont les nattes avaient trois mètres de long. Ses amies, tenant ces tresses, formaient un groupe avec la jeune fille. Diaghilev éclata de rire (ce qui, chez lui, était souvent signe de satisfaction).

"Et que se passera-t-il après ? Comment les jeunes filles pourront-elles peigner de si longs cheveux", *demanda-t-il* – "Elles ne les peigneront pas", *répondis-je*, "ce sont leur danse sur les pointes et celle de la mariée qui exprimeront le rythme du tressage des nattes". »

Comme le mécanisme rythmique dans la musique de Stravinsky, dans le ballet l'abolition de la pantomime, remplacée par une représentation symbolique des gestes, exalte la puissance du rituel auquel les paysans sont soumis, évoquant la dureté des mœurs et des conditions de la Russie rurale.

OPÉRA NATIONAL DE LORRAINE
Centre Chorégraphique National
BALLET DE LORRAINE

NOCES

Igor Stravinsky	Paroles et musique
Charles Ferdinand Ramuz	Texte français
Bronislava Nijinska	Chorégraphie (1923)
Natalia Gontcharova	Décors et costumes

MARIAGE

Igor Stravinsky	Paroles russes et musique
Tero Saarinen	Création chorégraphique et mise en scène (2007)
Anu Sistonen	Assistante du chorégraphe
Mikki Kunttu	Scénographie et lumières
Erika Turunen	Costumes et coiffures

Jonathan Schiffmann	Direction musicale

Khatouna Gadelia	Soprano
Katalin Varkonyi	Mezzo-soprano
Avi Klemberg	Ténor
Jean Teitgen	Basse

Chœur de l'Opéra national de Lorraine

Solistes de l'Orchestre symphonique et lyrique de Nancy :

Solange Fober	Pianos
Natalia Golovchanskaya	
Thierry Garin	
Vincent Royer	
Marcel Artzer	Timbales
Laurence Brygo	Percussions
Yannick Giuliani	
Anne Midol-Monnet	
Richard Morellini	
Yragaël Unfer	

Coproduction
Opéra national de Lorraine
et CCN-Ballet de Lorraine.

NOCES / MARIAGE

Le CCN-Ballet de Lorraine et l'Opéra national de Lorraine ont entrepris de présenter deux versions successives et différentes d'une même œuvre : *Noces* de Stravinsky.

La première version est l'originale, conçue en 1923 par Bronislava Nijinska (la sœur de Nijinski) pour les Ballets russes de Serge Diaghilev ; la seconde – appelée *Mariage* – est une chorégraphie nouvelle demandée par le Ballet de Lorraine au Finlandais Tero Saarinen (elle a été créée à Nancy en décembre 2007).

Les deux ballets sont dansés sur la même musique de Stravinsky dans sa composition finale, la dernière mouture de *Svadebka* (Noces) faisant appel à quatre chanteurs solistes (soprano, mezzo-soprano, ténor et basse), un chœur mixte à quatre voix et un petit orchestre formé de quatre pianos et d'une importante percussion.

La partition de *Noces* (Nijinska) sera chantée – comme à la création – dans l'adaptation française de Charles Ferdinand Ramuz, tandis que *Mariage* (Saarinen) fera entendre les paroles russes écrites par Stravinsky.

J.L.B.

DÉCOUPAGE DE *NOCES*

Scènes chorégraphiques russes en quatre tableaux
Création le 13 juin 1923 au Théâtre de la Gaîté-Lyrique,
dans la mise en scène de Bronislava Nijinska,
par les Ballets russes de Serge Diaghilev.
Remonté pour le CCN-Ballet de Lorraine par Aleth Francillon
Répétitrice : Isabelle Bourgeais

Premier Tableau :

Chez la Fiancée
Ses craintes, ses espérances.
Habillement, tressage des cheveux,
bénédiction des parents.

Deuxième tableau :

Chez le Fiancé
Préparation, douleur des parents.
Félicitations des amis.

Troisième tableau :

Adieux de la Fiancée à la maison de ses parents

Quatrième tableau :

La fête du mariage
Les amis et amies des mariés dansent l'allégresse des noces.

À PROPOS DE *NOCES*

Bronislava Nijinska, extrait de ses *Souvenirs*

Le ballet. L'action de *Noces* se passe dans une famille paysanne. De telles épousailles dans l'ancienne Russie me paraissaient avoir quelque chose de dramatique : dramatique, en effet, le sort du fiancé et de la fiancée, dont le choix respectif a été décidé par les parents auxquels ils doivent obéissance ! Il n'est nullement question de sentiments réciproques […].

Comment ces âmes pourraient-elles se réjouir pendant leurs noces ? Elles sont plongées dans bien d'autres sentiments. Seuls les parents et les invités s'amusent, car ces noces représentent pour eux un festin, une fête, des chansons, le déchaînement des danses, d'abondantes libations. L'esprit des nouveaux époux est loin de tout cela, bien que leurs âmes soient destinées à se connaître et leurs cœurs à s'unir. C'est sur cette vision que j'abordai la chorégraphie : mettre en scène les rites de ce mariage.

La chorégraphie. Les titres des tableaux me suffirent et tout me fut suggéré par la musique. À moi de la transformer en action dansée et en mouvements. Les rythmes de la composition musicale, sa profonde et lourde atmosphère, si rarement gaie, engendraient la forme chorégraphique même : la possibilité de traiter la masse du corps de ballet en la divisant en groupes pouvant se répondre (l'action des personnages principaux s'exprimant par l'action de l'ensemble, et non point par leur comportement individuel).

Ainsi, la fiancée et les jeunes filles seraient liées entre elles par l'expression commune, tandis que l'entourage du fiancé, les garçons en fête, ne formerait qu'un tout avec lui. Les pères et les mères respectifs ne figureraient qu'à titre de personnages secondaires.

Au dernier tableau, l'action ne serait que danse, traduite par les différents groupes, formant un tissu rythmique s'enchevêtrant, comme se tisse la matière musicale aux voix, aux pianos et aux percussions.

Les costumes. Quand la chorégraphie fut presque terminée, j'exposai à Natalia Gontcharova la nécessité de simples costumes russes d'une seule couleur, afin de conserver à la composition chorégraphique son intégrité. Je les voyais bleu foncé avec des chemises beiges ; pour elle, ils devaient être bruns. En sa qualité de peintre, ce fut à elle de décider.





NOCES DE BRONISLAVA NIJINSKA
Une vision austère tournant le dos au pittoresque

Dans sa danse, Nijinska s'appuie sur la technique classique, qu'elle subvertit par des positions de pieds parallèles ou « en dedans », comme l'avait fait son frère dans le *Sacre*. Les doigts des mains sont refermés sur les pouces en des poings serrés, pour concentrer l'énergie dans les bras, qui ne sont pas des ailes décoratives. Les corps se déplacent de profil (c'était le cas dans *L'Après-midi d'un faune*) et sautent de façon « sauvage », ou accentuent leur poids au sol, leur enracinement dans la terre, contrairement à l'élévation recherchée par la danse romantique. La chorégraphe utilise tout de même les pointes, non dans un but de légèreté, mais pour mieux faire ressortir, par leurs piétinements, la puissance rythmique de la musique.

L'œuvre est symbolique de la pression du groupe sur l'individu, au point que les compositions architecturées du corps de ballet relèguent le couple des fiancés au second plan (y compris dans le dispositif scénique). Cette chorégraphie travaille sur les ensembles, les figures ritualisées (lignes et cercles) de façon complexe, dans la simultanéité des actions – ce que l'on trouve déjà chez Fokine (*L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, où plusieurs danses différentes se déroulent en même temps) –, dessinant de manière graphique les postures et les déplacements. Pas de pantomime ici, peu ou pas de narration, la danse seule est là, pour évoquer, suggérer et parler à l'imagination du spectateur. Une œuvre résolument moderne.

J.L.B.

En haut à gauche :
Noces,
chorégraphie de Bronislava Nijinska.
CCN-Ballet de Lorraine.

En bas à gauche :
Mariage,
chorégraphie de Tero Saarinen.
CCN-Ballet de Lorraine.

MARIAGE DE TERO SAARINEN
Une cérémonie entre chagrin et félicité

Création le 14 décembre 2007 à l'Opéra national de Lorraine
Répétitrices : Isabelle Bourgeais et Noriko Kubota

Dans *Mariage*, le chorégraphe finlandais Tero Saarinen place les quatre chanteurs solistes et les choristes sur scène, en les intégrant à l'action dansée. Tout en suivant le découpage et l'argument de Stravinsky, il exacerbe le propos de Bronislava Nijinska : dans une sorte d'arène (métaphore de l'anneau nuptial), dominée par le chœur à la fois spectateur et acteur du drame qui se joue sous ses yeux, un rite sacrificiel s'accomplit, celui d'un mariage forcé.

Les parents de la fiancée (joués par le ténor et la soprano) livrent leur fille à un jeune homme, lui-même conduit par sa mère et son père (la mezzo et la basse) en une cérémonie douloureuse qui ne réjouit que les amis de leur entourage. Les jeunes gens sont poussés l'un vers l'autre par le groupe oppressant. La gestuelle torturée, « expressionniste », des protagonistes et les courses effrénées des ensembles confèrent un accent de tragédie implacable à ce mariage, d'autant plus funèbre qu'il est habillé de noir, comme le veulent les coutumes ancestrales finlandaises.

J.L.B.

À PROPOS DE *MARIAGE*
Tero Saarinen

« J'ai voulu exprimer la tristesse et l'angoisse que ressentent la jeune fille et le jeune homme que l'on va marier. Les parents, les proches, la société obligent les jeunes gens à faire ce qu'ils ont décidé pour eux. Ni désir, ni attirance réciproque au départ. Une « union » dictée par les autres. Deux innocents qui doivent répondre à l'attente des familles et subir le poids des traditions, selon l'éternel cycle de la vie. C'est pourquoi j'ai situé ce mariage à la frontière entre souffrance et exubérance, perte et bonheur ».

Propos recueillis par J.L.B.

BRONISLAVA NIJINSKA

Née en 1891, sœur cadette de Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska fait – comme lui – ses premiers pas à l'École impériale du Ballet de Saint-Pétersbourg, puis est engagée au Théâtre Marie / Mariinski. Elle est aussi des premières saisons des Ballets russes : on peut la voir dans *Petrouchka*, *Carnaval*, *Narcisse*, *L'Après-midi d'un faune*.

Elle épouse un danseur de la compagnie, Alexander Kotchetovski, dont elle a une fille : Irina. En 1914, après la rupture de Nijinski avec Diaghilev, elle rejoint son frère à Londres et danse à ses côtés *Le Spectre de la rose* et *Les Sylphides*. La guerre la fait retourner en Russie où elle ouvre une école de danse à Kiev, inspirée des théories de Rudolf von Laban sur le mouvement. Avec ses élèves, elle réalise ses premières chorégraphies.

Diaghilev la rappelle en 1920 pour travailler à la reconstitution de *La Belle au bois dormant* de Marius Petipa d'après les notes ramenées à Londres par Nicolas Sergueev, le régisseur du Théâtre Marie.

Devant le succès de *La Belle* (1921), Diaghilev lui confie la chorégraphie de *Renard* (1922), *Noces* (1923), *Les Tentations de la bergère*, *Les Biches*, *Le Train bleu*, *Les Fâcheux*, *Une nuit sur le mont Chauve* (1924). Il lui fait même danser le rôle du Faune !

Après un *Roméo et Juliette* surréaliste (1926), dans lequel Serge Lifar et Tamara Karsavina s'envolent en avion, Nijinska quitte les Ballets russes pour le Théâtre Colón de Buenos Aires : elle y donne *Étude* sur une musique de Bach.

Puis, elle répond à l'invitation d'Ida Rubinstein de monter *Le Baiser de la fée*, *La Valse* et le *Boléro* présentés à l'Opéra de Paris (1928). Nijinska fonde ensuite sa propre compagnie qui se produit au Théâtre des Champs-Élysées (1930-33), compose les parties dansées du film de Max Reinhardt *Le Songe d'une nuit d'été* (1935), collabore aux productions de l'Original Ballet Russe du Colonel de Basil, avant de prendre la direction des Ballets polonais en 1937 : *La Légende de Cracovie*, *Le Rappel*, *Le Chant de la Terre* sont créés au Théâtre Mogador pour l'Exposition universelle.

En 1939, Nijinska se fixe aux États-Unis, travaillant pour l'American Ballet Theatre : elle y monte notamment *La Fille mal gardée* (1940). Conseillère artistique du Grand Ballet de Monte-Carlo (Marquis de Cuevas), elle donne *Variations* de Brahms en 1944 et *In Memoriam* en 1949 (pour le centenaire de la mort de Chopin). Elle obtient la citoyenneté américaine en 1949.

Se fixant en Californie, Nijinska se consacre à l'enseignement. Elle sera cependant – les dix dernières années de sa vie – souvent sollicitée pour remonter ses anciens ballets : *Les Biches* et *Noces* à Rome, à Florence, à Venise, au Royal Ballet de Londres, et sa version de *La Belle au bois dormant* pour le Ballet du Marquis de Cuevas (1960). Elle meurt en 1972 à Pacific Palisades.

TERO SAARINEN



Né en 1964 en Finlande, Tero Saarinen (gymnaste de formation) commence l'étude de la danse à 16 ans seulement, en suivant des cours de jazz.

À Helsinki, il travaille à l'École du Ballet national de Finlande et intègre la compagnie en 1985. Très vite remarqué, il est promu soliste et remportera le Grand Prix du Concours international de danse de Paris (1988). Mais désireux de s'ouvrir à d'autres langages que le ballet classique et la danse contemporaine, Tero Saarinen quitte la troupe finlandaise pour un séjour d'un an (1992-1993) au Japon, où il étudie les danses traditionnelles – y compris le Kabuki – et le Butô. Après un détour par le Népal, il revient en Europe où Carolyn Carlson et Jorma Uotinen créent des chorégraphies à son intention.

Lui-même commence à chorégraphier et fonde sa propre compagnie en 1996 à Helsinki. « *Ce qui frappe en Tero Saarinen, c'est surtout, par son élégance vigoureuse, une parfaite maîtrise de tous les langages qu'il a su faire siens, mettre au service d'une personnalité exigeante et inquiète, d'un lyrisme impétueux, mais fortement structuré, à travers une danse d'ample respiration, généreuse, où la farce est toujours grâce, toujours engagée dans l'exploration de l'âme et de l'ineffable.* » (Bernard Raffali, *Les Saisons de la danse*, 1999).

Parmi ses créations : *Westward Ho !* (1996), *Overdosed Mood* (1997), *Could you take some of my weight...?* (1999), *Wavelengths* (2000), *Kaze* (2001), *Petrushka* (2001), *HUNT* (2002), *Borrowed Light* (2004). *Next of Kin*, une nouvelle chorégraphie destinée à la compagnie, va être créée en mai 2008.

Tero Saarinen a également réalisé des chorégraphies pour le Nederlands Dans Theater, la Batsheva Dance Company (Israël), le Ballet Gulbenkian (Portugal), le Ballet de l'Opéra de Göteborg (Suède), le Ballet national de Finlande, le Ballet de l'Opéra de Lyon, le Ballet national de Marseille et le Ballet de Lorraine. Il a reçu le Finland Prize (2001), le Prix international de danse « Movimentos » (Allemagne, 2004), The Pro Finlandia Medal (2005), et a été fait chevalier des Arts et Lettres par le ministère de la Culture français (2004).

En dehors de la Finlande, la Tero Saarinen Company s'est produite en Australie, Belgique, Canada, Chine, Croatie, Danemark, Estonie, France, Allemagne, Grèce, Grande-Bretagne, Hongrie, Irlande, Israël, Italie, Japon, Lituanie, Luxembourg, Pologne, Russie, Corée du Sud, Espagne, Suède, Suisse, Tunisie, Monaco, San Marin, Pays-Bas, Nouvelle-Zélande, Mexique et États-Unis.

CCN-BALLET DE LORRAINE

Ayant évolué sous diverses appellations depuis sa création en 1978, l'actuel Centre chorégraphique national – Ballet de Lorraine est une des premières compagnies de créations et de reprise d'œuvres du répertoire en France.

Anciennement Ballet-Théâtre de Nancy (sous la direction de Jean-Albert Cartier), il s'est inscrit dans le cadre de la décentralisation chorégraphique. En 1988, Patrick Dupond prend la direction de la compagnie, qui devient Ballet français de Nancy. En 1991, Pierre Lacotte lui succède. La Compagnie devient Ballet national de Nancy et de Lorraine.

En 1999, la compagnie prend sa forme actuelle en devenant Centre chorégraphique national – Ballet de Lorraine. Françoise Adret assure la direction de la compagnie par intérim pendant la saison 1999-2000. Nommé Directeur général en mars 2000, Didier Deschamps prend son relais le 1er juillet 2000. Depuis, il développe un projet original au service de la diversité de la création chorégraphique, en s'appuyant sur une troupe de danseurs permanents de haut niveau.

Ainsi, le Centre chorégraphique national – Ballet de Lorraine n'est pas l'instrument d'un seul chorégraphe. Il est, au contraire, l'outil mis au service de plusieurs créateurs qui proposent au public le fruit de leurs recherches, de leurs interrogations et de leurs visions du monde. La compagnie s'insère également dans un important contexte géographique, historique et social. Nancy et la région Lorraine sont, de ce point de vue, riches en thématiques, figures et mouvements artistiques.

Chaque saison, la troupe crée trois ou quatre programmes qu'elle présente à Nancy et diffuse ensuite dans la région, ainsi que sur l'ensemble du territoire national et dans de très nombreux pays étrangers. Soixante-dix représentations sont en moyenne assurées chaque année.

Actions de formation, de sensibilisation des publics, accueil et présentation d'autres compagnies, diffusion et captations télévisuelles des spectacles, expositions, projections de films et conférences s'articulent aux spectacles de la troupe et rythment la saison en proposant aux publics les plus divers différentes formes de pratique et d'accès à la culture chorégraphique.

Le CCN-Ballet de Lorraine s'est déjà produit au Théâtre du Châtelet en juin 2005 avec *Ligeti Essais* (chorégraphie de Karole Armitage), participant également à l'opéra de Rameau *Pigmalion*, mis en scène par cette même chorégraphe.

BALLET D'EUROPE
FOLAVI
MIREILLE

8 ET 9 AVRIL 2008 À 20 H

DIRECTION : JEAN-CHARLES GIL
DEUX CHORÉGRAPHIES DE JEAN-CHARLES GIL

BALLET D'EUROPE

FOLAVI
Création mondiale

Jean-Charles Gil	Chorégraphie
Antonio Vivaldi	Musiques
Jean Michel Bruyère	Scénographie, lumières et costumes
Gabriel Massol	Réalisation des costumes
Patrick Ranchain	Directeur de production

Coproduction Théâtre du Châtelet – Ballet d'Europe

MIREILLE
Ballet en 7 tableaux

Jean-Charles Gil	Chorégraphie et argument (2004)
Raoul Lay	Transposition instrumentale de l'opéra de Charles Gounod
Jérôme Kaplan	Création des costumes
Philippe Combeau	Réalisation des costumes
Jacques Rouveyrollis	Lumières
Denis Brihat	Photographies projetées
Orchestre Pelléas	
Benjamin Lévy	Direction

Coproduction Ballet d'Europe – Collectif Provence

FOLAVI
Création mondiale

Musiques d'Antonio Vivaldi :
Concerto en ré mineur, op. 3 nº 11 – *Allegro*
Concerto en ut mineur, RV 401 – *Allegro ma non molto*
Sonata a tre « *La follia* », sonata a due violini en ré mineur, op. 1 nº 8
La Stravaganza, concerto nº 8 en ré mineur, RV 245
Concerto en ré mineur, RV 405 – *Adagio*
Concerto en la mineur, op. 3 nº 8 – *Allegro*
Concerto en ré mineur, op. 3 nº 11 – *Allegro adagio*
Concerto en ut majeur pour 2 trompettes : *Largo - Allegro*

FOLAVI : un mot qui se crée selon la rapidité et la spontanéité de l'écriture *texto*…

Un mot dont les composantes produisent un kaléidoscope fluctuant au gré de l'imagination. Fol comme la folie, mais alors à vie ou avi, « l'oiseau » ? Faut la vie – la vie qu'il faut, en français d'aujourd'hui, ou la vie qui fait défaut, en français, justement, du passé ? Faux – tout faux, la vie, à moins qu'il ne s'agisse d'un faux lavis… Et même, Fo comme Dario, Vi comme Vivaldi…

Justement, ce ballet est né de la volonté de s'immerger dans la musique du Vénitien, qui scintille telle une Voie lactée sur laquelle chacun peut s'élancer pour créer son monde. À la vivacité des énergies musicales correspond celle des corps, et la scénographie de Jean Michel Bruyère participe pleinement à la construction de cet espace fluide, investi dans l'instant.

Dans un contexte d'inquiétudes, de contraintes, de violences, Jean-Charles Gil a voulu, avec cette création originale, ouvrir un espace de fantaisie, donner des mots à la danse, parler du classique au contemporain, faire un grand écart entre le rêve et la réalité, où chacun pourra laisser libre cours à son interprétation.

DÉCOUPAGE DE *MIREILLE*
Ballet en 7 tableaux

Ouverture : scène champêtre

Tableau I. Au milieu du XIX^e^ siècle, près d'Arles, des jeunes filles, les « magnanarelles », cueillent des feuilles de mûrier pour l'élevage des vers à soie. Mireille, la fille du propriétaire, est parmi elles. Taven se glisse dans le groupe et y apprend le secret amour de Mireille pour Vincent.

Tableau II. C'est la fête à Arles. Une farandole emporte les jeunes gens, parmi lesquels Mireille retrouve Vincent. On entrevoit leur tendre relation tandis que la fête se poursuit. Mais Ourrias survient, qui tente de séduire Mireille, et se heurte à un refus.

Tableau III. Au Val d'Enfer, lieu magique où Taven puise sa connaissance des forces naturelles, Vincent est en butte à la jalousie d'Ourrias. Ils se disputent violemment ; Ourrias blesse Vincent et le laisse pour mort.

Tableau IV. Taven recueille Vincent, le soigne et le sauve, tandis qu'elle nous dévoile la vision d'Ourrias qui se noie dans les eaux furieuses du Rhône.

Tableau V. Taven incite Mireille à présenter Vincent à son père, Ramon. Insensible aux sentiments de sa fille, il repousse Vincent, en raison de sa pauvreté.

Tableau VI. Fidèle à une promesse faite à Vincent, Mireille entreprend alors de se rendre aux Saintes-Maries-de-la-Mer afin de demander aux saintes leur protection. En traversant la Crau puis la Camargue, exténuée par la marche et accablée par le soleil, elle est victime d'hallucinations et d'évanouissements.

Tableau VII. Parvenue dans l'église des Saintes-Maries, Mireille, à bout de forces, est recueillie par son père et Vincent, qui la portent jusqu'au chœur. Elle meurt là, dans leurs bras, sans avoir obtenu le miracle espéré.

UNE TRAGÉDIE PROVENÇALE

Avec cette création, Jean-Charles Gil retrouve l'essence de la tragédie grecque et assume pleinement le caractère narratif de ce ballet. *Mireille* constitue un hommage à la Provence, lieu de naissance et de vie du Ballet d'Europe, où le chorégraphe mène ses actions et puise son inspiration. Les premières représentations ont eu lieu les 5 et 6 août 2004 au Théâtre antique d'Arles, lieu chargé d'histoire et de symboles. Elles s'inscrivaient dans le programme de festivités consacrées à l'œuvre de Mistral et organisées à Arles par le collectif Prouvènço, coproducteur de cette création mondiale. Le ballet a été à nouveau présenté avec succès au Théâtre antique d'Arles en juillet 2005.

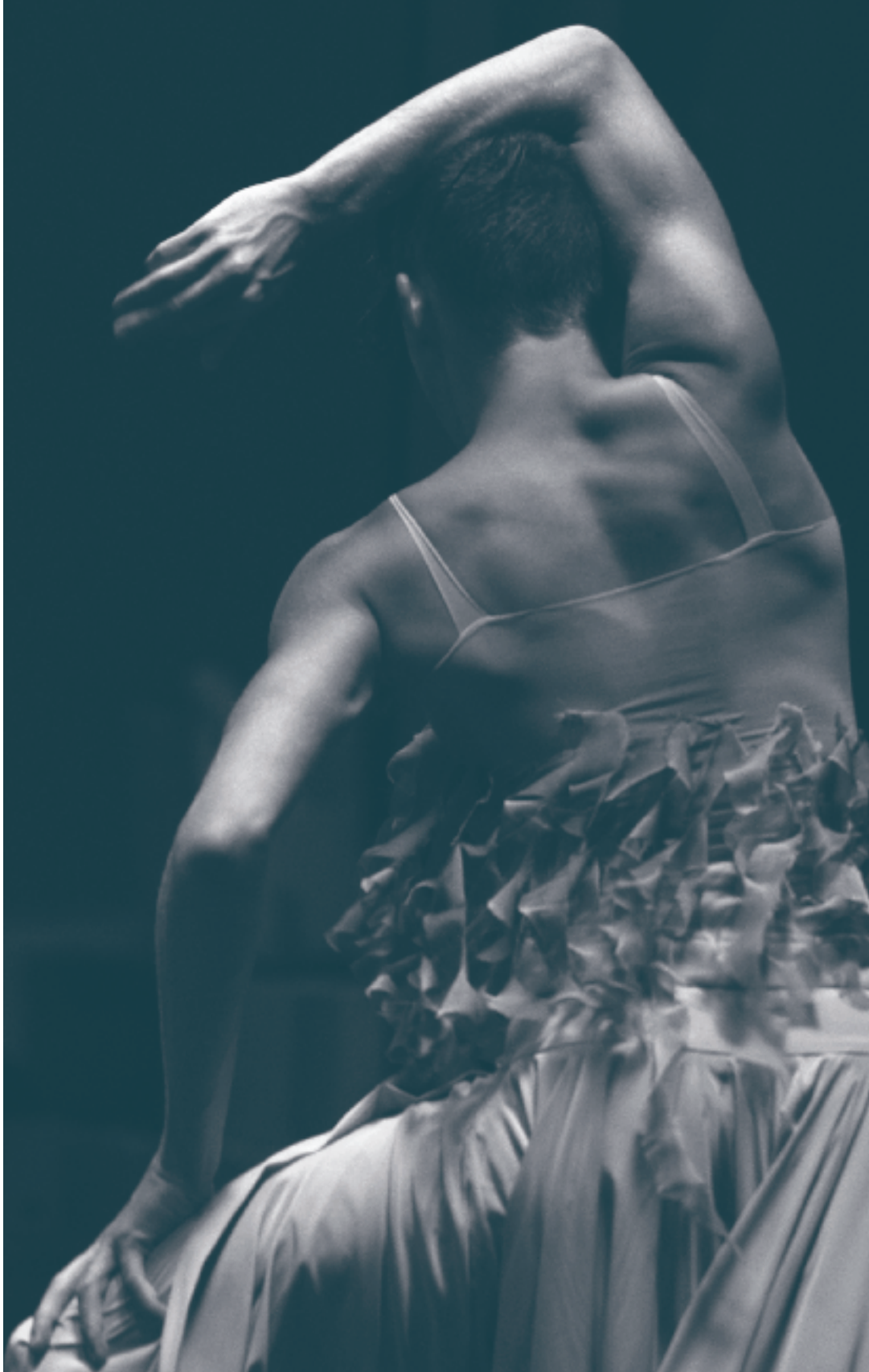
Pour cette reprise au Théâtre du Châtelet, Jean-Charles Gil s'est rapproché pour les costumes des vraies couleurs de l'Arlésienne – les bleus, verts et gris foncés – et a souhaité modifier les éclairages, dans une esthétique correspondant à l'évolution de son travail, alliant ainsi la force de la lumière à celle d'une gestuelle volontairement épurée.





Maquettes de costumes
de Jérôme Kaplan pour *Mireille*
(à gauche : Taven
et à droite : une femme).

Page de droite :
Taven dans *Mireille*,
chorégraphie de Jean-Charles Gil.



À PROPOS DE *MIREILLE*

Jean-Charles Gil

En lisant le poème de Frédéric Mistral, dont on a fêté en 2004 le centenaire du prix Nobel de littérature, j'ai découvert la base d'un argument de ballet, tels qu'on les créait au XIX^e^ siècle avec toute l'imagerie fantastique des contes, qui leur donne ce côté spectaculaire.

L'étroite collaboration entre Mistral et Gounod pour la composition du livret de l'opéra rendait la musique originale incontournable. Afin d'en faire une « suite pour ballet », j'ai demandé à Raoul Lay d'en réaliser l'adaptation. Sans trahir l'œuvre originale, il a réussi le pari de transformer un livret d'opéra en une composition purement instrumentale, en osmose avec l'argument que j'ai écrit.

Je me suis attaché à rendre très lisible la narration de ce poème, tout en en proposant une lecture plus personnelle adaptée à la danse. Ainsi, j'ai voulu renforcer l'action de Taven, ce personnage mystérieux qui, loin d'être une sorcière maléfique, est plutôt une « enchanteresse », comme la décrivait Mistral lui-même. Disposant de la connaissance, des forces et des secrets de la nature provençale, elle protège Mireille et son amour.

UNE « SUITE DE BALLET »

Raoul Lay

Mireille a été composé par Charles Gounod en 1864. Sa collaboration avec Frédéric Mistral fut d'une rare complicité, et son amour pour la Provence releva du coup de foudre. Installé à Saint-Rémy, il écrivait : « *Ma fenêtre est ouverte, le ciel est d'azur… Je passerais là ma vie, si j'y avais ceux que j'aime.* » Pour composer son opéra, il visita le village des Baux, parcourut le Val d'Enfer, découvrit la Plaine de la Crau…

Toutes ces images, à l'œuvre dans sa musique, constituent le paysage dans lequel Jean-Charles Gil et moi-même sommes enracinés. C'est en terre de connaissance que nous avons, à notre tour, essayé une collaboration nouvelle, qui prolongeait la complicité de Gounod et Mistral. Car l'argument originel et la musique en sont les données de base, le vocabulaire dont nous nous sommes servis pour écrire une pièce nouvelle.

Pour moi, l'enjeu était de préserver la couleur dramatique de l'opéra, alors que j'en ôtais les voix et près de deux tiers de la durée. Le poème symphonique que j'ai composé s'inscrit donc dans la tradition de la « Suite pour ballet » : une heure de musique traversée de passages célèbres de *Mireille*, mais aussi de moments plus secrets. Ce drame instrumental en sept tableaux conserve le trajet narratif du poème, mais aussi les grandes oppositions entre la gaieté des danses, la fatalité presque wagnérienne du drame, et les élans mystiques et solaires de la fin. Certains passages qui évoquaient des personnages plus anecdotiques ont été éliminés, pour ne garder que l'essence tragique prenant racine dans les forces élémentaires de la nature. Ce traitement de la musique correspond à la danse de Jean-Charles Gil, qui n'hésite pas à puiser dans le répertoire classique pour n'en conserver que ce qui est nécessaire au drame…

MIREILLE, DU POÈME AU BALLET

Claude Mauron

Professeur de langue et de littérature provençales à l'Université de Provence, Aix-Marseille, auteur de *Frédéric Mistral, Le Poème du Rhône* (2004).

Mireille, à l'origine, ce n'est qu'un nom, que Frédéric Mistral entendit prononcer, tout jeune (et en provençal bien sûr) par sa grand-mère, Anne Rivière – laquelle mourut en 1835. *Es la bello Mirèio mis amour*, « c'est la belle Mireille, mes amours », disait-elle pour taquiner ses filles. Et si Mistral avait été conforme à l'image erronée que beaucoup de gens ont du Midi, il n'aurait tiré de là qu'une chanson de guinguette : Mireille serait devenue la Madelon… Tout au contraire, il décida d'ajouter aux « amours » l'autre grande composante classique – la mort – et opta pour le genre le plus ambitieux qui fût à l'époque, l'épopée de longue haleine.

Publié en 1859, son poème obtint un succès considérable, qui ne s'est jamais démenti. Il le doit à sa portée symbolique, avec une héroïne dont la détermination illustre la renaissance de la littérature provençale, ainsi qu'à la justesse de sa sensibilité : « *Un pays est devenu un livre* », écrivit Lamartine. On aurait tort, cependant, d'oublier l'efficacité d'un scénario qui, combinant maints éléments traditionnels, sait tracer et suivre des lignes de force aussi fondamentales que la passion absolue aux prises avec les jugements humains, puis divins : sur l'amour de Mireille et Vincent, ne s'accumulent que des nuages et orages extérieurs, en un crescendo pathétique d'esprit très romantique.

Selon le destin des œuvres majeures, la *Mirèio* de Mistral est, depuis un siècle et demi, vouée aux adaptations et transpositions. S'agissant du théâtre, ces exigences furent respectées lors des récitations du texte provençal, en 1959, au théâtre de Glanum à Saint-Rémy, sur un découpage de Charles Mauron et dans une dramaturgie de Jean Deschamps. Pour l'opéra, il en alla diversement.

Au départ, au printemps 1864, Gounod (qui était venu en Provence et avait bénéficié des suggestions de Mistral) eut le souci de conserver à la fois le naturel et l'intensité tragique du texte initial. Déjà, pourtant, le livret de Michel Carré avait minimisé certains points capitaux (ainsi le rôle de Taven) et rompu des articulations importantes (entre la résurrection de Vincent et sa demande en mariage). Les remaniements qui survinrent, dès la reprise de décembre 1864, ne firent qu'accentuer les dérives : d'un opéra, on glissa à un opéra-comique (c'est-à-dire avec du texte parlé), et l'on substitua un mariage à la mort de l'héroïne – ce qui, soit dit en passant, prouve bien le caractère dérangeant de cette conclusion, dans une église supposée accomplir des miracles… En outre, toujours dans le même sens, on déplaça le finale à l'église Saint-Trophime d'Arles. Il en alla de la sorte durant des décennies, jusqu'à ce que, vers 1930, grâce au travail de Reynaldo Hahn, s'opère un mouvement de restitution, rétablissant notamment l'issue tragique.

La démarche de Jean-Charles Gil a le mérite de rapprocher davantage encore du chef-d'œuvre mistralien et de ce que l'on peut nommer les origines du mythe. Dans le découpage qu'il a effectué comme dans la chorégraphie qu'il a conçue, deux points sont essentiels. D'abord, Taven retrouve son importance axiale, celle d'une Mère dont la puissance bienfaisante, émanant des mystères les plus profonds, assure la protection du jeune couple, dans tout le centre de l'œuvre, avant que ne s'opère le basculement définitif dans le drame. Ensuite, le refus de Maître Ramon, le père de Mireille, retrouve sa place première, après le combat que Vincent remporte, moralement, sur le traître Ourrias après la guérison du jeune vannier, autrement dit quand le jeune homme a acquis, par luttes et souffrances, une stature susceptible de faire oublier sa pauvreté. Ainsi, c'est tout le cœur de l'œuvre, presque incohérent chez Carré et Gounod, qui retrouve son intensité et sa fonction de palier, illusoirement rassurant et tragiquement éphémère, vers la catastrophe finale. Et c'est à nouveau une trajectoire qui se dégage, propre à être scandée, exaltée, par la chorégraphie moderne.

Faut-il aller plus loin et se demander si, en établissant le lien avec les prestigieux ballets romantiques (qu'il connaît bien, pour les avoir si souvent interprétés comme danseur soliste), Jean-Charles Gil n'ouvre pas aux poèmes de Mistral, à *Mirèio* mais aussi aux autres, une direction esthétique particulièrement appropriée ? Ses origines espagnoles, le fait qu'il vive et travaille en Provence de longue date, sa grande connaissance du monde méditerranéen, tout cela aussi est venu, à l'évidence, nourrir des intuitions et des recherches placées sous le signe de la sincérité. Depuis toujours, d'ailleurs, « la belle Mireille » est une figure de la sincérité passionnée, totale, qui aime, qui veut faire vivre son amour, et qui en meurt.

Entre le mythe dessiné par le poète et la démarche du chorégraphe, la continuité d'esprit est assurée, autorisant d'autant les apports personnels contemporains. On est en droit de penser que Mistral aurait apprécié la fidélité originale de cette création.

Page suivante :
Mathilde Van De Wiele dans *Mireille*, chorégraphie de Jean-Charles Gil. Ballet d'Europe.



JEAN-CHARLES GIL



D'origine espagnole, Jean-Charles Gil (né en 1959) effectue ses études artistiques à Lausanne. À 17 ans, il est engagé par le Ballet national de Marseille – Roland Petit, où il est nommé soliste principal deux ans plus tard. Roland Petit crée pour lui *Les Amours de Franz* (1981). En 1983, Jean-Charles Gil est désigné par la presse américaine « Meilleur danseur de l'année ». Sollicité par Baryshnikov, Noureev, Béjart, Forsythe ou Karole Armitage, il poursuit une carrière internationale de « *guest* ». *Principal* au San Francisco Ballet de 1985 à 1988, puis aux Ballets de Monte-Carlo de 1991 à 1997, il y danse les grands rôles du répertoire et effectue de nombreuses tournées à travers le monde.

À partir de 1995, il se tourne vers la chorégraphie, sans pour autant délaisser l'interprétation. Il signe une de ses premières grandes créations, *Électre*, pour le Ballet du Grand Théâtre de Bordeaux, puis *Bach to Africa*, conçu pour la Fête de la musique d'Aix-en-Provence. Suivront *Corps Accords*, créé à Lausanne en 1998, et *Recuerdas y Recuerdos* en 1999. Avec *Nati te quiero*, présenté en 2000 au Théâtre national de Marseille – La Criée, il rend un vibrant hommage à sa mère et à l'Espagne de son enfance. Depuis 1999, il dirige le Ballet des Jeunes d'Europe, ajoutant à son activité de chorégraphe celle de directeur artistique et de pédagogue. En 2003, pour la naissance du Ballet d'Europe, Jean-Charles Gil crée *Petrouchka*, en associant la musique originale de Stravinsky à l'œuvre de Victor Vasarely. Après *Mireille*, il signe *Schubert in Love*, puis rend hommage à son ami le plasticien Alfred Hofkunst avec *One More Time*, sur une musique de John Adams. Salué, lors d'une première tournée au Proche-Orient en 2005, pour son travail sur *Mireille*, il crée *Mozart Requiem* lors d'une deuxième tournée dans la région l'année suivante.

Jean-Charles Gil a été fait chevalier de l'ordre des Arts et Lettres en novembre 2004.

LE BALLET D'EUROPE

Créé en septembre 2003, le Ballet d'Europe est une compagnie professionnelle de quatorze danseurs, âgés de 20 à 32 ans, venus du monde entier. Cette compagnie, dirigée par le chorégraphe Jean-Charles Gil, est installée dans l'ancienne usine EDF d'Allauch à Marseille. Composé de danseurs de formation classique, le Ballet d'Europe s'est constitué un répertoire résolument virtuose. Sa ligne artistique affirme sa démarche de lisibilité, la technique classique étant mise au service d'une danse contemporaine.

Le Ballet est l'initiateur du projet européen « Stabilisation Emploi Danse », mis en œuvre entre 2003 et 2006 avec le soutien du Fonds social européen (FSE). C'est la première fois en Europe qu'une compagnie appréhendait la danse dans sa réalité sociale, incluant des problèmes comme le chômage auquel les danseurs sont confrontés en fin de carrière. L'Union européenne a d'ailleurs recommandé en juillet 2007 que « *le projet porté par le Ballet d'Europe et cofinancé par le FSE* [soit] v*alorisé comme un exemple à suivre* ».

Outre les créations de Jean-Charles Gil, le répertoire du Ballet d'Europe s'ouvre à d'autres chorégraphes (Régis Obadia, Lionel Hoche, Jorma Uotinen, Luca Veggetti, Georges Appaix, Nacho Duato). Et, poursuivant sa réflexion sociale entamée au niveau européen, la compagnie mène des actions de sensibilisation à la danse dans sa région même auprès des associations et des scolaires, ouvre ses répétitions au public et organise des ateliers chorégraphiques.

BALLET DE HAMBOURG JOHN NEUMEIER

MORT À VENISE

16, 17, 18 ET 19 AVRIL À 20 H
19 AVRIL À 15 H
20 AVRIL 2008 À 16 H

UNE DANSE MACABRE DE JOHN NEUMEIER
Librement inspirée de la nouvelle de Thomas Mann

BALLET DE HAMBOURG - JOHN NEUMEIER

MORT À VENISE */TOD IN VENEDIG*
Une danse macabre de John Neumeier
librement inspirée de la nouvelle de Thomas Mann
Créé le 7 décembre 2003 à l'Opéra de Hambourg
par le Ballet de Hambourg

Johann Sebastian Bach	Musique
Richard Wagner	
John Neumeier	Chorégraphie, mise en scène et conception des lumières
Peter Schmidt	Scénographie
John Neumeier, Peter Schmidt	Costumes
Elizabeth Cooper	Piano

DÉCOUPAGE DE *MORT À VENISE*

ACTE I

Tableau 1. Gloire et Création
Sa renommée et sa gloire définitivement établies, le grand chorégraphe Gustav von Aschenbach commence à travailler à une nouvelle chorégraphie ayant pour sujet le Roi de Prusse, Frédéric le Grand. Aschenbach est passé maître dans l'art de la construction d'un ballet et de sa symétrie : il fait des « classiques » modernes.

Mais à présent, il est obsédé par l'idée de ne pouvoir achever son œuvre ou d'échouer, et son travail artistique s'en ressent. La panique coupe les ailes à la création. « Le projet Frédéric » aurait pu être son chef-d'œuvre, mais le concept se fait de plus en plus confus.

Des souvenirs inconscients de sa mère décédée le distraient de son travail. La ballerine « La Barbarina » et Frédéric le Grand, personnages de son imaginaire, apparaissent, semblant lui demander une forme chorégraphique à éterniser.

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale, BWV 1079 (1747) :
Thema Regium / Thème royal (flûte) ; Ricercar a 3

Richard Wagner : *Élégie* (1859/1882)

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale :
Canon perpetuus super Thema Regium ; Canon a 2 cancrizans ; Canon a 2 violini in unisono (en deux versions) ; Canon a 2 per motum contrarium ; Canon a 2 circularis per tonos ; Sonate en trio, 1er mvt : *Largo*.

Richard Wagner
Pièce pour piano : *Carnet pour Mathilde Wesendonck* (1856)

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale :
Sonate en trio, 2e mvt : *Allegro*.

Tableau 2. Au bord de l'épuisement
Frustré et épuisé, Aschenbach abandonne son travail. La rencontre d'un mystérieux étranger réveille sa soif de voyage.

Richard Wagner / Hans von Bülow
Tristan und Isolde : Prélude (piano)

Tableau 3. Le sentiment de nager – Voyage à Venise
Pris d'une envie furieuse de s'évader, il part pour Venise. Un étrange gondolier l'emmène dans la lagune jusqu'au Lido.

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale :
Sonate en trio, 3e mvt : *Andante*

Tableau 4. La rencontre silencieuse – Hôtel des Bains
Dans le hall d'entrée, s'affiche l'élégante société vénitienne. Les regards se tournent vers Aschenbach. On l'a reconnu, ce qui accroît son malaise. Deux jeunes hommes efféminés dansent ensemble ostensiblement, puis s'approchent d'Aschenbach et flirtent avec lui. Irrité, il s'apprête à partir. Entre Tadzio, un jeune homme d'une beauté saisissante, pieds nus : il attire le regard et enflamme l'imagination d'Aschenbach, qui décide de rester…

Bruits et sons vénitiens (collage) et extrait de *La Mort d'Isolde* de Wagner

Richard Wagner
Pièces pour piano :
Sonate pour l'*Album de Madame Mathilde Wesendonck* (1853) : 1re partie
Zürcher Vielliebchen-Walzer / Valse de Zurich (1854)
Polka (1853)
Zürcher Vielliebchen-Walzer : début
Sonate pour l'*Album de Madame Mathilde Wesendonck* : 1re partie (extrait), 2e partie
Träume / Rêves – Étude pour *Tristan und Isolde. Wesendoncklied* no 5 (1857/1858)
Élégie (1859/1882)
Sonate pour l'*Album de Madame Mathilde Wesendonck* : 3e partie

ACTE II

Tableau 5. Sur la plage du Lido
Aschenbach observe Tadzio et ses compagnons, en train de s'amuser. Le soleil aidant, l'attention qu'il porte au jeune homme est de moins en moins intellectuelle. Le sourire de Tadzio l'enchante. Inspiré par sa présence, il chorégraphie un pas de deux empli d'une véritable émotion.

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale :
Thema Regium / Thème royal (hautbois d'amour) ; Canon perpetuus contrario motu ; Canon a 4 quaerendo invenientis ; Fuga canonica in Epidiapente ; Sonate en trio, 4e mvt : *Allegro*.
Richard Wagner
Pièce pour piano : *Ankunft bei den schwarzen Schwänen* / Le Cygne noir (1861)

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale : Canon a 2 per augmentationem

Richard Wagner : *Carnet pour Mathilde Wesendonck*

Tableau 6. Un rêve dionysiaque
Aschenbach s'endort sur la plage. Un rêve orgiaque le surprend : des corps se livrent à une tumultueuse et frénétique bacchanale. Bouleversé, il se réveille.

Richard Wagner : Bacchanale extraite de *Tannhäuser* (version de Paris, 1861)

Tableau 7. Métamorphose
Une serviette autour du cou, Aschenbach est adossé à une chaise : « *Nous ne sommes vieux que lorsque nous le ressentons dans nos cœurs et nos esprits. Un homme dans votre position a droit à sa couleur de cheveux naturelle* », lui dit le coiffeur.

Richard Wagner : Bacchanale extraite de *Tannhäuser* (version de Paris, 1861)

Tableau 8. Danse macabre – Choléra à Venise
Un musicien des rues se produit dans le jardin de l'hôtel. Son jeu est brutal, provocant, dangereux et incessant.
Les invités de l'hôtel tombent malade – et meurent.

Johann Sebastian Bach
Bourrée, extraite de la *Suite pour luth* en mi mineur, BWV 996 (ca 1772)
Jethro Tull, adapté par Ian Anderson et Yngwie J. Malmsteen « Baroque & Roll »

Tableau 9. Le son pur du piano – Décision et Adieux
Néanmoins, Aschenbach décide de rester à Venise. Il laisse tomber ses projets de création. Son *Frédéric le Grand* ne verra pas le jour.

Johann Sebastian Bach
L'Offrande musicale :
Thema Regium (piano) ; Ricercar a 6, orchestré par Anton Webern (1934-35).

Tableau 10. Liebestod (Mourir d'amour)
Aschenbach meurt à Venise.

Richard Wagner / Franz Liszt
Mort d'Isolde, extraite de *Tristan und Isolde* (transcription pour piano)



Page de droite :
Silvia Azzoni,
Alexandre Riabko et Lloyd Riggins
dans *Mort à Venise*,
chorégraphie de John Neumeier.
Ballet de Hambourg.

DE LA NATURE DE L'AMOUR

Entretien avec le chorégraphe John Neumeier
Propos recueillis par Telse Hahmann

Pensiez-vous depuis longtemps chorégraphier le texte et le thème de *La Mort à Venise* ?
Oui, cela fait un bon moment que je l'envisageais. J'ai découvert la nouvelle de Thomas Mann lorsque j'avais quinze ans – en anglais, bien sûr. Je me souviens que le récit m'avait captivé : il m'était apparu comme une histoire mythique. Tadzio n'a jamais été réel pour moi, je n'ai pas considéré cette nouvelle comme une sorte de *soap opera* sur un homme vieillissant fasciné par un adolescent.

C'est cette dimension imaginaire, émotionnelle, que je veux rendre aujourd'hui par la danse, et non, à proprement parler, le texte de Thomas Mann. Nous connaissons aujourd'hui, par les notes qu'il a laissées, la valeur qu'il attachait à l'allégorie qui transcende le contenu. Il a délibérément superposé une dimension métaphysique à la simple action dont on peut faire le récit. La comparaison avec le film de Visconti est intéressante, car je trouve que la dimension véritablement émotionnelle qui s'en dégage est produite pour l'essentiel par la musique de Gustav Mahler. Les images sont très belles, mais elles ne doivent leur équilibre interne qu'à la musique.

Je pense qu'il faut une certaine maturité pour pouvoir chorégraphier un ballet sur *La Mort à Venise*. Pourtant, Thomas Mann n'était pas très vieux lorsqu'il a écrit cette nouvelle, puisqu'il n'avait que trente-six ans. C'est très étonnant. Pour élaborer cette œuvre, j'ai eu besoin d'un long temps de réflexion et de maturation du projet.

Vous avez affirmé que la musique de votre ballet *Mort à Venise* ne devrait pas être de Gustav Mahler, et vous avez opté pour Johann Sebastian Bach et Richard Wagner, ce qui a surpris pas mal de gens. Comment en êtes-vous arrivé à ce choix musical ?
J'ai su très tôt que je voulais associer la musique de Bach au monde intellectuel, organisé, d'ordre apollinien que s'est créé Aschenbach. En revanche, je ne me souviens pas précisément du moment où j'ai eu l'idée de souligner avec la musique de Wagner le monde, opposé, d'ivresse dionysiaque dans lequel Aschenbach se retrouve à Venise. Peut-être est-ce le lien entre *Tristan et Isolde* et l'intrigue de *La Mort à Venise* qui m'y a amené, ou peut-être un texte dans lequel Wagner aurait servi de modèle au personnage d'Aschenbach.

Alors que j'étais en vacances (je ne disposais que d'un petit lecteur CD), j'ai essayé de passer un morceau de Wagner, puis un morceau de Bach, et de nouveau un morceau de Wagner. J'avais à chaque fois l'impression de sortir d'un rêve. Il m'est impossible de dire laquelle de ces deux musiques inspirait ce rêve : Bach ou Wagner ? L'effet était si saisissant que je n'avais de cesse de le répéter encore et encore. Je prenais des passages de *L'Offrande musicale* et y intercalais par exemple le prélude de *Tristan*. Les deux musiques restaient pour ainsi dire parfaitement contiguës et aucune ne dépréciait l'autre. Je les écoutais à égalité, comme si la vie rêvée et la vie réelle étaient, elles aussi, équivalentes.

On peut même dire que la musique et l'argument du ballet sont étroitement liés.
C'est vraiment un hasard extraordinaire que j'aie trouvé si rapidement *L'Offrande musicale* parmi tous les morceaux de Bach ! Elle était sur le même CD que l'un des enregistrements de *L'Art de la fugue* que je voulais d'abord utiliser. Günter Jena, avec qui je collabore depuis de nombreuses années, a travaillé longtemps et intensivement à la conception musicale de *Mort à Venise*. Alors que j'avais cessé de croire à l'intérêt de mêler une grande œuvre musicale et une grande œuvre littéraire, il m'a été d'une aide incroyablement précieuse pour le choix des morceaux du ballet.

Indépendamment de la musique, j'ai su très tôt que la pièce devait commencer par une danse consacrée à Frédéric le Grand. En effet, la nouvelle nous informe qu'Aschenbach a écrit un ouvrage dédié à cette grande figure historique, dont Bach était un contemporain. Et justement, en lisant les commentaires sur *L'Offrande musicale* publiés sur la pochette du disque, j'ai appris que Bach avait composé cette œuvre sur un thème qui lui avait été proposé par Frédéric le Grand ! Je dois dire que j'ai été pris de frissons, c'était comme de recevoir soudainement un cadeau qu'on n'attendait pas.

La musique de Wagner a également de nombreuses relations avec Venise – où le compositeur voulait achever l'écriture de son *Tristan* et où il mourut quelques années plus tard, en 1883 –, ainsi qu'avec la nouvelle elle-même.
La structure même, le conflit fondamental entre Aschenbach et Tadzio – cet amour impossible –, est très proche de *Tristan et Isolde*. Les deux œuvres culminent dans la mort d'amour, la *Liebestod*. L'une des sources que j'ai consultées fait allusion à la ressemblance entre la description du décor de la dernière scène de *Mort à Venise* et le dernier acte de *Tristan et Isolde*. Jusqu'aux expressions qui y sont identiques, par exemple l'appareil photo « abandonné » sur la plage, un adjectif que l'on retrouve dans la description du décor de *Tristan*.

Je trouve étrange que l'analyse d'un critique littéraire, parue en 1958 aux États-Unis, ait si peu marqué les esprits. Elle présente de manière très détaillée les éléments de l'autobiographie de Wagner, publiée en 1911 – soit un an avant la nouvelle –, que l'on retrouve dans *La Mort à Venise*. On continue d'en discuter aujourd'hui et Thomas Mann l'a peut-être délibérément donné à entendre : Gustav von Aschenbach est Gustav Mahler (mort cette même année 1911). Le seul fait qu'il porte le même prénom que le compositeur, dont Thomas Mann portait le portrait sur lui, l'atteste. Cependant, l'écrivain fait des recoupements avec des passages du texte de Wagner. Mon impression, en fin de compte, est que Thomas Mann ne voulait pas que cela se sache.
C'est bien possible. On peut également ajouter que Thomas Mann, au moment où il séjourne à Venise et écrit tout près de son Tadzio, rédige un texte sur Richard Wagner, dans lequel, d'ailleurs, il le critique férocement – sauf dans le dernier paragraphe où il déclare : « *Malgré tout, à chaque fois que j'écoute Wagner, je suis transporté.* » Même s'il s'efforce de favoriser une nouvelle perception du compositeur au début du XX^e^ siècle, il ne peut échapper à l'effet que sa musique exerce sur lui.

Le nombre de hasards, ou de coïncidences, à ce sujet est surprenant : 1911, l'année où Thomas Mann écrit *La Mort à Venise*, n'est pas seulement l'année de parution de l'autobiographie de Wagner, c'est aussi l'année où la psychologie invente l'expression « complexe de Narcisse ». Or, Thomas Mann parle du « sourire de Narcisse ». Et c'est aussi en 1911 que Fokine chorégraphie le ballet *Narcisse* pour Vaslav Nijinski, qui lui-même a séjourné au Lido cette même année 1911. C'est incroyable !

Malheureusement, je ne peux pas reprendre tel quel le thème de Narcisse dans mon ballet. Le texte de Thomas Mann est rempli de thèmes secondaires et de leitmotivs symboliques, par exemple la figure de saint Sébastien, qui a joué un rôle important dans la vie de Thomas Mann – jusqu'au discours qu'il prononce pour la remise du prix Nobel, brève allocution où il explique que Sébastien est son « saint préféré » (Aschenbach s'en fait d'ailleurs le témoin lorsqu'il évoque la résistance des Indiens à la douleur). Il y a aussi le lien avec *Phèdre* de Platon et avec d'autres personnages de la mythologie grecque. Le texte est très riche en éléments qui vont au-delà de l'intrigue proprement dite, que l'on peut raconter en trois phrases. J'aurais voulu travailler à la manière de James Joyce, invoquant l'action d'un « courant de conscience » intérieur. Mais d'un autre côté, je ne voulais pas aboutir à un résultat confus, en superposant trop de strates différentes, comme celle de la création, des idées et des dessins d'Aschenbach, incarnant son côté artiste ; c'est aussi celle de *Frédéric le Grand*, telle une grande création tant attendue, mais jamais achevée.

Dans votre ballet, l'artiste Aschenbach n'est pas un écrivain, mais un grand chorégraphe. Avez-vous aimé chorégraphier au nom d'Aschenbach ? Cela vous a-t-il permis d'échapper en quelque sorte à John Neumeier ?
Bien sûr. Les premières séquences du ballet sont censées être l'œuvre d'Aschenbach. J'essaie de travailler à partir de ce que seraient ses propres idées. J'ai voulu une chorégraphie extrêmement complexe. Le ballet commence après un court prologue sur le premier *Ricercar* de Bach, dans une sorte de contrepoint chorégraphique à la musique. J'ai aussi tenté, en « saturant » progressivement la scène de danseurs, de faire sentir le problème d'Aschenbach. Sa chorégraphie est très dense, car Thomas Mann explique que son personnage ne tient plus la distance en tant qu'écrivain, mais que son génie consiste à assembler de minuscules parties de textes très finement travaillées. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans cette chorégraphie. Mais il est très difficile de représenter délibérément des chorégraphies ratées : on ne saurait pas alors si c'est de la faute d'Aschenbach ou de la mienne !

Le jeune Tadzio apparaît chez vous autrement que dans la nouvelle. C'est aussi un jeune homme, un bagarreur parmi beaucoup d'autres, mais il se distingue forcément par sa taille, son apparence, son attitude et son langage corporel. Pour le public, il s'agit de tenter, avec Aschenbach, d'élucider le mystère Tadzio.
Il est très difficile de rendre sa spécificité. En effet, tout ce que la nouvelle nous dit de Tadzio nous vient d'Aschenbach : la description qu'il en fait, les réflexions qu'il en tire. Lorsque l'on regarde des photos du « vrai » Tadzio de Thomas Mann, on est très surpris et on se demande bien ce qui a pu le fasciner à ce point.

Il est très différent de la description qu'en a faite Thomas Mann ; il n'a pas de boucles blondes et son visage n'a rien d'apollinien.
En effet. C'est pourquoi je pense que l'essentiel de la nouvelle concerne l'amour en soi. Les yeux de l'amour, tout comme les yeux de la haine, ne voient jamais que l'image subjective que l'on se fait de quelqu'un. Or je ne souhaite pas représenter dans mon ballet uniquement l'image subjective qu'Aschenbach se fait de Tadzio, même si, bien sûr, il y a aussi des moments subjectifs. La première rencontre des deux personnages commence, par exemple, de manière très réaliste et se poursuit ensuite dans la tête d'Aschenbach, qui semble anticiper la suite de leur relation.

Pour moi, il est essentiel que le ballet, comme c'est le cas dans la nouvelle, permette de voir naître une relation réciproque entre les deux personnages. La position de Tadzio est plus difficile à décrire, car on ne sait pas ce qu'il pense ni pourquoi il regarde toujours en arrière – mais il le fait. Et bien sûr, il y a toujours le risque qu'il paraisse trop coquet, séduisant ou sentimental. Je pense que Tadzio devient quelqu'un de spécial parce qu'il est à la fois parfaitement normal et malgré tout quelque peu mystérieux. Il est comme tous les autres jeunes gens de son milieu, mais en plus, dans sa relation avec Aschenbach, il rayonne d'une chaleur et d'une tendresse qui n'ont rien à voir avec les trois adjectifs cités plus haut. Ce mystère dans la normalité me fascine. J'ai volontairement forcé sur sa « normalité », mais son mystère, sa dimension mythique, sont également explicites dans la chorégraphie. Ce sont toujours les gens qui ne sont qu'en partie conscients de leur grand charme ou de leur beauté envoûtante qui ont l'air le plus beaux.

L'absence de vanité est la véritable beauté…
Plus on avance dans le ballet, moins on parvient à distinguer le rêve, le délire, l'hallucination de la réalité. Les images que je me fais d'une personne peuvent m'apparaître en imagination ou dans mes rêves, elles incarnent alors d'une manière encore plus marquante les qualités que je crois voir en elle.

La nouvelle rappelle sans cesse au lecteur qu'Aschenbach ne parle jamais avec Tadzio. Il se demande parfois s'il doit ou non lui adresser la parole, comme un homme d'un certain âge qui bavarde innocemment avec un adolescent, ou bien lui caresser la tête. Mais il ne le fait pas et vient progressivement à y renoncer pour de bon. Dans un ballet, la relation est nécessairement plus physique, accompagnée de contacts corporels. Cela a-t-il posé un problème pour la conception de votre chorégraphie ?
Non. La danse est un art qui n'est presque jamais réaliste, ou alors seulement le temps de courts instantanés. Un pas de deux, dont les protagonistes ne se parlent pas, peut ainsi devenir un exercice plein de charme. Le ballet comporte l'un de ces pas de deux où le spectateur ne sait pas si ce qu'il voit est la réalité ou si cela se passe dans la tête de l'un ou de l'autre des personnages. Ou s'il ne se passe pas quelque chose de complètement différent. Ce pas de deux est encadré : Tadzio tend la main. Dans la réalité, cela n'arrive peut-être qu'une seule fois et tout le pas de deux exprime ce qu'Aschenbach pense, espère ou ressent à ce moment, avant de serrer la main tendue de Tadzio. Dans la nouvelle, Aschenbach rencontre Tadzio et ce dernier lui sourit, puis Aschenbach dit en se parlant à lui-même « je t'aime ». Dans un ballet, cette scène ne pourrait que très difficilement être rendue avec la même force que celle à laquelle parvient l'écrivain. Il fallait donc la rendre très physique, littéralement comme deux personnes qui se cognent. La main tendue et le sourire qui suit sont ma réponse physique à la description intellectuelle de Thomas Mann.

Et ce personnage qui réapparaît sans cesse tel un leitmotiv, le voyageur, le gondolier, le guitariste, le coiffeur… Vous en avez fait deux personnes différentes, qui n'en sont en fait qu'une seule. La première fois que j'ai vu la scène avec le voyageur, j'ai spontanément pensé à ces masques vénitiens qui expriment d'un côté le rire et de l'autre la mélancolie. Avez-vous voulu montrer ainsi les deux faces d'une même personnalité ?
J'utilise le dédoublement pour mettre en évidence l'étrangeté du personnage, son caractère irréel. J'ai la chance d'avoir des jumeaux dans ma compagnie pour incarner ce personnage, mais cela n'était pas indispensable, j'en aurais fait autant sans jumeaux. Ce qui est déterminant, c'est le doublement d'une présence. Le personnage possède sa propre part d'ombre, son revers, il fait ainsi partie de ce que je pourrais appeler la dimension mythique. Il exerce la fonction de messager qui mène inéluctablement Aschenbach à son sort, et auquel il l'abandonne.

Votre ballet porte le sous-titre « *Une danse macabre de John Neumeier* ». La danse macabre est une représentation de la mort qui permet de mieux l'accepter, et que l'on retrouve surtout au Moyen Âge.
J'utilise le terme de « danse macabre » dans mon titre pour signaler d'emblée qu'il s'agit de théâtre de mouvement. Je pense que la nouvelle doit être vue, dès le début, à travers les yeux de la mort imminente. La deuxième page parle déjà de la chapelle du cimetière de Munich et un nombre incroyable de signes annonciateurs de la mort ponctuent le récit, qu'ils soient d'ordre général, comme l'épidémie de choléra, ou qu'ils visent directement Aschenbach. Lors de mes recherches, je suis tombé sur une analyse de la deuxième partie de la nouvelle, la partie vénitienne, qui l'interprète comme une danse macabre. Contrairement au film, le texte de Thomas Mann est très intellectuel dans sa conception. Le terme de « danse macabre » met également l'accent sur la forme : il ne s'agit pas pour moi d'un ballet narratif, qui, au cinéma par exemple, a donné un film foncièrement réaliste comme celui de Visconti, mais d'une transposition chorégraphique de réflexions sur *La Mort à Venise*. Les danses macabres du

Moyen Âge étaient étroitement liées à la peste, elles permettaient d'expliquer l'injustice (ou la justice) que représente la mort. Elle nous touche tous, nous sommes tous appelés, pris par la main et entraînés dans la danse vers l'au-delà.

Vous n'avez pas repris, je crois, l'un des points essentiels de la nouvelle. Au début, lorsqu'il arrive à Venise, Aschenbach envisage de repartir tout de suite, de fuir en quelque sorte. Puis il décide d'affronter la situation. Avez-vous volontairement omis ce point dans le ballet ?
Non, c'est plutôt une décision dictée par le sentiment que l'on a du passage du temps au théâtre. Les unités de temps et de lieu du théâtre grec classique jouent un rôle très important dans le ballet, et le temps est une chose très difficile à représenter sur scène. À la différence de la littérature, quels moyens avons-nous pour figurer par la danse une ellipse de deux semaines, trois mois ou vingt ans ?

Au début de la scène de l'hôtel, je veux montrer, par l'agitation qui gagne les jeunes dandys observant le célèbre chorégraphe von Aschenbach, que ce dernier ne se sent pas bien. La rencontre avec les « faux éphèbes » souligne encore plus ce malaise. La perte des bagages décrite dans la nouvelle constitue un élément très cinématographique, mais pas du tout « chorégraphique ».

Les femmes sont très rares dans la nouvelle, on mentionne tout au plus que la mère d'Aschenbach est une personnalité artistique ; la mère de Tadzio n'apparaît qu'à la marge du récit. Or, dans votre ballet, vous avez ajouté une assistante…
Les personnages féminins y restent néanmoins mineurs. Ils jouent cependant un rôle prépondérant dans la vie d'Aschenbach. C'est pourquoi son assistante, sa mère et la mère de Tadzio sont incarnées par une seule et même danseuse. Elle représente une figure protectrice, quelqu'un qui dispense son amour et apporte son aide. La mère d'Aschenbach est l'opposé de son père – autre élément autobiographique de la part de Thomas Mann. Au début, je voulais faire de la mère de Tadzio et de celle d'Aschenbach des personnages très différents, je voyais l'une plutôt comme Isadora Duncan et l'autre comme Anna Pavlova. J'ai, depuis, cessé de vouloir reproduire les femmes du livre. Je vois la mère de Tadzio comme une femme très moderne, glamour, à la Nicole Kidman, qui a une relation très ouverte, directe et tendre avec son fils, avec ses enfants. Je pense qu'il est important de confronter Aschenbach au fait que, dans la mère de Tadzio, il voit sa propre mère décédée.

Croyez-vous que les spectateurs, à l'instar des lecteurs qui peuvent associer l'écrivain Aschenbach à l'auteur Thomas Mann, vont comparer le célèbre chorégraphe Aschenbach au chorégraphe John Neumeier ?
C'est évident, mais vous savez, tout ballet est en partie autobiographique. Lorsque je travaille à une chorégraphie, je puise naturellement en moi dans un ensemble indéterminé de réflexions et d'expériences. Je peux donc parfaitement m'identifier à Aschenbach, mais mon ballet n'est pas une autobiographie.

Vous connaissez le travail de nombreux chorégraphes, que ce soit personnellement ou par le biais d'ouvrages et de commentaires. Comment cela a-t-il influencé le vôtre ?
Lorsque je me suis demandé à qui devait ressembler Aschenbach, ce sont surtout des images de Serge Lifar qui me sont venues à l'esprit sa noblesse, sa créativité, sa dignité, sa distinction. C'est ce type de chorégraphe que j'ai voulu montrer, il est pour moi le personnage même d'Aschenbach.

Je crois n'avoir encore jamais créé de ballet qui suscite une telle attente. Chacun a sa propre idée de *La Mort à Venise*. Au début, je me trouvais face à une équation difficile à résoudre et je me surprenais sans cesse à vouloir transposer la nouvelle ou trouver une interprétation à telle ou telle partie du texte. Chaque ballet doit pourtant avoir sa vie propre, même s'il est tiré d'un texte universellement connu. Je peux m'inspirer de la nouvelle et essayer de transmettre les mêmes notions, mais je dois inventer, indépendamment du texte, des situations qui font sens et créent tension et émotion. Lors de la création de ma précédente pièce, *Préludes CV*, j'ai eu beaucoup de mal à gérer les attentes, alors même que je travaillais sur un matériau méconnu de tous : personne ne savait ce que signifiaient les lettres « CV » du titre [*cello, violin*] et personne ne connaissait la compositrice russe Lera Auerbach. Je disposais donc d'une totale liberté d'invention. Ce n'est pas le cas ici. Je me demande sans cesse si j'ai bien réussi à transposer une scène, à reproduire une atmosphère. J'ai évidemment tort. Je dois commencer par me défaire du texte et partir de mes propres impressions, ensuite seulement je pourrai confronter le résultat obtenu à ce qui se dégage de la nouvelle. C'est tout le défi de ce travail.

Traduit de l'allemand par Claire Debard

Double page suivante :
Aschenbach réglant une chorégraphie.
Alexandre Riabko, Silvia Azzoni
et Lloyd Riggins dans *Mort à Venise*.



JOHN NEUMEIER



Né en 1942 à Milwaukee (États-Unis), John Neumeier étudie la danse classique dans sa ville natale, puis à l'université de Marquette (Wisconsin), où il obtient un diplôme en arts, littérature et théâtre. C'est là que Marcia Haydée et Ray Barra le « découvrent » en 1963, et le recommandent à John Cranko, qui lui propose aussitôt un engagement au Ballet de Stuttgart : il y est promu soliste et y crée ses premières chorégraphies. En 1969, appelé à la direction du Ballet de Francfort, il s'y fait remarquer en remaniant *Casse-noisette* et *Roméo et Juliette* (1971) ou *Daphnis et Chloé* (1972), et donne une version impressionnante du *Sacre du printemps*. En 1973, il quitte Francfort pour Hambourg. Sous sa direction, le Ballet de Hambourg prend une dimension internationale et effectue des tournées dans le monde entier.

John Neumeier travaille également en tant que chorégraphe invité pour l'American Ballet Theatre, le Ballet national du Canada, le Ballet de Tokyo, le Ballet du Grand Théâtre de Genève ainsi que les Opéras de Paris, Munich, Berlin, Dresde et Vienne. Parmi ses « relectures » : *Illusionen wie Schwanensee* (1976), *La Belle au bois dormant* (1978), *Don Quichotte* (1979), *Petrouchka* (1982), *Giselle* (1983), mais aussi des ballets shakespeariens : *Le Songe d'une nuit d'été* (1977), *Hamlet* pour le Ballet royal du Danemark (1985, 1997), *Othello* (1985) et *Vivaldi ou la Nuit des rois* (1996). Il se passionne pour les sujets et les personnages mythiques de la littérature : *La Dame aux camélias* (1978), *La Légende du roi Arthur* (1982), *Un tramway nommé Désir* (1984), *Peer Gynt* (1989), *Médea* pour le Ballet de Stuttgart (1992), *A Cinderella Story* (1992), *Ondine* (1994), *L'Odyssée* (1995). Mais ses engagements les plus profonds demeurent l'exploration de l'œuvre de Gustav Mahler (les *Symphonies*) et la quête spirituelle à travers J. S. Bach (la *Passion selon saint Matthieu* en 1981, *Magnificat* pour le Ballet de l'Opéra de Paris en 1987) ou Mozart (*Requiem* en 1991).

En 1997, il a fait une relecture de *Sylvia* pour le Ballet de l'Opéra de Paris ; en 2000, il crée *Nijinsky* pour le Ballet de Hambourg, puis *Sounds of Empty Pages* pour le Ballet du Mariinski à Saint-Pétersbourg (2001), *La Mouette* (2003), *Tod in Venedig* (2004) et *Parzival* (2006) pour Hambourg, et *La Petite Sirène* pour le Ballet royal du Danemark (2005).

John Neumeier réalise également des mises en scène : *Otello* de Verdi au Staatsoper de Munich, *West Side Story* et *On the Town* de Leonard Bernstein à l'Opéra de Hambourg. En tant que danseur, il est resté proche de la scène et a souvent tenu le rôle principal, notamment dans la *Passion selon saint Matthieu*. Maurice Béjart, qui lui a dédié certaines de ses chorégraphies, a imaginé pour lui et Marcia Haydée *Les Chaises*.

Depuis 1978, John Neumeier dirige également l'École de danse qu'il a fondée à l'Opéra de Hambourg ; il a mis en place les « Ateliers » (cycles de conférences sur des thèmes ou permettant l'analyse de chorégraphies) et organise les « Journées du Ballet » (avec le « gala Nijinsky »).

De nombreuses distinctions lui ont été décernées, parmi lesquelles le *Dance Magazine Award* (1983), le titre de docteur *honoris causa* ès arts de l'université de Milwaukee en 1987, le prix Diaghilev (France, 1988), le Benois de la danse (Moscou, 1992), la médaille d'or « Carina Ari » de Suède, la médaille Nijinsky (Pologne, 1996) ou le Min-On International Award for Arts (Tokyo, 1997). Il est titulaire de l'Ordre du mérite de l'Allemagne fédérale (1987), a été décoré de la Croix des chevaliers de l'ordre de Daneborg (1989, Danemark) et, en France, fait chevalier des Arts et des Lettres (1991) et chevalier de la Légion d'honneur en 2003. Parmi de nombreuses autres récompenses, il a reçu le Prix de la critique allemande pour l'ensemble de sa carrière en mai 2007.

BALLET DE HAMBOURG – JOHN NEUMEIER

Le Ballet a toujours vu son histoire liée à celle de l'Opéra de Hambourg. Quand celui-ci ouvre ses portes en 1678, il comprend sa propre troupe de danseurs (dirigée par le maître de ballet français Monsieur de la Feuillade), qui participe alors principalement aux divertissements dansés des opéras baroques. Le Ballet se développe ensuite grâce aux échanges artistiques avec l'étranger. Il connaît son plein épanouissement au siècle romantique avec le passage des grands noms de l'époque : les Italiens Fanny Cerrito, Philippe Taglioni et sa fille Marie Taglioni, les Danois August Bournonville et Lucile Grahn, ainsi que la Viennoise Fanny Essler. Autour des années 1850, Katharina Lanner, maître de ballet et chorégraphe prolifique, enrichit le répertoire, puis conduit la compagnie à Berlin pour sa première tournée en 1865.

Dans les années 1920, Hambourg sera l'un des hauts lieux des réformes de la danse, avec le danseur et chorégraphe Rudolf von Laban, dont la compagnie est l'un des premiers groupes modernes à collaborer avec les institutions traditionnelles du théâtre. Il faudra attendre cependant la venue de Rolf Liebermann à la direction générale de l'Opéra de Hambourg, en 1959, pour que la compagnie commence à attirer l'attention d'un public international (elle est alors placée sous la direction du maître de ballet Peter van Dyk). Liebermann met en avant le néo-classicisme de Balanchine, les fantaisies cinétiques d'Alwin Nikolaïs, et révèle en particulier Carolyn Carlson.

En 1973, August Everding succède à Rolf Liebermann, appelé la même année à la direction de l'Opéra de Paris. Il confie alors à l'Américain John Neumeier, âgé de 31 ans, la responsabilité du Ballet. Disciple de John Cranko – initiateur d'un nouvel essor du ballet à Stuttgart –, John Neumeier prolongera l'impulsion donnée par son maître, en déployant une intense activité de chorégraphe, de pédagogue et d'organisateur. Depuis juillet 1999, le Ballet de Hambourg organise un nouveau concours chorégraphique : le Prix Don Pérignon. John Neumeier dirige également, depuis 1978, l'École de danse qu'il a fondée à l'Opéra de Hambourg. Elle accueille 130 jeunes du monde entier qui ont entre 7 et 18 ans. En 1989, l'École de danse et le Ballet se sont installés dans un « Centre de la danse » qui abrite neuf salles de répétitions, ainsi qu'un internat, l'Opéra restant le lieu des représentations. La compagnie est aujourd'hui composée de 58 danseurs de 21 nationalités différentes.

Après avoir été l'hôte du Théâtre de la Ville dans les années 80 (*Passion selon saint Matthieu*), le Ballet de Hambourg a été accueilli au palais Garnier en février 1990 pour *Peer Gynt* et *Nijinsky* en janvier 2003. Le Théâtre du Châtelet a reçu le Ballet de Hambourg et John Neumeier pour *Illusionen – wie Schwanensee* (*Illusions* – comme *Le Lac des cygnes*) en février 2000.

ATERBALLETTO
WAM
CANTATA

23, 24 ET 25 AVRIL 2008 À 20 H

CHORÉGRAPHE PRINCIPAL : MAURO BIGONZETTI
DEUX CHORÉGRAPHIES DE MAURO BIGONZETTI

ATERBALLETTO

WAM
Créé le 20 mai 2005 à Reggio Emilia au Teatro Valli

Wolfgang Amadeus Mozart	Musique
Mauro Bigonzetti	Chorégraphie
Maurizio Millenotti	Costumes
Carlo Cerri	Lumières
Bruno Moretti	Piano

CANTATA
Créé pour le Ballet Gulbenkian (Lisbonne) en 2001
Donné avec l'Aterballetto à Pise (Teatro Verdi) le 31 janvier 2002

Gruppo Musicale Assurd	Musiques du sud de l'Italie
Mauro Bigonzetti	Chorégraphie
Helena Medeiros	Costumes
Carlo Cerri	Lumières

Le groupe Assurd est composé de :

Cristina Vetrone	voix, accordéon, tammorra
Lorella Monti et Enza Pagliara	voix, tambourin, castagnettes
Enza Prestia	voix, tammorra, tambourin

Tournées DLB spectacles / Paris
Didier Le Besque - Thierry Bévière

WAM

« Qu'est-ce que le génie, sinon cette force productive d'où naissent des actions qui peuvent se montrer à la face de Dieu et de la nature et qui, par cela même, ont suite et durée ? Toutes les compositions de Mozart sont de cet ordre ; il y a en elles une force créatrice qui agit de génération en génération et qui ne semble pas devoir tarir de sitôt. »

Johann Wolfgang von Goethe

Ce ballet, dont le titre est formé des trois initiales de Wolfgang Amadeus Mozart, est un hommage au divin compositeur. Sur des extraits de diverses œuvres – des *Noces de Figaro* au *Concerto pour clarinette*, avec, notamment, des pièces pour piano jouées en direct sur scène –, danseurs et danseuses, qu'habillent ou déshabillent des éléments de costumes d'époque, se livrent à une évocation malicieuse, parfois enfantine, souvent érotique, grave aussi, de l'univers mozartien. Ce n'est pas une illustration à la lettre, mais une fête baroque, transposée dans un langage contemporain. Une danse très physique, dont les ralentis soulignent la beauté sculpturale.

J.L.B.

DÉCOUPAGE DE *WAM*

1. Variations au piano sur l'aria de Chérubin « *Voi che sapete* », extraite des *Nozze di Figaro*
   Solo d'une danseuse, pas de deux, et tout le ballet

2. *Larghetto* du *Quintette avec clarinette* en la majeur, KV 581 (enregistré, puis repris au piano)
   Solo féminin (la danseuse dit en allemand la citation de Goethe)

3. Aria « *Porgi amor* » (La Comtesse), extraite des *Nozze di Figaro*, jouée au piano
   Danse des garçons en chaussures à talon

4. *Andante* de la *Sonate pour pianoforte* en ré majeur
   Pas de deux

5. Dans le silence, avec un petit piano-jouet
   Solo féminin

6. *Adagio* de la *Sonate pour pianoforte* en fa majeur, KV 332
   Trio (une danseuse et deux danseurs)

7. *Adagio* du *Concerto pour clarinette* en la majeur, KV 622 joué au piano
   Solo masculin

8. *Adagio* du *Concerto pour clarinette* (enregistré)
   Tout le monde

CANTATA

« Mais je crois que pour bien vivre dans ce monde, tous les hommes devraient être femmes et toutes les femmes devraient être hommes, ou bien il ne devrait exister ni hommes ni femmes, pour avoir tous une vie tranquille… »

Roberto De Simone (*La Gatta Cenerentola*)

Cantata est une chorégraphie éclatante, avec les couleurs vibrantes typiques du Sud. Ses gestes passionnés et viscéraux évoquent une beauté méditerranéenne et sauvage. Une danse instinctive et essentielle qui explore les diverses facettes du rapport entre l'homme et la femme : séduction, passion, querelles, jalousie. *Cantata* est aussi un hommage à la culture et à la tradition musicale italiennes, un travail populaire dans le sens le plus élevé du terme. Il y a des musiques italiennes du XVII^e^ et du XVIII^e^, des berceuses, des *pizziche* salentines, ainsi que des sérénades napolitaines. C'est un ballet né de ma rencontre avec un groupe de musiciennes de Naples et des Pouilles, où musique et danse se mélangent fortement.

J'ai pensé ce ballet comme si l'on suivait un chemin, un trajet à l'intérieur d'un quartier de Naples. À un moment, une place, à un autre, une petite rue, puis un petit angle de rue, et enfin une place immense. Tout comme un visiteur qui marcherait dans les rues de la ville et assisterait à diverses situations. D'ailleurs, les danseurs sont tous toujours en scène. Quand ils ne dansent pas, ils sont là, présents, comme peuvent l'être les gens dans un *vigo* (une petite rue avec une place) à Naples, tous dehors à regarder ce qui se passe et ce qui change suivant l'énergie de la journée. J'ai conçu mon ballet ainsi. Cela commence par un chant et se finit par un chant. À Naples, tout le monde chante. Tout s'accompagne d'une chanson, quand on mange, quand on est ensemble. Le chant réunit.

Dans *Cantata*, certaines choses ont été élaborées par les danseurs sur mes idées, et d'autres par moi sur les idées des danseurs. Dans ma compagnie, je n'enseigne pas les mouvements aux danseurs, mais je recherche avec eux les mouvements. Ce qui est différent et me plaît beaucoup plus.

Mauro Bigonzetti

DÉCOUPAGE DE *CANTATA*

1. Chant
2. *Nonna Nonna* (Cristina Vetrone)
   Deux couples
3. *A cantina e zi' Teresa* (Eugenio Bennato)
   Les femmes, puis les hommes
4. *E' ccose 'mpruvvisate* (Cristina Vetrone / Raffaele Viviani)
   Trios, puis tout le monde
5. *Fimmene fimmene* : air traditionnel de Campanie
   Deux couples
6. *Girasole* (Cristina Vetrone)
   Solo féminin
7. *Serenata* (Amerigo Ciervo)
   Pas de deux
8. *Primmavera* (Eugenio Bennato)
   Deux femmes
9. *Pizzica* : air traditionnel
   Tous
10. Chant

Une atmosphère « populaire » qui fait songer au cinéma néo-réaliste italien de l'après-guerre. Les hommes s'affirment machos et les femmes n'hésitent pas à montrer leurs jambes. Les rencontres sont rudes et sensuelles, avec des duos musclés ! La danse a quelque chose de primitif dans les rondes, les corps à corps. On foule la terre avec les pieds (la « tarentelle » n'était-elle pas, à l'origine, une transe provoquée par les piqûres de tarentules ?). Tous y mettent une folle énergie avec une joie communicative.

J.L.B.







Page de gauche :
WAM,
chorégraphie de Mauro Bigonzetti.
Aterballetto.

En haut :
Cantata,
chorégraphie de Mauro Bigonzetti.
Aterballetto.

En bas :
WAM.
Aterballetto.

MAURO BIGONZETTI



Né à Rome en 1960, Mauro Bigonzetti obtient son diplôme de l'école de danse de l'Opéra de Rome et intègre le corps de ballet de l'Opéra. Il y reste dix ans. Durant la saison 1982-1983, il rejoint la Compagnia Aterballetto, alors sous la direction artistique d'Amedeo Amodio, et danse tout le répertoire de la compagnie. Pendant cette période, les expériences les plus significatives ont été ses collaborations avec Alvin Ailey, Glen Tetley, William Forsythe, Jennifer Muller et ses participations à plusieurs œuvres de George Balanchine et Leonide Massine.

En 1990, il crée sa première chorégraphie, *Sei in movimento*, sur des musiques de J. S. Bach. En 1992-1993, il quitte l'Aterballetto pour devenir chorégraphe indépendant. Il commence à collaborer avec le Balletto di Toscana, vrai laboratoire pour de nombreux chorégraphes italiens. Il crée des ballets pour différentes compagnies italiennes comme le Ballet du Teatro alla Scala de Milan, l'Opéra de Rome, les Arènes de Vérone, le Teatro San Carlo de Naples.

Il travaille aussi pour l'English National Ballet (Londres), le Ballet national de Marseille, le Ballet de Stuttgart, le Deutsche Oper de Berlin, le Staatsoper de Dresde, le Ballet Théâtre Argentin, Balé da Cidadé de Sao Paulo (Brésil), le Ballet Gulbenkian (Lisbonne), le New York City Ballet, le Ballet d'Ankara ou le Ballet du Capitole de Toulouse.

De 1997 à 2007, il est directeur artistique de l'Aterballetto, la direction générale étant assurée par Federico Grilli, avec lequel il construit un nouveau répertoire et une nouvelle compagnie. Depuis 2008, Mauro Bigonzetti a cédé la direction artistique à Cristina Bozzolini, devenant lui-même chorégraphe principal. Ses œuvres les plus importantes pour cette compagnie : *Songs*, *Persephassa*, *Furia Corporis*, *Comoedia Canti*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Cantata*, *Rossini Cards*, *Vespro*, *Noces*, *Psappha*, *WAM*, *Roméo et Juliette*.

ATERBALLETTO

Fondé en 1979 et placé pendant presque vingt ans sous la direction d'Amedeo Amodio (jusqu'en 1996), l'Aterballetto offre un vaste répertoire comprenant des chorégraphies d'Amedeo Amodio, de Glen Tetley, Alvin Ailey, Lucinda Childs, ainsi que les grandes œuvres du répertoire de George Balanchine, Kenneth Mc Millan, Antony Tudor, Josè Limon, Hans Van Manen, Leonide Massine, David Parsons et Maurice Béjart.

Une série de collaborations avec des chorégraphes, compositeurs, décorateurs, costumiers, artistes et acteurs de renom a consolidé au fil des années la qualité de l'Aterballetto en en faisant la plus grande compagnie italienne. Composé essentiellement de solistes d'une grande virtuosité capables d'alterner les rôles les plus exigeants de répertoires très divers, l'Aterballetto a acquis une réputation d'excellence dans le monde entier.

Le chorégraphe Mauro Bigonzetti en a occupé la direction artistique de 1997 à 2007. Depuis cette année, Cristina Bozzolini lui a succédé dans cette fonction, tandis que Mauro Bigonzetti devenait chorégraphe principal de la compagnie. L'Aterballetto, basé à Reggio Emilia, dispose depuis 2004 d'un lieu entièrement consacré à la danse (salle de spectacles et studios de répétition) : la Fonderia Lombardini.



Cantata,
chorégraphie de Mauro Bigonzetti.
Aterballetto.

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA
ALAS

12, 13, 14, 15 ET 16 MAI 2008 À 20 H

DIRECTION : NACHO DUATO
CHORÉGRAPHIE : NACHO DUATO

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA

ALAS
Créé à Santander (Espagne) au Palais des festivals le 28 avril 2006

Textes extraits du scénario du film *Les Ailes du désir*
(*Der Himmel über Berlin* – Wim Wenders / Peter Handke)
choisis par Tomaz Pandur

Nacho Duato	Chorégraphie
Tomaz Pandur	Mise en scène
Tomaz Pandur et Nacho Duato	Scénographie
Angelina Atlagic	Costumes
Brad Fields	Lumières
Zeljko Serdarevic et Dragan Mileusnic	Vidéo
Pedro Alcade et Sergio Caballero	Musique originale
	et extraits de :
Arvo Pärt	*Fratres*
Jules Massenet	*Élégie*
Pavel Szymanski	*Cinq Pièces pour quatuor à cordes*
Fuckhead	*Doin' Business*
Ana Wagener	Voix

Tournées DLB spectacles / Paris
Didier Le Besque - Thierry Bévière



ALAS, SCULPTURE DE TEMPS

Alas a la particularité d'être une chorégraphie dans laquelle Nacho Duato apparaît sur scène, mais c'est aussi un spectacle qui porte la signature du metteur en scène slovène Tomaz Pandur. Deux artistes de prestige international, unis dans une expérience de création rare avec un objectif commun : la recherche d'un nouveau vocabulaire à travers une véritable fusion de disciplines, au-delà de la simple combinaison de langages scéniques. Le résultat de cette rencontre est *Alas*, un ballet qui est l'aboutissement, selon ses créateurs, « *d'un processus de travail différent offrant de nouvelles voies d'exploration pour la danse et le théâtre* ».

Alas s'inspire principalement du film *Les Ailes du désir* de Wim Wenders (1987), dans lequel un ange décide de renoncer à son immortalité pour vivre parmi les hommes. La chorégraphie n'offre cependant pas de parallélisme explicite avec l'histoire du film, bien qu'elle comprenne de brefs fragments du scénario de Peter Handke et que le sujet central demeure le désir d'immortalité de l'homme, exprimé à travers l'éternelle lutte entre le ciel et la terre. « *En réalité, cette œuvre parle de solitude*, précise Pandur. *L'homme se trouve seul face à la grande question du temps et de l'infini. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai voulu faire ce travail avec Duato, que je considère comme un sculpteur de temps.* »

L'intensité dramatique est renforcée par l'interprétation des danseurs et par Nacho Duato lui-même, qui danse et interprète plusieurs monologues. Pedro Alcalde et Sergio Caballero, compositeurs habituels des dernières chorégraphies de Duato, ont écrit une musique originale qu'accompagnent des extraits d'œuvres d'autres compositeurs.





Page de droite :
Alas,
chorégraphie de Nacho Duato.
Compañía Nacional de Danza.

DÉCOUPAGE DE *ALAS*

Séquence 1 : Un Ange descend sur terre, au milieu des hommes.
« *Cuando el niño era niño se preguntala* »
Trois couples et tous les danseurs

Arvo Pärt, Pedro Alcade et Sergio Caballero

Séquence 2 : L'Ange essaie de se joindre aux personnes qu'il rencontre
« *Me gustaria sentir el peso de mi cuerpo* »
Trio de danseurs – Pas de deux

Pavel Szymanski et musique originale

Séquence 3 : Après diverses tentatives d'approcher les humains, l'Ange fait l'apprentissage de la solitude
« *Quiero… conquistar mi propria historia* »
Trois couples – Duo

Pavel Szymanski et musique originale

Séquence 4 : Solo de l'Ange
« *Compañero…* »
Bagarres. Violence. Incendie. Actualité. Journaux.
Enfin, l'Ange se fait un ami
« *No sabria decir quien soy* »
Duo

Pavel Szymanski et musique originale

Séquence 5 : L'Ange rencontre une jeune fille
« *Mirame, o no me mires* »
Pas de deux

Jules Massenet

Séquence 6 : Le voilà prostré, à terre, comme un ange déchu.
La pluie tombe du ciel.

Musique originale

L'ENVOL DE NACHO DUATO

Entretien avec le chorégraphe et directeur
de la Compañía Nacional de Danza
Propos recueillis par Philippe Noisette

« *Je revendique l'aspect contemporain de ma danse. Mais – je le dis régulièrement – la base de mon travail est, et demeurera, classique. Sans avoir reçu une formation de cette nature, on ne peut pas danser mes pièces ! De toute façon, je ne cherche pas à faire des choses nouvelles, je ne prétends pas inventer. L'essentiel est de croire à ce que l'on fait. Et c'est sûrement ce qui donne une portée à mes spectacles et une ouverture sur l'imaginaire et les rêves des autres* » (Nacho Duato).

Pourquoi ce choix : une création inspirée des *Ailes du désir* ? Pour être franc, c'est une idée du metteur en scène Tomaz Pandur. Au départ, nous étions partis sur un autre sujet : *Orlando*. Puis Tomaz est venu et a changé le thème du ballet. J'ai aimé l'idée – un peu moins le fait qu'il veuille que je sois sur scène !

Et quel est votre rôle ? L'ange, justement. Dans le film de Wenders, il y en a deux ; dans le ballet, un seul. Je suis amené à parler également. Mais je me suis dit qu'après tout, entre un danseur et un ange, il y a quelques points communs : comme de vouloir s'envoler, par exemple !

Comment se découpe *Alas* ? Il y a six monologues, en fait les textes de Peter Handke, écrits pour *Les Ailes du désir*. Mais le ballet ne suit pas exactement la chronologie du film, même si l'idée générale est là. Il est clair pour le spectateur que c'est l'histoire d'un ange qui décide de revenir sur terre parmi les humains – et donc de se réinventer en un mortel. Personnellement, j'ai toujours pensé que ce film de 1987 avait marqué son époque.

Danse ou théâtre, au final ? C'est avant tout une pièce de danse ! Je suis le seul à parler en scène. J'ai déjà travaillé avec des metteurs en scène et je peux dire qu'il s'agit bien d'un ballet, cette fois-ci. On retrouvera les interprètes de la compagnie dans ce que vous aimez, ces mouvements qui racontent une histoire.

Vous vous êtes partagé les casquettes, avec Tomaz Pandur ? Oui et non : il y a beaucoup de chorégraphie, et c'est ma partie. Les idées de pure mise en scène sont les siennes. Mais sur d'autres points (les costumes,

les décors), cela a été un dialogue constant. On a passé, je dois dire, du bon temps et nous étions le plus souvent sur la même longueur d'ondes. Il n'y avait pas deux ego qui s'affrontaient !

Revenons sur votre participation au spectacle même… Je ne voulais pas imposer ma présence, mais Tomaz y tenait. Au départ, je n'étais même pas sûr de moi, mais au fur à mesure, je me suis senti bien sur le plateau. Et partager la scène avec mes danseurs était une joie réciproque. Ensuite, ce rôle de l'ange est aussi celui d'un personnage mature, pas d'un gamin. Je sais que je ne danse plus comme il y a vingt ans, et j'en ai tenu compte. Je ne ferais pas cela si je ne m'en sentais pas capable. Et puis, j'aurais trop peur que l'on pense : « *Mais Nacho est beaucoup trop vieux pour le rôle !* » (*rires*).

Quel est le sens profond de *Alas* ? Le film était une sorte de critique de la société, il se passait à Berlin. Mais en faisant ce ballet, entre ce que l'on voulait au départ et le résultat, il y a bien des détours. Je crois pouvoir dire que cette chorégraphie est mélancolique, elle parle du sentiment de la solitude et du temps qui passe. Pour reprendre le film et son scénario, cet ange qui veut redevenir un humain, c'est un sujet assez fort – pas la peine d'en rajouter trop.

Wim Wenders a-t-il vu *Alas* ? On lui a envoyé une copie de la captation du ballet. Mais *Alas* a été créé en Allemagne, avec un succès et un retentissement énorme. En travaillant sur Bach, qui est une espèce de Dieu en Allemagne, j'avais déjà eu, outre-Rhin, des réactions incroyables. En Espagne, ce ne serait pas possible : vous faites une nouvelle *Carmen*, et tout un tas de gens vous pointent du doigt en s'exclamant : « *Mais qui est-il pour se permettre de parler de* Carmen ? »

Vos sources d'inspiration sont plus que variées : Bach, la drogue ou la torture ! Mais, à la fin, il s'agit toujours de la même chose : la solitude, la mort. Et un peu de vous-même… Vous changez les costumes, les musiques, mais c'est bien vous !

Paris, et le Théâtre du Châtelet, c'est une histoire d'amour ? Des retrouvailles, en tout cas ! Il y a ce succès, bien sûr, mais ce n'est pas le plus important à mes yeux. J'aime l'idée que, au fil des ans, les spectateurs puissent voir l'évolution de ma compagnie et le potentiel de ma troupe de danseurs. On a créé un dialogue avec ce public, et on le continue. Je suis honnête. Ici, les gens peuvent me faire une *standing ovation* ou être plus réservés, ils savent toujours que ce que je fais, c'est avec tout mon cœur.



Page de droite :
Alas (à terre : Nacho Duato).
Compañía Nacional de Danza.

NACHO DUATO



Né à Valence en 1957, Nacho Duato débute sa formation professionnelle à la Rambert School de Londres, la poursuit à l'École Mudra de Maurice Béjart à Bruxelles et la complète à New York à l'Alvin Ailey American Dance Centre. En 1980, il signe avec le Ballet Cullberg de Stockholm son premier contrat professionnel. L'année suivante, à la demande de Jiří Kylián, il rejoint le Nederlands Dans Theater, compagnie dont il est nommé chorégraphe résident en 1988, avec Hans Van Manen et Jiří Kylián. Ses prestations de danseur lui valent de recevoir en 1987 le VSCD Gouden Dansprijs (Prix d'or de la danse). Sa première chorégraphie, *Jardí Tancat* (1983), sur une musique de María del Mar Bonet, obtient le premier prix au Concours international de chorégraphie de Cologne.

Ses ballets entrent au répertoire des compagnies les plus prestigieuses du monde, dont le Ballet Cullberg, le Nederlands Dans Theater, les Grands Ballets Canadiens, le Ballet de l'Opéra de Berlin, l'Australian Ballet, le Ballet de Stuttgart, le Ballet Gulbenkian, le Ballet de l'Opéra de Finlande, le San Francisco Ballet, le Royal Ballet et l'American Ballet Theatre. Depuis juin 1990, Nacho Duato est directeur artistique de la Compañía Nacional de Danza.
Parmi ses œuvres récentes : *Rassemblement* (1990), *Por vos Muero* (1996), *Romeo y Julieta* (1998), *Multiplicité, Formes de Silence et de Vide* (1999), *Arcangelo* (2000), *Txalaparta* et *White Darkness* (2001), *Castrati* (2002), *L'Homme* (2003), *Herrumbre* (2004), *Diecisiete* (2005).

En 1995, l'ambassade de France lui remet les insignes de chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres. En 1998, le Conseil des ministres espagnol lui décerne la médaille d'or du mérite des Beaux-Arts. En 2000, il reçoit à l'Opéra de Stuttgart le Prix Benois de la danse, décerné par l'Association internationale de la danse, pour *Multiplicité, Formes de Silence et de Vide* (1999). Enfin, il est récompensé en Espagne par le Prix national de la danse 2003 dans la catégorie Création.

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA

La Compañía Nacional de Danza a été créée en 1979 sous le nom de Ballet Nacional de España Clásico, avec Víctor Ullate comme premier directeur. En février 1983, María d'Avila est à son tour chargée de la direction des deux compagnies nationales, le Ballet espagnol et le Ballet classique. Elle confie des chorégraphies à Ray Barra, danseur et chorégraphe américain résidant en Espagne, puis lui propose le poste de directeur adjoint, qu'il occupe jusqu'en décembre 1990. En décembre 1987, Maïa Plissetskaïa est nommée directrice artistique du ballet.

La désignation du chorégraphe et danseur Nacho Duato comme directeur artistique de la Compañía Nacional de Danza en juin 1990 est synonyme de grand changement pour la formation. Duato renforce l'identité de la compagnie en adoptant un style plus contemporain, sans pour autant renier les enseignements classiques. Il fait entrer au répertoire des œuvres confirmées ou des chorégraphies créées spécialement pour la compagnie (par Jiří Kylián, Hans Van Manen, William Forsythe, Mats Ek, Jacopo Godani, Örjan Andersson), qui s'ajoutent à ses propres créations. Par ses nombreuses tournées, la Compañía Nacional de Danza a acquis un statut international.

Les chorégraphies de Nacho Duato *Por vos Muero*, *Multiplicité, Formes de Silence et de Vide*, *Arcangelo*, *Txalaparta*, *White Darkness*, *L'Homme* et *Herrumbre* ont été présentées au Châtelet entre 2003 et 2005.

TOMAZ PANDUR

Né en Slovénie (ex-Yougoslavie) en 1963, Tomaz Pandur fait des études de théâtre, de cinéma et de télévision à l'université de Ljubljana, où il crée la compagnie de théâtre Thespis Cart, dont les spectacles attirent vite l'attention des critiques. En 1989, il monte *Shéhérazade* au Théâtre national Mladinsko de Ljubljana, où pour la première fois il mêle les traditions orientales et occidentales. C'est un triomphe : la production gagne tous les prix de théâtre des grands festivals de Yougoslavie et est présentée dans de nombreux festivals européens pendant sept ans. Mais en 1989, la carrière professionnelle de Tomaz Pandur connaît un tournant sans précédent : il est nommé directeur du Théâtre national slovène de Maribor, sa ville natale. Pendant les sept années qu'il y passe comme directeur et metteur en scène, il monte des œuvres de Goethe, Shakespeare, Dante et Dostoïevski, un projet sur *Carmen* et *Babylon*, un conte mythologique. Ses succès sont nombreux et Maribor se fait connaître comme un des piliers culturels du théâtre européen.

Avec sa compagnie, il parcourt les festivals d'Europe et d'Amérique pour présenter ses productions : *Faust I & II*, *Hamlet: North-Northwest*, *Carmen: An Afternoon at the Brink of European History*, *La Divine Comédie : L'Enfer, le Purgatoire, le Paradis*, *Russian Mission*. En 1997, il met en scène *Le Silence des Balkans*, concert de Goran Bregovic présenté en plein air à Salonique, capitale européenne de la Culture.

Tomaz Pandur est lauréat de nombreux prix internationaux de théâtre. Il partage actuellement son temps entre Madrid et Ljubljana où, en 2002, il a fondé la compagnie internationale Pandur Theaters (Dictionary of the Khazars, One Hundred Minutes, Tesla Electric Company). Il travaille en Espagne depuis 2005. Sa première production, *Infierno*, tirée de *La Divine Comédie*, créée au Centre dramatique national de Madrid, a connu un énorme succès.

Tomaz Pandur s'était déjà fait connaître en Espagne avec *Shéhérazade* en 1990. Considéré comme un metteur en scène contemporain majeur de la scène internationale, il crée des œuvres caractérisées par une scénographie mise au service d'admirables interprétations dramatiques qui donnent lieu à des images d'une surprenante beauté.

Page suivante :
Alas.
Compañía Nacional de Danza.



châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

SAISON 2007-2008

LYRIQUE

MONKEY,
JOURNEY TO THE WEST
26 septembre - 13 octobre 07
Opéra tiré du *Xi You Ji* de Wu Cheng'en
Création

Chen Shi-Zheng – Damon Albarn – Jamie Hewlett
André de Ridder
Acrobates, interprètes d'arts martiaux, chanteurs d'opéra de Pékin, orchestre et chœur de Damon Albarn

BINTOU WÉRÉ,
UN OPÉRA DU SAHEL
25, 26 et 27 octobre 07
Opéra de Wasis Diop et Koulsy Lamko

Zé Manel – Jean-Pierre Leurs – Massambou Diallo
Djénéba Koné, Kémoko Condé, Ibrahim Loucard…
Ensemble de danseurs et de musiciens africains jouant sur instruments traditionnels

WEST SIDE STORY
20 novembre 07 – 1er janvier 08
***Musical* de Leonard Bernstein et Jerome Robbins**
50e anniversaire de l'œuvre

Donald Chan – Joey McKneely
Reprise de la version originale, avec orchestre et chœur

VÉRONIQUE
21, 22, 24, 26, 27, 29 et 31 janvier 08
Opéra-comique d'André Messager

Jean-Christophe Spinosi – Fanny Ardant
Amel Brahim-Djelloul, Dietrich Henschel, Ingrid Perruche, Doris Lamprecht, Laurent Alvaro, Gilles Ragon
Ensemble Matheus, Chœur du Châtelet

PADMÂVATÎ
14, 16, 18, 20, 22 et 24 mars 08
Opéra-ballet d'Albert Roussel

Lawrence Foster – Sanjay Leela Bhansali
Sylvie Brunet, Finnur Bjarnason, Alain Fondary, Yann Beuron, François Piolino, Laurent Alvaro, Blandine Folio Peres, Alain Gabriel
Orchestre philharmonique de Radio France, Chœur du Châtelet, danseurs de Bollywood

LA GENERALA
27, 29 et 31 mai, 1er et 3 juin 08
Zarzuela de Amedeo Vives

José Fabra – Emilio Sagi
Carmen Gonzalez, Enrique Ferrer
Orquesta de la Comunidad de Madrid

THE FLY
2, 5, 8, 11 et 13 juillet 08
Opéra de Howard Shore
Création mondiale

Plácido Domingo – David Cronenberg
Laurent Alvaro / Daniel Okulitch, Ruxandra Donose, Beth Clayton, Jay Hunter Morris
Orchestre philharmonique de Radio France, Chœur de Radio France

DANSE

BALLET DE LORRAINE
4 et 5 avril 08
Orchestre symphonique et lyrique de Nancy, Chœur de l'Opéra national de Lorraine
Jonathan Schiffmann
Tero Saarinen Company

HUNT, Noces, Mariage
Chorégraphies de Bronislava Nijinska et de Tero Saarinen
Musique d'Igor Stravinsky

BALLET D'EUROPE
8 et 9 avril 08

Mireille, FOLAVI
Chorégraphie de Jean-Charles Gil
Musique de Charles Gounod

BALLET DE HAMBOURG
16, 17, 18, 19 et 20 avril 08

Mort à Venise
Chorégraphie de John Neumeier
Musique de J. S. Bach et Richard Wagner

ATERBALLETTO
23, 24 et 25 avril 08

Wam et **Cantata**
Chorégraphies de Mauro Bigonzetti
Musique de W. A. Mozart et du Gruppo Musicale Assurd

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA
12, 13, 14, 15 et 16 mai 08

Alas
Chorégraphie de Nacho Duato
Musique de Alcade, Caballero, Pärt, Massenet…

SOIRÉE AU BÉNÉFICE DE AIDES
27 mars 08

Les 4 Saisons…
Chorégraphie de Angelin Preljocaj
Musique de Antonio Vivaldi

FÊTES DE LA PLEINE LUNE

NUIT BLANCHE
6 octobre 07

NUIT DU RAMADAN
16 octobre 07

NUIT DE L'IMPROVISATION
Jean-François Zygel
17 mai 08

LEÇONS DE MUSIQUE

Jean-François Zygel

8 octobre 07 : Mendelssohn
8 novembre 07 : Haydn
10 décembre 07 : Chopin
4 février 08 : Brahms
17 mars 08 : Fauré
10 avril 08 : Debussy
5 mai 08 : Messiaen
21 juin 08 : Fête de la musique

RÉCITALS

Simon Keenlyside : 17 décembre 07
Olga Borodina : 30 avril 08
Dame Felicity Lott : 19 mai 08

Agnès Jaoui : 6 novembre 07
Salvatore Adamo : 11 et 12 avril 08

CONCERTS

Jean-Luc Tingaud
Ostinato : 10 ans !
« De Mozart à Rosenthal »
25 janvier 08

Marc Minkowski
Les Musiciens du Louvre-Grenoble
28 avril 08

Monte-Cristo
Ciné-concert
Film d'Henri Fescourt
Musique de Marc-Olivier Dupin
Orchestre national d'Île-de-France
7 juin 08

SOIRÉES JAZZ

25e anniversaire du Sunset-Sunside
31 octobre 07

Woody Allen
25 décembre 07

Martial Solal
15 mars 08

MC Solaar + jazz guests
30 mai 08

CONCERTS DU DIMANCHE MATIN

30 septembre 07 au 25 mai 08

PIANO ****

Alfred Brendel, 19 octobre 07
Stephen Kovacevitch, 23 janvier 08
Nelson Freire, 28 janvier 08
Ivan Moravec, 11 février 08
Gianluca Cascioli, 19 mars 08
Radu Lupu, 29 avril 08
Alfred Brendel, 2 juin 08
Murray Perahia, 10 juin 08

CONCERTS PASDELOUP

Jean-Christophe Keck
Ghyslaine Raphanel, Marie-Thérèse Keller, Éric Huchet, Frank T'Hézan, Franck Leguérinel
« Un festin chez Offenbach »
10 novembre 07

Mykola Dyadyura
Patrice Fontanarosa
« Magie »
2 février 08

Wolfgang Doerner
Karine Deshayes
« Amours de légende »
29 mars 08

Jean-Christophe Keck
Cinq de cœur
« Le plaisir pour le plaisir »
12 avril 08

JEUNE PUBLIC

Monkey, Journey to the West
9 octobre 07 (matinée scolaire)

Bintou Wéré, un opéra du Sahel
26 octobre 07 (matinée scolaire)

West Side Story
11 décembre 07 (matinée scolaire)

Atout cœur d'enfants
8 et 9 juin 08

LE THÉÂTRE DU CHÂTELET / ORGANIGRAMME

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président
M. André Larquié
Vice-présidente
M^me^ Françoise Seligmann
Secrétaire général
M. Jean-Pierre Marcie-Rivière
Trésorier
M. Serge Marckmann

M. Christophe Girard
M. Éric Ferrand
M. Patrick Bloche
M^me^ Hélène Macé de Lépinay
M. Pierre Schapira
M^lle^ Carole Bouquet
M. Jérôme Clément
M. Léon Cligman
M. Jean-Paul Cluzel
M. Philippe Meyer
M. Bernard Miyet
M. Matthieu Pigasse
M. Jacques Rigaud
M^me^ Fabienne Servan-Schreiber

M. Marcel Germon *
M. Jean Maheu *
M. Pierre Médecin *
M. Reiner Moritz *
M. Jean-Loup Tournier *
M. Maurice Ulrich *

*Membres de l'Assemblée générale

Directeur général
Jean-Luc Choplin

Secrétaire général
Jean-François Brégy

Directeur administratif et financier
Thomas Lauriot dit Prévost

Directrice de production et de la coordination artistique
Laurence Marchand

Directeur technique
Jacques Ayrault

Chef comptable, Contrôleur de gestion
Elvire Millet

Assistante du Directeur général
Catrin Unkel
Attachée de direction auprès du directeur administratif et financier
Pervenche Chevalier

PRODUCTION ET COORDINATION ARTISTIQUE

Délégué de production
Arnaud Fétique
Assistantes de production
Sylviane Borie
Brigitte Girardet
Annie Satler

Conseiller musical
Sabine Vatin
Conseiller artistique
Bruno Michel
Chargé de mission artistique
Jean-Philippe Delavault

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL

Adjointe du Secrétaire général
Carole Chareton
Assistante du Secrétaire général
Florence Fontaine

Relations avec le public

Responsable du service des relations avec le public
Pascale Perdriel
Adjointe à la responsable des relations avec le public
Anne-Hélène Vergne

Chargé(e)s des relations avec le public
Martine Briallon
Claude Dumoutier
Muriel Faugeroux
Odile Galon
Nadia Lozac'hmeur
Alexandra Malgras
Anne Perrot
Pierrette Leclerc
Laetitia Talpaert
William Vanhoesserlande

Jeune public

Adjointe du Secrétaire général chargée de l'action pédagogique auprès du jeune public
Lucie Kayas

Mécénat et développement

Relations avec les mécènes
Olivier Lefebvre
Mécénat et partenariats
Clémentine Darbois
Partenariat et développement
Audelin Chappuis
Chargée des relations avec les producteurs extérieurs et des locations d'espaces
Brigitte Hédouin

Publications et multimédia

Responsable du service des publications
Sandra Solvit

PAO et multimédia
Thomas Amouroux

Service de presse

Attachée de presse
Anne Marret
Employée au service presse
Nathalie Coryn

Accueil

Chef du service accueil
Vincent Tirolien
Adjointe
Gaëlle Lordinot-Ranlin
Inspectrice
Joëlle Jacquin
Hôtesses
Marjorie Chabert
Jason Ciarapica
Nathalie Coryn
Élisabeth Dumont
Pauline de Kerimel
Christiane Legras
Camila Oliveira Fairclough
Corine Watrin
Dimitra Zorgiannou
Contrôleurs
Homayoun Azari
Yves Balmès
Christophe Bliault
Gildas Bonte Pigeonneau
Denis Desarthe
René Doreau
Ernst Krassoi
Claude La Sala
Dominique Morelieras

SERVICES ADMINISTRATIFS

Service social

Attachée de direction
Eliane Salardenne
Assistante de direction
Corinne Malgras

Service Exploitation/Intérieur

Délégué général chargé de l'exploitation
Gérard Alcabas
Adjoint au délégué général de l'exploitation, chargé de la sécurité
Jean-Raphaël Pain

Adjoint au délégué général de l'exploitation, chargé du service intérieur
José Frade
Peintre maintenance entretien
Denis Jean De Dieu
Peintre bâtiment
Nicolas Gibert
Ouvriers entretien bâtiment
Samuel Letinevez
Anthony Pain
Chauffeur/Livreur/Coursier
Sylvain Ladj
Assistante service exploitation
Nathalie Giacomo
Employées à l'accueil
Siham Guettaoui
Emmanuelle Strahm
Claire Zuber

Comptabilité

Adjointe au chef comptable, chargée de la comptabilité générale
Flavie Poussin
Attachée de direction de la chef comptable/ Contrôleur de gestion
Sylvie Plessy
Adjointe au chef comptable chargée de la comptabilité Production
Joëlle Malazdra
Comptables
Betty Laroche
Damia Lesieur
Nathalie Seret
Anne-Marie Vigneron

Caisses

Caissière principale
Martine Delaveau

LE THÉÂTRE DU CHÂTELET / ORGANIGRAMME

SERVICES TECHNIQUES

Adjoints au directeur technique
Denis Curty
Andreas von Graffenried
Directeur de la scène
Henri-Louis Peraro
Attachée de direction/ Assistante de direction
Stéphanie Busquet
Lennaïck Clavel
Secrétaire technique
Claudine Gane

Bureau d'études

Responsable
Carlos Proenza

Régie

Régisseurs généraux de production
Joël Corbin
Dominique Mounerat
Régisseurs de scène
Sylvain Becamel
Vanessa Laporte
Régisseur d'orchestre et de concert
Samuel Coroyer

Machinerie

Chef machiniste
Isaïas Sanchez
Chef machiniste / Cintrier
Jean-Claude Vogel
Adjoints
David Gera
Alain Lagoutte
Sous-chefs
Victor Bernardino
Carlos Carcelès
Xavier Duponchel
Bruno Nicolazzo
Bruno Rooke

Machinistes
Christophe Baudelot
Jean-Paul Byron
René Collin
Frédéric Galié
Olivier Germain
Frédéric Grousset
Gaël Leclercq
Dany Levert
Tahar Miloudi
Christiaan Mul
Frédéric Picard
Julien Roche
Dominique Wildenberg

Lumières

Chef de service
Renaud Corler
Adjoint
Laurent Hattinguais
Sous-chefs
Frédéric Bialas
Éric Fortunati
Bernard Maby
Techniciens lumière
Roger Audoui
Pierre Boisset
Patrick Coryn
Emmanuel Nechaouni
Jean-Pierre Prost
Christine Ragou

Audiovisuel et son

Chef du service
Gérard Fernandes
Régisseur audio/vidéo/son
Roland Girard
Adjoint
Stéphane Oskeritzian

Accessoires

Chef de service
Jean-Michel François
Adjointe chef accessoiriste
Florence Marques

Costumes

Chef costumière
Bernadette Mouza
Adjointe / Chef de l'atelier couture
Valérie Mahjoubi
Tailleur
Bruno Lepidi
Couturières
Coralie Auzou
Vanouchka Brochant

Habillage

Chef habilleuse
Sylvie Ayrault
Habilleuses
Marie-Odile Cros
Pascale Minetti
Laura Perez-Cobian

Chargée des ressources informatiques
Christine Pécriaux

CIAM CHÂTELET

Cercle International des Amis et Mécènes du Théâtre du Châtelet

Depuis sa création en 1988, le CIAM Châtelet, association à but non lucratif, rassemble les particuliers et les sociétés qui souhaitent accroître le rayonnement du Théâtre du Châtelet en France et à l'étranger en défendant sa politique artistique originale et en soutenant financièrement ses projets et productions.

Le Théâtre du Châtelet, Théâtre Musical de la Ville de Paris, offre une programmation d'excellence dans tous les répertoires de la musique et de la danse, des productions lyriques aux opérettes, des concerts classiques aux expressions musicales contemporaines, des spectacles de ballets revisitant le répertoire aux nouvelles créations chorégraphiques… Chaque production bénéficie du savoir-faire unique du Théâtre du Châtelet, de moyens de production exceptionnels, de la collaboration avec les plus grands artistes et formations, et de la coopération avec les opéras et théâtres nationaux et étrangers les plus réputés.

Ouvert à un très large public, le Théâtre du Châtelet propose à tous les amateurs de musique et de danse des spectacles innovants et de grande qualité ainsi que des rendez-vous réguliers festifs ou pédagogiques.

Le CIAM Châtelet est fort d'un noyau de membres fidèles très actifs, passionnés de musique et de danse, avec leurs préférences, leurs cultures différentes, mais ouverts à la diversité des spectacles. Reflet de cette diversité, le CIAM accueille désormais de plus en plus de membres de tout âge, de toute nationalité, de tous horizons. Tous éprouvent un grand plaisir à échanger ensemble et à partager des moments d'émotion intense.

Le CIAM Châtelet peut également compter sur le soutien fidèle de sociétés qui s'engagent aux côtés du Théâtre. Partageant l'esprit d'ouverture à un large public, l'ambiance festive, et l'exigence de qualité extrême du Théâtre, ils font profiter tous leurs invités d'un accès exceptionnel à la culture dans les domaines de la musique, de la danse, des arts plastiques.

Devenir mécène du Théâtre du Châtelet, c'est devenir spectateur privilégié et participer activement à la vie du Théâtre.

Présidente
M^me^ Marie-Claire Janailhac-Fritsch

Vice-président
M. Christian Thévenet

Secrétaire générale et Trésorière
M^me^ Marie-Stéphanie Descotes-Genon

Délégué général
M. Olivier Lefebvre
olefebvre@chatelet-theatre.com

Chargée du développement
M^me^ Clémentine Darbois
cdarbois@chatelet-theatre.com

CIAM Châtelet
2, rue Edouard Colonne
75001 Paris
Tél. +33 1 40 28 29 29
mecenat@chatelet-theatre.com

Association loi 1901

amis et mécènes ciam châtelet

LES PARTICULIERS, MÉCÈNES DU CIAM CHÂTELET

CIAM Châtelet est heureux de pouvoir compter parmi ses membres de nombreux particuliers et des personnalités dont le soutien financier et la fidélité contribuent au rayonnement national et international du Théâtre du Châtelet.

Trois niveaux de mécénat sont proposés aux particuliers : ils peuvent rejoindre le Cercle des Amis, le Cercle Nijinski ou le Cercle Lehmann en fonction de leur volonté d'implication aux côtés du Théâtre.

Ils bénéficient des privilèges réservés aux membres du CIAM Châtelet, notamment la garantie d'obtenir les meilleures places pour chacun des spectacles. De nombreux services exclusifs leur sont proposés et tout au long de la saison, des événements : soirées, rencontres avec les artistes, conférences, visites, voyages… sont réservés exclusivement aux membres des différents cercles. Ils ont ainsi véritablement accès à la vie du Théâtre « derrière le rideau », accueillis dans la magie du spectacle vivant.

Tout don effectué en faveur du CIAM Châtelet ouvre droit, au titre du mécénat, à une réduction d'impôt sur le revenu égale à 66% du montant du don effectué, dans la limite de 10% du revenu imposable.

Nous tenons à remercier chaleureusement l'ensemble des membres du CIAM Châtelet :
les membres du Cercle des Amis, les membres du Cercle Nijinski et ceux du Cercle Lehmann, parmi lesquels ont accepté que leur nom figurent dans les publications du CIAM Châtelet et du Théâtre du Châtelet :

CERCLE LEHMANN*

Madame Michel Bernardaud
Monsieur Olivier Purcell
Madame Philippine de Rothschild

CERCLE NIJINSKI**

Prince Amyn Aga Khan
Madame Joëlle Bellon
Comte et Comtesse Guy de Brantes
Madame Véronique de Brosses
Madame Suzy Chabrerie
Monsieur Jean-Marie Farthouat
Madame Ghislaine Gauthier
Monsieur et Madame Claude Janssen
Monsieur Daniel Meyer
Sir Hamid et Lady Moollan
Monsieur Jörg Pape
Monsieur André Pellois
Monsieur Christophe Riandee
Monsieur Claude Prigent
Monsieur Christian Thévenet
Monsieur Philippe Villin

* en hommage à Maurice Lehmann (1895-1974), directeur du Théâtre du Châtelet de 1928 à 1966. Pensionnaire de la Comédie-Française de 1916 à 1919, réalisateur de cinéma et président du jury à Cannes en 1956, Maurice Lehmann a été également administrateur général de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux de 1945 à 1946 puis de 1951 à 1955.

** en hommage à Vaslav Nijinski (1889-1950), le plus grand danseur de son époque dont la première apparition en France remonte à 1909 sur la scène du Théâtre du Châtelet, premier théâtre français à accueillir les Ballets Russes. Le 19 mai 1909, Vaslav Nijinski est alors l'interprète du *Pavillon d'Armide* et du *Festin*. C'est également au Théâtre du Châtelet que Nijinski crée sa première chorégraphie, *L'Après-midi d'un faune*, le 29 mai 1912.

LES SOCIÉTÉS, MÉCÈNES DU CIAM CHÂTELET

Le CIAM Châtelet est heureux également de pouvoir compter sur le soutien de sociétés qui apportent au Théâtre du Châtelet un complément financier d'envergure et accompagnent les projets du Théâtre dans la durée.

Une attention toute particulière a été apportée d'une part aux professions libérales et aux très petites entreprises qui, en adhérant au Cercle Debussy, peuvent ainsi accéder aux spectacles de façon tout à fait privilégiée et participer à des opérations de prestige avec leurs invités.

De même, le Cercle Ravel s'adresse plutôt aux moyennes entreprises.

Les sociétés plus importantes se voient proposer des accords de mécénat sur mesure et sont associées de manière spécifique à une production en résidence ou en tournée, ou à un projet transversal du Théâtre du Châtelet (politique jeune public, rénovation des espaces publics…).

Le mécénat est la plus valorisante des relations entre le monde de l'entreprise et le monde du spectacle. Le CIAM Châtelet a pour vocation d'établir des liens uniques entre le Théâtre et ses sociétés mécènes, et d'organiser des événements sur mesure pour elles et pour leurs invités dans l'enceinte du Théâtre, à travers sa salle à l'italienne, ses salons et espaces publics chargés d'histoire s'ouvrant sur le cœur de Paris.

Chaque société membre du CIAM Châtelet peut bénéficier d'une réduction d'impôt, au titre du mécénat, équivalente à 60% du montant du don effectué dans la limite de 0,5% de son chiffre d'affaires.

Nous tenons à remercier chaleureusement toutes les sociétés membres du CIAM Châtelet et plus particulièrement :

CERCLE RAVEL

Eiffage Travaux Publics
MasterCard

Nous tenons également à remercier :
le groupe ACCOR pour son accompagnement sur l'ensemble de la saison,

la Fondation Orange,

avec l'association Accès Culture, qui facilitent l'accès au Théâtre des personnes atteintes de déficiences visuelles ou auditives,

la maison Hermès,

mécène de la production de *Padmâvatî* d'Albert Roussel.

Conception du programme
Sandra Solvit

Les textes signés J.L.B. ont été
écrits par Josseline Le Bourhis

Conception graphique
Philippe Apeloig
assisté de Elamine Maecha

Réalisation graphique
Yves Taniou

Régie publicitaire
Mazarine Culture
T. 01 58 05 49 00

Imprimé en France
par STIPA
Réalisation :
PLJ Édition-Communication

Dépôt légal :
2e trimestre 2008

© **Châtelet 2008**

Crédits photographiques

Pages 9, 10 et 30 : Laurent Philippe.
Pages 11 et 41 : Pascal Delcey.
Pages 12-13, 14, 53, 62-63 et 64 :
Holger Badekow.
Page 15 : Roberto Ricci (h),
Fernando Marcos (b).
Pages 16, 72, 73 et 75 : Roberto Ricci.
Page 34 : Irmeli Jung.
Pages 46 et 47 :
Jean-Charles Verchère.
Page 74 : A. Anceschi.
Pages 79, 83 et 86 : Fernando Marcos.
Page 84 : Michael Slobodian.

Théâtre du Châtelet
2, rue Edouard Colonne
75001 Paris
T. 01 40 28 28 28
www.chatelet-theatre.com
Location : 01 40 28 28 40