

le lac des cygnes

radhouane el meddeb

 **ballet**
de l'opéra national
du rhin

DIRECTEUR ARTISTIQUE BRUNO BOUCHÉ

 **opéra national**
du rhin opéra d'europe

DIRECTRICE GÉNÉRALE EVA KLEINITZ



LE LAC DES CYGNES

RADHOUANE EL MEDDEB

[CRÉATION]

Pièce pour 32 danseurs

En coproduction avec la Compagnie de SOI

Chorégraphie Radhouane El Meddeb

Musique Piotr Ilitch Tchaïkovski

Direction musicale Hossein Pishkar

Décors Annie Tolleter

Costumes Celestina Agostino

Lumières Éric Wurtz

Ballet de l'Opéra national du Rhin

Orchestre philharmonique de Strasbourg

Durée totale 1h 30

Spectacle présenté sans entracte

La Compagnie de SOI est subventionnée
par la DRAC Ile de France / Ministère de
la Culture et de la Communication



• Répétition publique

Opéra

ve 4 janvier 19 h

• L'Université de la danse

Strasbourg, Université

Le Portique

ma 8 janvier 12 h 30

• Prologue Danse

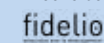
Présenté par

Pasquale Nocera

30 minutes avant

chaque représentation

Avec le soutien de



En partenariat avec



STRASBOURG

Opéra

je 10 janvier 20 h

ve 11 janvier 20 h

sa 12 janvier 15 h & 20 h

di 13 janvier 15 h

lu 14 janvier 20 h

ma 15 janvier 20 h

COLMAR

Théâtre

je 24 janvier 20 h*

ve 25 janvier 20 h*

MULHOUSE

La Filature

ve 1 février 20 h*

sa 2 février 15 h & 20 h

di 3 février 15 h

* Représentations présentées avec des musiques enregistrées



Ana-Karina Enriquez-Gonzalez, Eureka Fukuoka,
Pierre-Émile Lemieux-Venne, Alice Pernão

SOMMAIRE

<i>Le garçon et le lac</i> Radhouane El Meddeb.....	8
« Il y a beaucoup de dogmes à démolir » Entretien avec Bruno Bouché.....	10
<i>Le Lac, ses remous, ses climats</i> Gérard Mayen.....	14
<i>Radhouane El Meddeb, sur les rives du Lac</i> Gérard Mayen.....	20
Collaboration : scénographie, costumes, lumières, répétitions.....	23
<i>Comment a-t-on relu Le Lac des cygnes ?</i> Ariane Dollfus.....	30
<i>Le Lac des cygnes, modèle du genre ?</i> Hélène Marquié.....	34
<i>L'invention du ballet symphonique par Tchaïkovski</i> Mathieu Schneider.....	38
<i>Le Lac des cygnes à l'Opéra national du Rhin</i>	41
Les artistes du spectacle.....	59
Équipes de réalisation.....	62



LE GARÇON ET LE LAC

Par Radhouane El Meddeb

Un jeune garçon se plonge dans la musique du *Lac des cygnes*, il entend sa résonnance puissante, le monument, la force extraordinaire qui s'impriment en lui et accompagnent des images de danseuses en blanc, bras longs et ondulations irréelles. Un jeune garçon entend la profondeur de l'amour dont il est la question, il entend le désir infini de transformation, il est subjugué par la féerie, l'histoire d'amour déchirante, un mélange de conte de fée et de tragédie. (Tout cela tient dans la cassette audio enregistrée. Un petit trésor du monde de l'enfance, de l'adolescence, que l'on transporte avec soi. Tout ceci se déploie quand on veut, comme un petit théâtre intime.)

“
La danse réinterprète
le rite et le transmue
par le regard des danseurs,
leur âme qui bruisse
et frémit au son de cette
musique, si près du cœur.

”

l'ombre et les reflets du lac. Tout est déjà là, l'interminable quête de l'autre, de l'autre en soi, et de l'autre aimé ; l'impuissance à échapper à son sort, le tragique et l'infiniment humain de ces oiseaux blancs qui se déploient.

Le Ballet de l'Opéra national du Rhin se déploie devant les yeux de ce garçon devenu homme, il voit l'institution, la discipline et le ballet dans le ballet, celui des corps qui travaillent, qui interagissent, qui répètent et incarnent tous les jours les rôles du répertoire. Un nouveau vertige pour celui pour qui la danse est devenue sa vie. Il est entré dans un temple. Il a été admis dans le temple et il veut d'emblée lui redonner son sacré, se glisser dans le quotidien du jeu des danseurs (comme on dit jeu pour les musiciens), et redonner au *Lac* sa sacralité d'origine. Il tient à raconter fidèlement l'histoire, à ne pas la travestir, parce que de travestissement il s'agit déjà dans

Lorsque *Le Lac* qui résonnait dans les oreilles du garçon rencontre les danseurs et les danseuses de l'Opéra national du Rhin, s'y traduit l'engagement physique et moral sans limite. Il nous livre ainsi le sens du sacré avec celui du sacrifice, nous raconte le mythe avec l'urgence et le sentiment d'alerte qui est celui de notre temps. La rencontre de la transe de l'enfant et du métier des hommes se retrouve dans une esthétique brutale, où la force est dirigée vers le désir de soulever l'homme contemporain, dans toute sa solitude et sa quête d'absolu et d'amour.

La danse qui en résulte embrasse les temps, elle témoigne d'un certain échec, à la recherche d'une danse pleine et émouvante, généreuse et essentielle pour retrouver la beauté perdue, pour se reconnaître, trouver sa forme et son sens, s'unir enfin. Autour de ce *Lac des cygnes* se joue une danse qui parle de tout ce qu'il nous est impossible de comprendre et de dire, de nos secrets et de nos tourments, de nos contradictions et de nos failles. Elle se niche au cœur de nos questionnements sur la vie, l'amour et la mort.

Dans cette alliance entre l'art du danseur, qui fait de lui un serviteur divin et le souffle qui émane du ballet, sa respiration, on peut apercevoir quelque chose de l'âme de chacun. La danse, par-delà tout folklore, réinterprète le rite et le transmue par le regard des danseurs, leur âme qui bruisse et frémit au son de cette musique, si près du cœur.

Après avoir eu sa musique et ses rythmes en tête longtemps, je fais du *Lac* un réservoir d'espoir, un lieu de renouvellement contre la perte et l'oubli.

Novembre 2018

« IL Y A BEAUCOUP DE DOGMES À DÉMOLIR »

ENTRETIEN AVEC BRUNO BOUCHÉ

Propos recueillis par Gérard Mayen, critique de danse

Directeur artistique du ballet de l'Opéra national du Rhin, Bruno Bouché situe en quoi la chorégraphie du *Lac des cygnes* par Radhouane El Meddeb participe de l'invention d'une dramaturgie pour un ballet européen au XXI^e siècle. Entretien.

Le *Lac des cygnes* compte parmi les ouvrages les plus emblématiques de la grande tradition de la danse classique. Bruno Bouché, à la tête du Ballet de l'Opéra national du Rhin, votre projet artistique consiste à questionner les enjeux d'un ballet européen au XXI^e siècle. Alors y a-t-il un paradoxe à ce que ce projet très actuel en passe, cette saison, par la reprise d'une œuvre aussi canonique ?

Il est vrai que mon projet artistique ne se résume pas à des relectures actualisées de chefs-d'œuvre de la danse classique. Je veux également explorer de grands titres du cinéma ou de la littérature, dotés d'un fort impact imaginaire pour le public, et qui n'ont pas fait l'objet d'un traitement chorégraphique jusqu'à ce jour. C'est ce que je désigne comme la nécessaire invention d'une nouvelle dramaturgie. Pour en revenir à l'actuelle production du *Lac des cygnes*, soulignons que la proposition de Radhouane El Meddeb appartient totalement à notre XXI^e siècle. Ce chorégraphe a décidé d'utiliser pleinement le langage académique ; mais de le faire pour s'adresser pleinement au monde contemporain. Il en découle une dramaturgie entièrement nouvelle.

Vous avez effectué toute votre carrière dans les rangs de la danse classique, pour l'essentiel au sein du Ballet de l'Opéra de Paris. En fonction de cette expérience personnelle, de quelle vision du *Lac des cygnes*, particulièrement forte dans ce milieu, êtes-vous porteur ?

Je précise toutefois que j'ai toujours fréquenté la danse contemporaine. À l'âge de vingt ans, je vivais l'expérience fondatrice de la transmission du *Sacre du printemps* par Pina Bausch. Puis j'ai toujours pu danser un ballet de Nouriev un

soir, pour assister le lendemain à une performance expérimentale. Concernant *Le Lac des cygnes* précisément, je n'ai dansé que la célèbre version de Nouriev, de nombreuses fois, en y tenant plusieurs rôles. J'ai une fois incarné le prince Siegfried, avec le Ballet national de Slovénie ; ce qui demeure l'une de mes plus fortes expériences de danseur.

J'y ressens toute la problématique de la danse classique : s'attacher à un ballet pour ce qu'il véhicule – c'est-à-dire éviter la sclérose de la muséification, lorsque la seule excellence technique devient le but en soi. Ce qui s'entend dans la musique de Tchaïkovski, et ce qui se danse dans *Le Lac*, c'est l'immense mélancolie, la déchirure insoluble qu'éprouvait ce compositeur. Face à quoi, j'ai souvent été frustré par le sentiment que cela puisse s'amoindrir, se réduire, dans une codification seulement formelle, qui esquivaient le questionnement métaphysique.

Le prince Siegfried meurt de son imaginaire, de ses fantasmes, de sa quête d'absolu, de ses désirs de transformation. Il y a là une dimension tragique, qu'on a parfois réduit à la seule homosexualité douloureusement vécue de Tchaïkovski, alors que la question est plus aiguë ; les enjeux plus vastes. Vouloir changer le réel. Se confronter à ses résistances. Il m'a parfois semblé que la forme imprimée à cette pièce n'était pas à la hauteur du bouleversement intérieur qu'elle m'inspirait. Si on n'épouse pas l'ampleur du récit, si on bride l'imaginaire, si on ne dépasse pas la forme, il peut se trouver que la pantomime d'Odette paraisse ridicule.

De Mats Ek à Dada Massilo, de Neumeier à Matthew Bourne, de Nouriev à Bertrand d'At, les nombreuses relectures du *Lac des cygnes* au long du XX^e siècle ont pour point commun de travailler sur les personnages, leurs psychologies, en renouvelant la trame narrative. Aujourd'hui pour le Ballet de l'Opéra national du Rhin, Radhouane El Meddeb prend une option toute autre.

En effet. Forger une nouvelle dramaturgie, ça n'est pas forcément raconter de nouvelles histoires. Radhouane El Meddeb ouvre des espaces poétiques sur le plateau, il renouvelle les signes, il ouvre les imaginaires. Pour cela, il fait confiance aux puissances de la danse, ses énergies, leur saisie par les danseurs. La danse classique n'a pas qu'une seule énergie. Son travail chorégraphique en déconstruit les codes, de sorte que le corps lui-même, son ressenti, est le lieu où s'amorce la fiction.

Ce nouveau paradigme ouvre au fait qu'il n'y a pas d'abord un récit, plus ou moins modifié, et ensuite une illustration de cela par des mouvements à exécuter. Le corps dansant n'est pas le réceptacle d'une intention préalablement formulée en-dehors de lui-même. C'est le langage du corps qui porte toute la dramaturgie, en prise directe sur son ressenti. Regardez quelqu'un marcher dans la rue, et observez comment ce corps anonyme signifie directement de la peur, ou du désir, ou du bien-être, ou de l'autorité, ou un besoin de soutien, etc.

Tout réside donc dans l'option interprétative, dans la qualité d'intention des danseurs, à même leur investissement corporel. Il ne leur est pas demandé de répercuter une histoire qui leur a été amenée. Il ne leur est pas demandé de jouer des rôles. Il leur est demandé d'éprouver une situation, d'en vivre l'expérience, à travers leur langage de corps. Voilà bien leur domaine d'excellence. Mais ça n'est pas si souvent qu'ils sont sollicités de cette manière-là, qui leur demande beaucoup d'autonomie.

Radhouane El Meddeb, comme danseur et chorégraphe, a toujours travaillé dans les esthétiques contemporaines. Il y a une vraie prise de risque à ce qu'il se confronte directement à un corps de ballet de trente-deux danseurs classiques, dont il ne maîtrise pas le vocabulaire gestuel.

Il y a une prise de risque de sa part. Comme de la mienne. Mais il est courageux. Je crois l'être aussi. Remarquez toutefois qu'il y a quelque chose de très rassurant dans le fait qu'il travaille dans un total respect du vocabulaire classique des danseurs. Nous sommes dans cette configuration typique de la création contemporaine, où nous travaillons, en quelque sorte, directement sur la traduction. Un auteur

sait ce qu'il veut exprimer, et il s'emploie à agencer son discours dans une langue étrangère. C'est un travail passionnant, qui passe par une collaboration très complice avec les maîtres de ballet permanents, qui assistent le chorégraphe dans cette transmission dans l'action. La réussite de ce projet leur devra beaucoup. Radhouane El Meddeb travaille avec le Ballet sur l'énergie brute, et il sculpte à partir de cela, alors même que la forme n'est pas encore définie. Notre tradition procède tout à l'inverse : une partition de gestes, une liste de pas à exécuter est donnée aux danseurs – c'est la forme souhaitée, prédéfinie – et

l'énergie en découle seulement en un second temps. El Meddeb, au contraire, se confronte directement à une énergie des possibles, pour creuser la forme sur les interprètes eux-mêmes. À l'heure où nous avons cet entretien, une très grande partie de la pièce a déjà été définie selon ce processus, et elle est très convaincante. La partition est là. Le travail restant consistera à ce que les danseurs s'en emparent totalement.

En lui-même, un ballet est une institution lourde, avec une quantité de contraintes d'organisation. N'est-ce pas ce mode de fonctionnement qui imprime un certain type d'interprétation parmi les danseurs et danseuses, bien tenus de s'y conformer ? Les questions d'interprétation que vous venez d'évoquer ont peut-être moins de ressorts artistiques que ce qu'on croit, au regard de la réalité du travail quotidien dans un ballet.

Je fais le pari du contraire. Bien sûr un ballet a une forte organisation, des plannings, un grand effectif, des horaires à respecter, des services à coordonner, etc. Bien sûr, un processus de création y sera très différent de ce qu'il est dans une compagnie contemporaine indépendante dont le chorégraphe a directement choisi ses trois ou quatre interprètes pour son projet. Mais on est très vite dans la question des représentations qu'on en a. Et celles-ci ne sont pas intangibles, ni immuables. Il y a quelque chose de l'ordre de la formation dans les transformations que nous apportent – après et avant d'autres – un Radhouane El Meddeb. Interprète à vingt ans, je n'avais aucune idée de ce que pouvait signifier une qualité de présence au plateau. Il a fallu que Pina Bausch transmette son *Sacre* au Ballet de l'Opéra de Paris, il a fallu que je voie des pièces de Peter Brook, pour qu'une telle notion commence à faire sens dans mon esprit. Dans mon corps. La question des contenus et méthodes de formation en danse classique reste à réfléchir.

Je ne veux inviter au Ballet de l'Opéra national du Rhin que des chorégraphes qui partagent notre réflexion sur le devenir d'un ballet européen au XXI^e siècle. Non des chorégraphes qui exploitent la compétence de nos interprètes pour simplement réussir une jolie pièce. Les transformations sont lentes, elles doivent opérer en profondeur. Les choses ne bougent pas toutes seules. Le roc psychique peut se révéler extrêmement résistant. On a trop réfléchi l'évolution du ballet vers l'univers contemporain sous le seul angle de la forme. Je suis convaincu qu'il s'agit d'aller creuser dans les attitudes, les points de vue, l'invention de soi, le renouvellement du lien au monde. Il y a beaucoup de dogmes à démolir !

Novembre 2018

“
On a trop réfléchi l'évolution
du ballet sous le seul angle
de la forme. Je suis convaincu
qu'il s'agit d'aller creuser
dans les attitudes, l'invention
de soi, le renouvellement
du lien au monde.
”

LE LAC, SES REMOUS, SES CLIMATS

Par Gérard Mayen

L'un des ballets classiques les plus célèbres, *Le Lac des cygnes* n'en a pas moins connu une histoire fort enchevêtrée. En 2019, plutôt qu'en réviser les psychologies, encore moins en altérer la technique, on choisirait d'en débrider les puissances, au souffle d'un mouvement des humains désirants.

ACTE I

On fête l'anniversaire du prince Siegfried. Wolfgang, le précepteur du jeune homme, lui présente les invités. La Reine, mère du Prince, entre accompagnée des chevaliers. Elle convie l'assemblée à se réjouir avec elle : bientôt le Prince va prendre femme. Il devra, demain, la choisir parmi les jolies jeunes filles qu'elle a fait venir.

Pas de trois.

Le Prince semble absorbé par d'autres pensées. Le précepteur essaie de le ramener à la réalité, aux devoirs qui l'attendent, mais déjà l'esprit de Siegfried s'est évadé.

ACTE II

Le Prince – perdu dans ses songes – voit surgir une femme-cygne, toute blanche, la tête ornée d'une petite couronne. Émerveillé, il s'approche d'elle : elle lui confie qu'elle est princesse, que son nom est Odette et qu'elle a été changée en cygne... Etc.

Arrêtons. Arrêtons là ce déroulé d'un synopsis¹, par lequel s'amorce habituellement toute plaquette conçue par une maison d'Opéra pour accompagner les représentations d'un ballet du répertoire. Il nous faut trahir cette règle. Pourquoi donc ? La version chorégraphiée en 2019 par Radhouane El Meddeb pour le ballet de l'Opéra national du Rhin restitue pourtant bel et bien la quintessence du récit des amours empêchés d'Odette et de Siegfried. On reconnaîtra aisément ces personnages iconiques, dans le transport de leurs émois.

De même cette version reconduit-elle l'essentiel de la noble écriture classique du geste dansé, puisée à l'observation attentive des pas dans la version signée

par Noureev en 1984 – l'une des plus riches. Radhouane El Meddeb l'admire. Or en 2019, ce chorégraphe bouscule néanmoins les conventions installées pour la transmission d'un récit. Cette nouvelle version est plus concise, toute à son élan. Elle ne se découpe pas en actes, qui traditionnellement séquent les péripéties dramatiques, à grand renfort de pantomime. Elle n'expose pas des tableaux séparés les uns des autres par des entrées et sorties de scène, où se reposer des prouesses.

Les trente-deux danseuses et danseurs du Ballet de l'Opéra national du Rhin sont présents en permanence sur le plateau. Des personnages sont dessinés à partir de leurs traits spécifiques. Mais tous sont aspirés dans l'élévation enivrée des métamorphoses. Le ballet vibre de troubles, d'exaltations et de retournements. Tous ces acteurs sont concernés par une idée du drame, de l'amour – désirs, affres et liberté. Tous savent. Tous éprouvent. Tous et toutes ont assimilé tous les pas.

Les hiérarchies traditionnellement entretenues entre membres d'un ballet s'en trouvent redistribuées, nouvellement partagées. Il en va de même dans la répartition des pas entre hommes et femmes. Le grand mouvement d'ensemble se déploie, dans lequel s'ouvrent les actions, émergentes et tournoyantes, poreuses. Toutes et tous les portent, s'y impliquent, font l'expérience d'un état, non plus seulement de l'exécution circonscrite de telle ou telle variation. Il n'est plus besoin d'incarner un Rothbart, ou un cygne noir : ce que ces figures portent du plus noir de l'âme humaine traverse tout interprète, comme n'importe quel être en fait.

Retenons que Siegfried aura voulu résister aux normes de son milieu. Sa rencontre avec Odette l'aura convaincu de ne poursuivre que son idéal. Mais tous deux s'y seront consumés, en butte aux maléfices et sortilèges. Par-delà l'image sublimée de la femme, la mort s'invite au bal des vivants désirants. En 2019, plutôt que rivée à un strict déroulé anecdotique, une chorégraphie de cela préfère libérer un mouvement de puissances agissantes, qui bouleversent tout un chacun, sur le plateau comme au-delà.

UNE MATRICE UNIFICATRICE : LA MUSIQUE DE TCHAIKOVSKI

Le Lac des cygnes trône au sommet de la notoriété du répertoire classique, au côté de *Giselle* qui le précéda d'un demi-siècle. À ce point consacrée, on pourrait croire à une œuvre figée dans son autorité canonique. Rien ne serait plus trompeur.

C'est en 1877 que Piotr Ilitch Tchaïkovski signe son *Lac des cygnes*, sur une commande du Théâtre du Bolchoï à Moscou. Sévère échec. Sa composition affole le chef d'orchestre, dans un contexte où les musiques de ballets sont signées par des agents du bureau aux écritures, résignés à accompagner des suites de numéros à danser, sans vision d'ensemble. La chorégraphie de Julius Reisinger s'enferme d'autant.

1. Les textes ci-dessus sont extraits du programme de l'Opéra national de Paris, accompagnant les représentations du *Lac des cygnes* en décembre 2016 à l'Opéra Bastille.

Poussive, cette approche connaîtra plusieurs révisions, guère plus concluantes. Finalement, le chorégraphe Marius Petipa convainc le directeur du Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg, que ce ballet ne souffre pas de ce qu'il est, mais de la manière dont on l'a abordé. On le remet sur l'ouvrage. Mort pendant ces nouvelles répétitions, Tchaïkovski ne pourra jouir par lui-même du succès qui accueille, à partir du 25 janvier 1895, la création du *Lac des cygnes* dans sa version chorégraphiée par Marius Petipa assisté de Lev Ivanov. C'est celle que l'Histoire va dorénavant désigner sous le titre *Le Lac des cygnes*, non sans le reconduire inlassablement, dans une kyrielle de versions.

Dans son chaos d'origine, on relève donc que la matrice unificatrice du ballet réside dans la musique de Tchaïkovski. Celui-ci ne resta pas indifférent à la confection du livret, sans oublier son frère Modest qui s'en mêla après sa mort. Nous avons cessé de penser que la clé du sens des œuvres réside dans la biographie de leurs auteurs. Il n'empêche : comment ignorer l'intense consommation mélancolique qui empreint l'œuvre du compositeur, méditant sur la destinée, alors que le rejet social virulent de l'homosexualité ravageait sa propre existence ? Le propre du *Lac des cygnes* est d'avoir été composé avec l'amplitude d'une visée symphonique. Cette musique pourrait se suffire à elle-même. Puissance.

« PERSONNE NE CONNAÎT LE BALLET D'ORIGINE »

Héritier de la vaine romantique, *Le Lac des cygnes* renvoie vers tout un chacun la dualité qui exacerbe la tension entre la chair et l'idéal, l'érotisme et la spiritualité, la réalité et les artifices. Tout un xx^e siècle chorégraphique en aura déplié les versions et actualisations. C'est à cette fécondité inépuisée qu'on reconnaît les chefs-d'œuvre, dans leur capacité de perpétuation, et de reformulation. Cela nous garde de toute idée de fixité qu'on pourrait rattacher, paresseusement, au grand répertoire.

Par exemple, on sera surpris d'apprendre qu'il fallut attendre 1960 pour qu'on voie en France, pour la première fois, un *Lac des cygnes* dans son intégralité. Jusqu'alors, le goût public, comme la logique économique, se traduisaient par des soirées de danse à base d'extraits. Et encore faudrait-il s'entendre sur l'exacte définition de la version de 1895 signée de Marius Petipa et Lev Ivanov. Fêré de cette référence, George Balanchine ne se privait pas de quelque provocation à cet égard.

« Pour [beaucoup de gens] » expliquait-il, « respecter la tradition consiste à reproduire, sur les scènes modernes, les pas des ballets anciens exactement comme ils étaient à l'origine. L'ennui est que personne n'est capable de se souvenir avec précision des pas de tous les ballets qu'il a vus des années auparavant... Que veut-on dire, alors, quand on parle de "remonter les classiques tels qu'ils étaient à l'origine" ? Cela ne veut, très simplement, rien dire du tout. »²

Dans son récent ouvrage, *Poétiques et politiques des répertoires*, Isabelle Launay parle d'une *mouvance* du ballet, d'une « poétique de la variation », que recèle une œuvre-cadre. Un ballet est « essentiellement transitif », « fait pour être repris ». De ce fait, « un ballet ne se manifeste qu'en creux à travers la multiplicité de l'ensemble de ses performances et il n'est en cela jamais achevé, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre ». Ainsi la tradition du répertoire demeure vivante « parce qu'elle offre des objets, en l'occurrence des ballets, à propos desquels les membres d'une compagnie (ou du moins une partie d'entre eux) peuvent se poser des questions, travailler, s'exposer publiquement, se situer par rapport à d'autres choix d'interprétation et de création ».

LIBÉRER DES PUISSANCES AGISSANTES

Ainsi, en 2019, voit-on le chorégraphe Radhouane El Meddeb se tourner vers les danseuses et danseurs du ballet de l'Opéra national du Rhin, pour leur instiller, avant toute chose, le désir « d'être la danse, et non de faire de la danse ». Ou encore, d'« éviter de vous demander ce que le chorégraphe a voulu dire, et vous demander plutôt ce que sa proposition vous fait éprouver ». Interpréter. En rien synonyme d'exécuter.

La grande tradition des relectures du *Lac des cygnes* au fil du xx^e siècle se sera nourrie d'un questionnement de ses personnages, d'ordre psychologique, volontiers traduit par des remaniements de la trame narrative. De quoi assurer, de loin en loin, des effets d'embrayage dramatique sur les goûts et humeurs des époques successives. Mais une fois tournée la page du xx^e siècle esthétique, peut-on continuer d'ignorer qu'une part essentielle de l'effet des œuvres ne réside pas dans le contenu du récit qu'elles colportent, mais dans les structures par lesquelles elles libèrent des puissances agissantes ? D'une œuvre, tout se joue dans sa matière, autant sinon plus que dans son propos.

Dans son ouvrage récent, Bénédicte Jarasse rappelle que « le spectacle romantique est une invitation au rêve et à l'évasion, rendus possibles non par l'action, mais par les sens et par l'imagination ³ ». Elle repère le caractère fondamentalement métaphorique de la danse, touchant des représentations « qui existent avant tout dans l'imaginaire du spectateur ». Cette perspective s'aiguise quand Peter Stoneley pose que « le théâtre est le lieu qui génère et qui structure les désirs ⁴ » et aiguise les soupçons sur le ballet en tant « qu'art des effets plutôt que de la substance ».

3. Bénédicte Jarasse, *Les Deux Corps de la danse – Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, éditions CND 2018, p. 51.

4. Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*, éditions Routledge 2007, p. 8.

2. Cité par Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires*, éditions du CND, 2018, p. 225.

Au moment de remettre au travail un ballet, Vida L. Midgelow insiste sur la double direction de regard qui s'impose à l'artiste qui s'y emploie. Soit un regard sur lui-même autant que sur ses sources. Un regard qui devra apporter « de la clarté dans la relation avec la source », mais alors tout autant de clarté quant à « la position adoptée par rapport à cette source⁵ ».

GERMANIQUE OU SOLAIRE ?

Dans *Le Lac des cygnes* que provoque Radhouane El Meddeb en 2019, décelons autre chose que de nouvelles péripéties, reconstructions de personnages, et remaniements d'intrigue. Épousons, cela oui, les coupes qui le resserrent dans son rythme, son intensité, sa brûlure au vif du sujet et des intensités de vivre. Sans césures ni transitions, on éprouvera le travail de chacun avec l'altérité en lui. Dans les regards intensément investis de ses interprètes, vibre l'implication attentive qui tend le sens d'un geste, en profondeur. Un geste, un regard, entièrement faits d'observation interprétante de l'autre, et du monde, étoilée sur soi-même.

Cela ne peut s'encombrer de trop de hiérarchies établies, vieilles conventions et usages installés. De longue tradition, les remous du *Lac des cygnes* ont renvoyé avant tout à un climat germanique, de poésie sombre et brumeuse. En 2019, on pourrait en attendre un climat réchauffé, brûlant, plus solaire. *Le Lac* scintille. Au reste, rappelons-nous comment les incandescences hispaniques déchaînent souvent la fascination romantique.

Il est des désirs. Leurs langueurs, ou leurs brûlures. Il est des hommes. Il est des femmes. Les questions d'aujourd'hui ne consistent pas à les dissoudre dans l'indistinct, mais démultiplier, en cela, les combinatoires des possibles. À cet endroit, tombons au moins d'accord, avec Peter Stoneley, sur le fait que le ballet, en lui-même « manifeste l'idée que l'identité est performative. Dans le pas de deux entre délicatesse féminine et noblesse masculine, un dimorphisme est extrêmement travaillé. Bien plus qu'une expression spontanée d'un naturel féminin ou masculin, cela signale une toute-puissance de la convention⁶ ».

Bref : la tradition est tout sauf naturelle. Cela nous autorise.

Novembre 2018

5. Vida L. Midgelow, *Reworking the Ballet – Counter-Narratives and Alternative Bodies*, éditions Routledge, 2007, p. 31.

6. Id. p. 12.

Rudolf Nureev. En 1984, juste nommé à la tête du Ballet de l'Opéra de Paris, il donne une version du *Lac des cygnes* qui en densifie la psychologie, en complexifie les pas et enrichit les partitions masculines.

En 2019, Radhouane El Meddeb continue de désigner cette référence comme incontournable pour l'inscription du ballet de Petipa dans notre époque.

RADHOUANE EL MEDDEB, SUR LES RIVAGES DU LAC

Par Gérard Mayen

Radhouane El Meddeb, l'artiste, n'est pas né dans la danse. Il y est (de)venu. Ce qui ne se serait peut-être pas produit sans l'appel du *Lac des cygnes*, depuis une autre rive.

Tunis. Début des années 1980. Le jeune Radhouane El Meddeb ne manque jamais les rendez-vous que la Rai Uno donne, entre midi et 13 heures, avec la danse et la musique classiques. Toute une époque... Pour la Tunisie d'alors, la télévision publique italienne est une fenêtre ouverte sur la culture européenne. C'est ainsi que, sur son poste en noir et blanc, Radhouane El Meddeb capte la puissance du *Lac des cygnes*. Force sombre et impétueuse de la musique de Tchaïkovski. Beauté exacte des figures dansées. Incandescence des sentiments. À travers ce ballet, un transport vers l'ailleurs, une projection dans l'altérité, font signe au jeune homme. Il ne s'imaginait pas encore artiste, quand déjà la fascination pour les corps, et le goût des belles présences déployées dans l'espace, enchantaient son imagination. C'était comme un appel sélectif de la danse. Mais sa morphologie, non conforme aux canons du genre, de même que l'inexistence de formations appropriées dans son environnement, le laissaient d'abord sans perspectives de ce côté-là.

Alors c'est tout d'abord dans l'art dramatique que s'épanouit le jeune talent de Radhouane El Meddeb. Fin des années 1980 (puis 1990) : un mouvement théâtral, effervescent et inventif, prospère à Tunis. Ce courant implique intensément ses interprètes dans la construction de leur propre personnage, imprégné d'un lien au monde. C'est un engagement de soi. Au point que Radhouane El Meddeb en vient à ne plus penser s'affirmer sur un plateau en laissant son corps de côté. Ce corps, il fallait le jeter dans la bataille. Oser se construire par la danse.

Qu'est-ce qu'un corps ? C'est la personne, toute entière, jusqu'au-delà des mots. En danse, une abstraction permet de toucher plus loin. En 2005, Radhouane El Meddeb crée le solo *Pour en finir avec MOI*. Un acte fondateur. Premier d'une série de solos qui voient cet artiste de belle maturité revenir toujours à cette forme de présence en nom et en corps propres. L'exigence du solo, sa mise à nu, incluent une part de « descente aux enfers », qui « frôle l'intime, mais sans le violer ». Sa danse ne cessera plus d'être extrêmement sensible, voire sensuelle, adhérent à la vie.

La Compagnie de SOI est fondée dans le même mouvement. La compagnie de soi ? C'est dire qu'avec soi, on est déjà en compagnie, en dialogue avec son double, dans l'invention de son propre récit. En 2019, il n'est pas anodin que la Compagnie de SOI s'associe, en qualité de coproducteur, à cette création du *Lac des cygnes* du Ballet de l'Opéra national du Rhin. Radhouane El Meddeb ne vient pas honorer une simple commande de circonstance. Co-engagé, il implique directement les moyens de sa petite compagnie contemporaine indépendante au côté d'une grande institution de la danse classique. Car cette rencontre doit s'animer de toutes les dimensions de son parcours.

Avec son corps atypique sur les plateaux chorégraphiques, Radhouane El Meddeb a nourri une grande diversité d'options expressives. Il a tout forgé de son propos singulier, là où d'autres n'ont qu'à reconduire le bagage de leur formation spécialisée (que lui n'a pas suivie en danse). Le geste de Radhouane El Meddeb a sa part de défi, sculpté au vif sur lui-même. Avec *Le Lac des cygnes*, cette visée aborde pour la première fois la danse classique, en assume les pratiques par-delà le mythe, en épouse les belles puissances métaphoriques, ose le transport du rêve jusqu'à la concrétisation dans le réel exigeant des studios. Chez Radhouane El Meddeb quand il danse lui-même, ou chez les interprètes qu'il chorégraphie, le geste en prise directe est volontiers très lisible. Il ne s'épargne rien de l'acharnement d'une saisie vigoureuse. Au-delà d'une simplicité apparente, l'étrangeté déborde en figures insolites, puisant dans un regard sans concession. Le trouble d'une inquiétude grave peut l'atteindre ici ; ou ailleurs une pointe d'ironie irrespectueuse.

Au moment de se tourner vers la danse classique, Radhouane El Meddeb poursuit son obsession d'une vérité ressentie, d'une situation vibrante. Pour autant, il s'en tient à un respect absolu de ce que cette danse exige de perfection, de haute technicité, et de clarté de rendu. Noureev lui est une boussole. Une image du ballet s'est répandue dans le monde, qui en retient surtout la gangue académique, l'astreinte extrême pesant sur des contingents d'exécutants disciplinés. Mais alors, on risquerait de ne plus voir en quoi l'envol obsédé du ballet, s'arrachant du quotidien prosaïque, peut amener l'être dansant au bord de métamorphoses absolues, dans les portées de l'extase.

Radhouane El Meddeb a déjà orchestré bien des pièces de groupe, aux effectifs développés. Elles se forgent dans des temps de partage très impliqués avec les interprètes, typiques des processus de création en danse contemporaine. Cet art est celui de l'investissement interprétatif. Même reversée à d'autres danseurs, cette qualité rapproche ses pièces de groupe des solos qu'il continue de danser lui-même. A présent pour *Le Lac des cygnes*, la fréquentation du ballet, son effectif géant – trente-deux danseuses et danseurs à l'Opéra national du Rhin – redouble ce mouvement de projection, exaltant.

Ici, toujours la vérité de soi, la part d'introspection personnelle, nourrissent le regard actif porté sur le monde. En groupe comme en solo, ce lien de l'intime au collectif n'ignore rien du chaos humain. Souvent l'a animé un lien amou-

scénographie

reux, parfois inquiet, avec sa culture arabo-musulmane d'origine, perçue au filtre douloureux de l'exil. Cet exil est choisi, déterminé par l'ambition de son projet artistique, déployé hors frontières. Même ainsi assumé, cet exil désigne une position singulière, et délicate, de l'artiste : s'inventant, sur les rives.

Quand Radhouane El Meddeb met cela en jeu sur le plateau, les imprégnations interculturelles pétrissent son geste d'une ardente poésie, consumée dans une exaltation de la beauté, voire empreinte d'une franche sensualité, mais également soulevée d'élévation spirituelle. Nourri d'un passé tunisien magnifique, très concerné par un futur qui décidément n'a rien de bien rassurant, le propos de Radhouane El Meddeb résonne au temps présent des grandes circulations. Cette tournure, cet appel et ce mouvement ne l'ont pas quitté au moment de penser *Le Lac des cygnes*, tellement européen, avec tout l'effectif d'un grand ballet.

Radhouane El Meddeb aime aborder à d'autres mondes. Sans crainte. C'est en partant de simples rencontres humaines – non de projets conçus par appels sur dossiers – qu'on l'a vu créer une pièce bouleversante avec deux jeunes circassiens (*Nos limites*), ou encore une autre avec un imposant groupe de danseurs hip-hop amateurs (*Heroes*). Dans ces deux pièces, quoique très différentes l'une de l'autre, on a pu distinguer un point commun : profondément impliqué à l'écoute d'interprètes atypiques, Radhouane El Meddeb a su les faire révéler à eux-mêmes des potentiels d'altérité, des mouvements non sus, qui les déplacent au-delà de leurs styles installés.

Aucune vieille fidélité, aucune logique de réseau, n'auront interféré dans la rencontre entre Radhouane El Meddeb et Bruno Bouché, directeur artistique du Ballet de l'Opéra national du Rhin. Dans le projet du *Lac*, il s'est agi de se découvrir, de chorégraphe à danseurs, provenant de deux mondes d'abord nettement distincts, classique et contemporain. L'enjeu étant que cet artiste invité abonde le projet d'inventer une dramaturgie qui transporte un ballet classique, ses acquis, sa haute technique, sa référence au répertoire, dans un *xxi^e* siècle de créations en Europe.

Contemporaine, l'écriture de Radhouane El Meddeb embrasse l'envergure du monde, mais à travers la finesse de subtils canaux sensibles, éprouvés à portée du toucher. D'où une danse étonnamment limpide et acérée, pour atteindre ce qu'il y aurait, au fond, de moins simple. Ainsi les projections fondatrices dans *Le Lac des cygnes*, et l'héritage du grand art du ballet. Magnifique rivage.

Novembre 2018

Dans les rayonnages où on les conserve, les tutus du ballet sont suspendus par leur fond. Là, même loin du plateau, ils conservent une capacité d'évocation troublante. Énigmatique. Laquelle a interpellé Annie Tolleter, plasticienne, scénographe, lorsqu'elle visita ces lieux. On retrouve ce motif dans la scénographie qu'elle a conçue pour la version du *Lac des cygnes* que Radhouane El Meddeb crée avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin.

Sa vision est pleinement contemporaine, « mais toute œuvre contemporaine recèle sa part de travail avec une part de mémoire » rappelle Annie Tolleter. Le tutu fait signe, de même qu'un lustre très imposant, rappelant les ors des palais de Saint-Petersbourg. En fond de scène, la magie d'un voile se mariant aux lumières, génère de fluctuantes apparitions et disparitions de ces motifs. C'est un flux de mémoire en action, tissé des stéréotypes qui font les conventions du monde du ballet.

Annie Tolleter est une collaboratrice fidèle dans les pièces que crée Radhouane El Meddeb. Souvent, celui-ci développe un propos dramaturgique très incarné. Génereux. Au regard de quoi, tous deux conviennent d'une approche scénographique minimale. « Nous parlons beaucoup, pour définir en quoi, et sur quoi, est-il vraiment nécessaire d'intervenir. Et surtout pas plus. » Dans plusieurs pièces, cela s'est ramené à la définition circonscrite d'un espace au sol, où le propos dansant vient à s'acérer.

« Trente-deux danseurs évoluent dans ce *Lac des cygnes*, avec une forme d'engagement qui les fait demeurer tous constamment présents sur le plateau » souligne la scénographe. Partant de cette donnée, une simple loi physique, en même temps qu'un projet poétique, suggère de ne surtout rien surcharger, encore moins encombrer ou contrarier, de l'espace de ces évolutions.

Souvent un tapis noir se plaît à venir contraster sous le blanc des tutus. Ici un tapis gris permettra un jeu plus nuancé entre valeurs chaudes et froides. « De quoi libérer le regard de l'injonction des lignes et formes, pour mieux valoriser la variété des qualités de présence et de jeu dont feront montre les interprètes » révèle Annie Tolleter, convaincue que ces options « atténueront les hiérarchies, et atténueront le poids des conventions ».

Quand un voile marque la lisière entre la mémoire et ce qui se joue au présent, tout ce qui se libère au-devant « s'offre pour eux, les danseurs, pleinement ».

costumes

Une vie dans le noir : le père de Celestina Agostino était mineur de fond dans le nord de la France. Une vie dans le blanc : Celestina Agostino est créatrice haute couture de robes de mariée. En vingt-cinq ans d'une carrière dont elle vient juste de fêter l'anniversaire de sa marque, elle a habillé les noces de maintes célébrités et hautes lignées familiales.

À ses débuts dans ce métier, elle embaucha exclusivement des costumières de théâtre. La noce est une mise en scène, dont le costume se moule, tout à la main, directement sur la personne. L'atour du jour unique doit éviter de se monumentaliser toutefois. « Le mariage est un jour d'envol d'une vie. Certaines clientes me disent qu'elles ont gardé leur robe pour danser toute la nuit. Cela importe. Jamais de surcharge. La robe ne doit en aucun cas concurrencer la beauté de qui la porte. »

Jamais Celestina Agostino n'avait été approchée pour réaliser un travail théâtral. Le chorégraphe Radhouane El Meddeb l'aura fait, qui crée *Le Lac des cygnes* avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin. Soit une tragédie romantique, de noces idéalisées autant que tragiquement empêchées, sur les rives magiques des métamorphoses. La couturière y pointe avant tout « un blanc porté à la quintessence d'une pureté absolue ».

Les robes de mariée de Celestina Agostino ne boudent pas les citations de temps plus anciens, qu'elles corrigent et revisitent. De quoi se familiariser à présent, dans l'approche du grand répertoire chorégraphique. Débarrassé du touffu des tutus, de la raideur des corsets classiques, le trait choisi pour *Le Lac des cygnes* cherche sa force fragile : assumer les vives sollicitations du geste dansé, mais revendiquer la noblesse des soies, de la dentelle et des cristaux. Trente-deux costumes tous différents dans leur garni, respectent toutefois une unité globale de mouvement dramaturgique, notamment entre femmes et hommes.

« Il suffirait de les doubler et les rallonger pour que ces costumes du *Lac des cygnes* deviennent pleinement des robes de mariée » assure Celestina Agostino. Sans les désacraliser, il s'est agi de « les simplifier, les moderniser », pour que leur sobriété fasse toute place « aux corps de la danse ».



lumières

Autour de 1895, Adolphe Appia pose les fondements de son art. Décorateur, éclairagiste au théâtre, Adolphe Appia révolutionne alors les conceptions de la scénographie de son temps. Il propose qu'on cesse de concevoir un décor comme le réceptacle passif d'une action dramatique. Il conçoit que tous les éléments au plateau concourent à la globalité d'une dynamique dramaturgique. Parmi une diversité d'éléments, la lumière jouera comme un moyen d'expression plein et entier.

On ne voit aucun rapport factuel entre les inventions esthétiques d'Appia, restées aussi fécondes que célèbres, et la création, à ce même moment (1895), du *Lac des cygnes* dans sa version fondatrice par les chorégraphes Ivanov et Petipa. Il n'empêche : Éric Wurtz aime à souligner cette concomitance dans les dates, quand il évoque son travail de conception des lumières pour l'actuelle version du *Lac des cygnes*, que crée le chorégraphe Radhouane El Meddeb avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin.

« Une grande œuvre chargée de références académiques, un moment clé dans l'histoire de la danse, nous confrontent aux enjeux de la conservation et des relectures, ici sous la charge symbolique considérable du romantisme » évalue Éric Wurtz. Il rejoint l'option de toute une équipe de création, « pour se débarrasser des scories, se défaire d'une surcharge figurative, dépasser les conventions ». Cela touche autant son travail d'éclairage, que le traitement directement chorégraphique.

« Voyons par exemple la thématique de la nuit et du jour, qui anime *Le Lac des cygnes*. Une approche conventionnelle dictera d'illustrer ici ce que peut être une lumière diurne, et là une lumière nocturne. Tout autrement, notre approche sera de traverser cette dualité, dans un transport dramaturgique, porteur d'un climat global, orchestrant le diffus d'une circulation de l'espace et de l'action. » Il ne s'agit plus de cerner et distinguer la forme corporellement avantageuse de péripéties, à coup de studieuses lumières rasantes latérales, forçant sur les figures et leurs découpes.

Trente-deux danseurs et danseuses évoluent dans ce *Lac des cygnes*. Éric Wurtz aime en « dégager l'incidence. D'une telle masse découle une énergie interne, qui irradie par elle-même » et qu'il s'agit pour lui de transcender ; surtout pas souligner, encore moins surcharger. Et quand certains pensent qu'il existe tout simplement des bleus nuit, l'artiste des lumières part en recherche d'un « bleu abstrait ». Ou, dit autrement : « un bleu du doute ».

répétitions

Claude Agrafeil vit sa trente-huitième saison professionnelle au sein du Ballet de l'Opéra national du Rhin. Adrien Boissonnet vient de l'y rejoindre. C'est sa seconde saison. Tous deux y occupent la même fonction de maîtres de ballet, de répétiteurs. Des cours du matin à la tenue des plannings, de la reprise des pièces du répertoire maison, à l'assistanat des chorégraphes en cours de création. Il n'y a rien pour les surprendre, dans leur présence en studio aux côtés de Radhouane El Meddeb et des danseurs du Ballet, préparant la nouvelle version du *Lac des cygnes* que celui-là crée avec ceux-ci. Mais cette grande caractéristique : « Radhouane El Meddeb utilise pleinement le vocabulaire de la danse classique dans ce ballet, alors qu'il ne l'a jamais abordé personnellement auparavant dans son expérience de danseur et chorégraphe contemporains. »

Dans ce cas, imaginons leur mission d'assistanat un peu à la façon d'une traduction vivante, autant en mots qu'en gestes. Ils expliquent : « La sollicitation inhabituelle pour ces danseurs a été de commencer par apprendre tous la totalité des pas, toutes les variations, que Radhouane El Meddeb avait sélectionnées sur les vidéos de la célèbre version de Rudolf Nouriev. » Soit une révolution copernicienne dans le monde du ballet, habituellement cloisonné et hiérarchisé, où chacun.e n'interprète qu'un rôle exclusivement, et s'y investit avec l'obsession d'y briller momentanément, pour ensuite retourner récupérer en coulisses et préparer son retour en scène suivant.

Quant aux danseurs masculins, endossant des partitions féminines, ils ont dû assimiler les techniques de pointes et demi-pointes : « cela représente tout de même des années de formation en école pour les danseuses ! Il en va d'un schéma corporel tout entier » observent les maîtres de ballet. De même, devant l'innovation qui se présente à chacun au cas par cas, ils favoriseront la projection « dans une osmose, une respiration générale du groupe, qui donne sens à ces exigences ».

“

Une qualité de présence,
constante sur le plateau,
prend autant d'importance
que l'exécution formelle
d'une figure.

”

L'audace dramaturgique de la nouvelle version en cours est d'engager le corps de ballet tout entier, dans l'expérience globale du transport et de la métamorphose, qui soulève et déborde la trame strictement narrative. D'où « un changement de posture substantiel, puisque le souci d'une qualité de présence, constante sur le plateau, prend autant d'importance que l'éclat de l'exécution formelle d'une figure ». Lequel, néanmoins, doit être préservé.

Certes la totalité des trente-deux danseur.ses n'interpréteront pas en permanence la totalité des variations. Des choix ont été opérés. Des désignations. Mais selon d'autres critères que ceux, habituels, des hiérarchies installées de manière pérenne dans un ballet. Substantiel, ce déplacement « engage les représentations qu'on se fait de soi-même, de la danse, de la responsabilité qui est celle d'être interprète. C'est un passage au filtre de soi, et il nous faut pressentir les questions alors soulevées ; y répondre, et fonctionner tels des coaches s'adaptant au plus près des caractéristiques de chaque individu dans le corps de ballet ». Cette préoccupation délicate émaille les répétitions. Du reste, on n'est pas sûr que le terme de répétiteur soit alors le meilleur. Tant y prime le souci d'attention dans l'instant, et d'invention dans le projet, chaque fois singulier. Surtout : rien de répétitif !



Pierre-Émile Lemieux-Venne

COMMENT A-T-ON RELU LE LAC DES CYGNES ?

Par Ariane Dollfus

Quel autre ballet que *Le Lac des cygnes* aura autant fasciné les chorégraphes des xx^e et xxi^e siècles ? Quel créateur n'a pas été tenté de danser à sa façon les mille richesses que ce ballet mythique recèle, ainsi que les mille chausse-trapes qu'il faut éviter ? Qu'il s'agisse de la partition musicale de Tchaïkovski, si expressive, efficace et mutiple, de l'image symbolique du cygne si riche en recherche plastique et chorégraphique, du contraste entre les deux actes de ballets d'action et les deux ballets d'apparitions, ou de l'histoire, pas vraiment féerique, d'une jeune femme métamorphosée en animal qui nous montre sa double personnalité, et d'un jeune homme aux prises avec ses fantasmes, sa folie, ses obligations familiales, sa libido et son éthique... Voilà qui ouvre à tout vent les propositions les plus multiples. Et elles sont d'une étonnante diversité.

Le premier à s'emparer du *Lac* pour mieux en extraire « le Cygne » est Michel Fokine. Le jeune chorégraphe de Saint-Petersbourg, qui allait devenir le grand créateur des Ballets Russes, crée dès 1907 un ballet caméo pour Anna Pavlova, sur la partition de *La Mort du cygne* de Camille Saint-Saëns. En trois minutes, ce ballet palimpseste au titre annonciateur tue Petipa le père de la danse académique, en s'éloignant de toute narration, tout brio technique, toute emphase, pour ne garder qu'une courte image d'un cygne qui se meurt. L'hommage est là, mais déjà, il prend ses distances et annonce l'art nouveau du ballet : concis, abstrait, libéré, sans doute influencé par une Isadora Duncan qui jouait, elle aussi, et à sa façon, de ses bras magiques.

La palme de la concision dans un nouveau *Lac* revient à George Balanchine, qui crée pour son New York City Ballet une version en un acte de 34 minutes, en 1951. Balanchine avait une préférence pour *La Belle au bois dormant* mais s'adonna à cette version condensée, reprenant uniquement des extraits du deuxième acte (celui de la première vision des cygnes).

Les grands danseurs classiques qui remontent un *Lac des cygnes* à l'ancienne tendent toujours à y ajouter une patte originale, tout en conservant l'intégralité du découpage, l'esprit de la chorégraphie très classique et le contexte en terme de décors et costumes. Ainsi, John Cranko, le premier, ajoute dès 1963 des variations pour un Prince humain désormais personnage central du *Lac*, version qui influencera considérablement ses successeurs, comme le danseur danois Erik Bruhn. Lequel en 1966, fait de Rothbart une femme-mère oedipienne. Sans oublier Rudolf Noureiev qui (dès 1964, puis en 1984) dessine un prince moteur

de l'histoire mais faible, et en lutte contre deux référents masculins : le même et très troublant tuteur (et père?) Wolfgang qui devient aussi, dans le cauchemar du prince le dévorant Rothbart du second acte. Son emprise ambiguë donne lieu à un véritable pas de trois avec Odile au troisième acte, mais également à un duo final où Rothbart s'empare avec violence du Prince, autant anéanti par sa trahison à l'égard du Cygne blanc que par cette mainmise masculine. Cet homoérotisme du Prince reste néanmoins très allusive chez Noureiev.

L'homosexualisation du *Lac des cygnes* est une des transpositions les plus fréquentes que l'on retrouve au tournant du xxi^e siècle. C'est un angle qui se justifie pleinement : le Prince du *Lac* initial manque cruellement de désir féminin (il refuse toutes les jeunes filles qu'on lui propose), et les chorégraphes se réfèrent souvent à l'homosexualité alors inavouée de Tchaïkovski pour expliquer la mélancolie de sa partition. À cette aune, bien des spectateurs alsaciens se souviennent de la version signée par Bertrand d'At en 1998.

L'un des premiers à aborder clairement les désirs homosexuels du prince avait été l'Américain John Neumeier. Dans *Illusions like Swan Lake* créée en 1976 pour son Ballet de Hambourg, Neumeier superpose le personnage romancé du prince Siegfried avec le très réel Louis II de Bavière, que l'on sait incapable de gouverner, envahi par ses chimères, vivant entouré de cygnes, perturbé par son homosexualité, et qui finit noyé dans le lac de Starnberg. La mise en abîme du jeune roi bavarois (contemporain de Tchaïkovski) avec le ballet du *Lac* auquel il assiste (sur le principe du théâtre dans le théâtre) puis s'identifie rend très cohérente cette version mortifère.

La plus évidente – et l'une des plus populaires – lecture gay du *Lac* est celle du Britannique Matthew Bourne, créée en 1995 pour sa compagnie contemporaine. Le chorégraphe-metteur en scène transpose méticuleusement la partition tchaïkovskienne dans une famille royale des années 60, fortement inspirée par les drames de la couronne d'Angleterre. Le petit prince à la peluche de cygne grandit dans la froideur maternelle, les obligations du métier, la dépravation de la Cour, la dépression, et s'éveille à la sexualité en voyant apparaître une nuée de cygnes... mâles. Arrogants, inquiétants, violents, ils sont néanmoins pour lui l'incarnation libératoire d'une différence assumée. La chorégraphie désormais iconique de ces cygnes torse nu au bermuda de plumes blanches, montre la facette agressive du cygne, avec des bras-coups de bec, des sauts et une dynamique masculine loin de l'évanescence petipienne. Dansée sur Broadway et dans le monde entier, cette version a éveillé quantité de garçons à la danse, phénomène amplifié par son allusion dans le film *Billy Elliot* de Stephen Daldry (2000).

Les Windsor, dans leur trio tragique Charles-Camilla-Diana ont fort bien inspiré l'Australien Graeme Murphy dans un *Swan Lake* (2002, Australian Ballet) à la danse traditionnelle, cohérent mais inversé, où Odette reprend la première place : effondrée, au premier acte, de n'être pas aimée de son futur prince tourné vers la Baronne Von Rothbart, elle perd pied, arrive en hôpital psychiatrique et c'est elle qui voit des cygnes (femmes) réconfortants d'abord, dominants ensuite.

Les cygnes mâles se retrouvent également dans *Le Lac des cygnes et ses malé-fices*, ultime création sans pointes de Roland Petit (1998) pour son Ballet de Marseille, où le jeune homme devient cygne au grand dam de son amoureuse et de « l'homme en noir » qui le désire aussi. Raimund Hogue, l'ex dramaturge de Pina Bausch voit lui aussi, en 2005, un cygne mâle et un désir homosexuel dans sa lecture minimaliste pour cinq danseurs (*Swan Lake, 4 Acts*), truffée de citations, où l'auteur use de son corps difforme pour épouser admirablement l'anormalité du cygne déchu.

Dada Massilo, chorégraphe sud-africaine, s'est emparée en 2010 du *Lac des cygnes* (premier ballet qu'elle a vu enfant) en une version concise, dans un double souci de métissage chorégraphique et de lutte contre l'homophobie dans son pays. Sa danse est une fusion détonnante entre humour et gravité, danses zoulous et vocabulaire classique, où les cygnes (des deux sexes) oscillent du fessier entre deux arabesques, pieds nus. Le prince est gay (allusion à Tchaïkovski), doit épouser Odette, mais tombe amoureux du cygne noir, mâle.

La danse des cygnes chez Dada Massilo n'est pas éloignée de celle de Mats Ek. Le chorégraphe suédois fût le premier, dès 1987, à proposer des cygnes mâles dans sa version du *Lac* en deux actes, très resserrée et oppressante, où le Prince d'emblée instable et aux prises avec des hallucinations finit au second acte en hôpital psychiatrique. Les cygnes en tutu blanc, hommes et femmes, sont patauds, marchent lourdement, pieds en-dedans mais s'envolent aussi dans des sauts physiques. Mats Ek souligne ici sa liberté chorégraphique opposée à l'oppression sociale en y mêlant un grotesque tempéré par le drame d'un fils trahi.

La mère du Prince devient un personnage souvent central dans les relectures contemporaines qui intègrent alors le complexe d'Œdipe comme élément-clef du trouble princier. Chez Mats Ek, fils de la chorégraphe Birgit Cullberg, plus de pointes et de variations habituelles, on plonge dans une technique purement contemporaine et une folie explicite du Prince dès le lever du rideau. La mère, vêtue d'une robe de tulle rouge sang, est écrasante et manipulatrice. Elle est distante et même rivale dans la version-sœur de Matthew Bourne, où le petit prince la supplie de l'aimer, se traîne à ses pieds dans des duos déchirants. Devenu grand, il ne supporte pas de la voir dans les bras du cygne au bal masqué du troisième acte, et tente de la tuer d'un coup de revolver. Elle le retrouvera mort d'effroi, dans l'ultime scène du spectacle, où les cygnes envahissent sa chambre. Dans un tout autre registre, on retrouve les cygnes tchaïkovskiens dans des pastiches comiques du Trockadero Ballet, ou dans le fameux sketch des comédiens Jacques Charron et Robert Hirsch au Gala de l'Union des Artistes en 1959. La vision parodique, franchement populaire, se retrouve encore dans le fameux *Pas de quatre* des Chicos Mambo. Et l'on connaît même un cirque - le National de Chine, tout de même - pour s'être emparé du *Lac*.

À l'inverse, le chantre des déconstructions de la « non-danse », Jérôme Bel, porte, dans le solo *Véronique Doisneau* (2004) un regard documentaire émouvant sur les danseuses-cygnes du corps de ballet de l'Opéra de Paris, sommées d'attendre

constamment sur scène, mettant ainsi à nu la dureté du métier, tel qu'il est conté par Véronique Doisneau, danseuse du Ballet.

Le Lac des cygnes est aussi une ode à la nature, où la pureté du lac et de ses cygnes se voient amputés par la violence humaine. Deux chorégraphes ont osé la prendre au mot en conviant sur scène, ce temple du factice, une vraie tribu d'oiseaux ailés, voire en transformant le plateau en un véritable lac aquatique. Le Français Luc Petton a conçu *Swan* (2012), travail de longue haleine avec de vrais cygnes blancs et noirs, élevés pour le spectacle, et qui évoluent sur scène dans une rivière ou à sec sur le plateau, comme en un long échange empathique avec les six danseuses peu à peu cygnes. Effets-miroir, entre tendresse et moments tendus, où l'animal et l'humain se confondent, où l'aquatique et le terrestre, la mort et la vie s'entremêlent...

Le jeune Suédois Alexander Ekman, a lui aussi installé un impressionnant dispositif aquatique dans *A Swan Lake*, crée en 2014 pour le Ballet national norvégien, prototype étonnant où les danseurs en noir et blanc se jettent à l'eau avec une délectation enfantine. Un autre Suédois, Fredrik Rydman, a conçu *Swan Lake Reloaded*, télescopage artistique déjanté entre danse contemporaine et street dance : la musique de Tchaïkovski est remixée, les cygnes sont des prostituées dont les plumes sentent la poudre, Rothbart est leur dealer, et l'esthétique, proche de la BD et du clip, s'accorde à toucher un public de jeunes.

Exactement ce qu'a réussi Darren Aronofski avec son film *Black Swan* (2010). Partant des multiples thématiques du ballet *petipien*, il propose une plongée critique dans le monde cruel de la danse où Nina (incarnée par Natalie Portman), jeune danseuse instable dansera Odette-Odile à en mourir, cornaquée par une terrible mère et un maître de ballet très Rothbartiens, aura une double-rivale, des hallucinations schizophréniques (dont l'apparition d'ailes sur son corps matérialisant le maléfice d'Odette-Odile autant que l'intériorisation de son personnage)... Tout cela fait de cet opus protéiforme un film fantastique, film d'horreur, film musical, chorégraphique, sociétal dont le succès au box-office est la preuve évidente de l'intemporalité et de l'éternelle capacité de métamorphoses du *Lac des cygnes*.

Novembre 2018

Ariane Dollfus est critique de danse, journaliste et auteure. Elle a notamment écrit *Noureev l'insoumis* (Flammarion) et *Béjart le demiurge* (Arthaud).

LE LAC DES CYGNES, MODÈLE DU GENRE ?

Par Hélène Marquié

Le Lac des cygnes est considéré comme le plus représentatif des ballets « classiques » européens, exemplaire du ballet-pantomime romantique malgré sa création tardive, soixante-six ans après *La Sylphide*. Il est également devenu emblématique des représentations du genre : soit la bipartition des identités, des esthétiques ou encore des symboles en « féminin » et « masculin ».

En quoi, et pourquoi, *Le Lac des cygnes* est-il devenu porteur d'une telle charge ? *Le Lac des cygnes* chorégraphié par Petipa et Ivanov en 1895 s'inscrit dans le symbolisme. Lequel renforce les grands schémas romantiques emblématiques du genre, que le ballet-pantomime avait imposés dans les années 1830. Cette forme alors moderne de ballet avait intégré de façon particulièrement cohérente les évolutions à la fois esthétiques et socioculturelles de son temps.

Vers la moitié du XVIII^e siècle, précédant la Révolution française de 1789, de plus en plus de voix contestent les hiérarchies sociales. Mais des discours philosophiques et médicaux tendent au contraire à les légitimer au nom des lois de la Nature. L'anatomie, dira plus tard Freud, devient le destin. Et toute transgression sociale est perçue comme un acte contre nature ; au XIX^e siècle, une femme qui écrit ou un homme qui danse en feront les frais.

Les évolutions artistiques attestent du passage d'une époque où le genre pouvait être représenté comme assez souple, à une autre désormais régie par une concordance binaire avec le sexe. Dans les opéras baroques du XVII^e jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, toutes les combinaisons de sexe, genre et travestissements étaient possibles entre l'interprète et son rôle (le héros pouvant par exemple être interprété par un castrat ou par une chanteuse). Au contraire, dans l'opéra du XIX^e siècle, sexe du personnage et sexe de l'interprète, rôle et tessiture vocale doivent concorder strictement avec ce qui devient la norme. Le ballet-pantomime romantique inscrit encore davantage ces mutations, ces oppositions entre « féminin » et « masculin » au cœur de sa symbolique, de sa structure et de son esthétique.

Les années 1830 voient l'accession définitive de la bourgeoisie au pouvoir. La société qui en résulte est particulièrement marquée par des conceptions dualistes. Elle ne cesse d'opposer des pôles opposés, symbolisés par la différence des sexes : tension entre les nouvelles valeurs de la bourgeoisie capitaliste et les reflets aristocratiques de l'Ancien Régime, tension entre un monde industriel naissant et nostalgie d'un retour à la nature par exemple. Les grandes ques-

tions artistiques et philosophiques sont aussi pensées comme binaires, opposant en les hiérarchisant les couples invention/imitation, création/procréation, force/grâce... Le pôle « féminin » est posé comme la différence radicale d'un « masculin » qui, lui, n'éprouve pas le besoin de se définir. Dans ce « féminin » se projettent les nostalgies, les idéaux, les refoulés, les peurs aussi ; il est donc toujours ambivalent, et cette ambivalence fascine.

Le ballet-pantomime dans son ensemble va être rejeté dans l'altérité et féminisé. « Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible¹ » explique Théophile Gautier. Mettre en avant une poétique de l'éphémère, du rêve, de la légèreté et des sentiments, de l'indicible, constitue un contrepoin au rationalisme et au matérialisme d'une société bourgeoise en voie d'industrialisation, où le sens des réalités, le travail et la rentabilité deviennent des valeurs dominantes. L'intrigue romantique est toujours située dans un « ailleurs », un monde d'altérité fantasmé et éloigné à la fois géographiquement et souvent socialement.

Cette féminisation globale est renforcée par l'antagonisme qui s'affirme après la Révolution de 1830, lorsque la nouvelle élite au pouvoir rejette les valeurs et les modes de vie aristocratiques dans le passé et dans le « féminin », au motif des mœurs oisives, dissipées, du goût

pour la toilette et le divertissement des aristocrates. Or, à l'apogée de la danse noble et du ballet de cour, la danse était non seulement une affaire d'homme, mais de courtisans, d'hommes de cour, de pouvoir, dont le plus illustre avait été Louis XIV. L'avènement du ballet-pantomime romantique est conçu comme une rupture salutaire avec le passé ; passé esthétique du ballet d'action et passé politique de l'Ancien Régime. Le danseur de ballet paraît encore marqué par l'élégance aristocratique, costumé, maquillé, plein de grâce et de légèreté, habile de son corps, incarnant un idéal de beauté. Dans le même temps d'origine populaire et s'exhibant contre rémunération, il offre une image masculine qui ne correspond à aucune des valeurs de la nouvelle société. En 1838, Gautier souligne : « Les danseurs nobles, les danseurs gracieux nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme². »

“ Dans l'opéra du XIX^e siècle, sexe du personnage et sexe de l'interprète, rôle et tessiture vocale doivent concorder strictement avec ce qui devient la norme. ”

1. T. Gautier, *La Presse*, 11-07-1837.

2. T. Gautier, *La Presse*, 06-06-1838.

La structure du ballet-pantomime romantique redouble les dualités. Elle repose souvent sur l'opposition de deux univers : d'une part un monde supposé quotidien, diurne, et d'autre part celui de l'« acte blanc », monde surnaturel dominé par des créatures féminines. Ce schéma est retenu comme la forme romantique par excellence, prospérant au-delà de l'époque romantique proprement dite, comme en témoigne *Le Lac des cygnes* encore en 1895. L'acte blanc se situe dans une nature idéalisée – forêt, clairière, lac ou océan – un ailleurs nocturne, attirant et dangereux, des lieux et des temps féminisés, où dansent au clair de lune des esprits féminins ou leurs fantômes, sylphides, wilis, ondines... et cygnes. Ces entités tendent à se démultiplier, à l'identique, dans une esthétique touchant à l'abstraction.

Le héros masculin, s'il danse peu, demeure incarné ; il est au cœur de la narration et en constitue le moteur. Ses actions et ses choix déterminent l'intrigue et le destin des personnages féminins. Quant à ces derniers, ils se dédoublent généralement en figures complémentaires (ce qui tend à leur enlever toute complexité), incarnée et désincarnée, bénéfique et maléfique, humaine et féerique : typiquement Odette / Odile dans *Le Lac des cygnes*. Ainsi, même au sein d'un genre spectaculaire féminisé, la prédominance des normes de représentation masculines demeure préservée. Aujourd'hui encore, les relectures les plus célèbres du *Lac*, par Noureev, Neumeier ou Bourne, délivrent un point de vue focalisé sur Siegfried, toujours de sexe masculin et interprété par un homme, comme si les entités féminisées demeuraient définitivement des symboles, des signes (sans jeu de mots), sans autre signification que celle qui les relie au personnage masculin.

Le ballet-pantomime est structuré par une autre dualité, qui oppose la pantomime à la danse. Pantomime narrative et danses de divertissement dominent dans le monde « réel » du livret, tandis qu'une danse plus abstraite, la danse romantique, spécifique des créatures immatérielles et féminines, règne dans le monde de l'acte blanc. Dans un univers de créatures d'un autre monde qui ne communiquent ni par la parole ni par les gestes quotidiens, la danse se détache de la pantomime et invente un nouveau mode d'expression sensible, l'empathie kinesthésique devient davantage porteuse de sens. Remarquons que les chanteurs d'opéra ou les comédiens qui se produisaient pourtant sur les mêmes scènes n'ont jamais subi la même stigmatisation que les danseurs de ballet. Cela ne confirme-t-il pas le caractère genré d'une partition entre texte (dont la pantomime est une sorte de traduction), et danse ? « Un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime, nous a toujours paru une espèce de monstre³ », écrit Gautier.

Comme Albrecht et Hilarion dans *Giselle*, le danseur qui s'aventure dans les territoires mystérieux de l'acte blanc risque de se noyer dans le « féminin » de la danse. De s'efféminer. Et l'efféminement le condamne, il devient un monstre,

« une affreuse danseuse du sexe masculin⁴ », pour reprendre l'expression du critique Janin, qui ajoute : « un homme n'a pas le droit de danser⁵ ». Par sa transgression des normes de genre, il met en danger les représentations de l'identité masculine, donc de l'ordre social qu'il importe de préserver. Dans ce contexte, il est logique que les personnages masculins du ballet-pantomime n'aient pas, ou peu, dansé et se soient limités aux rôles de pantomime.

À la fin du XIX^e siècle, il reste ainsi très peu de danseurs sur les grandes scènes en France. À leur stigmatisation constante, notamment orchestrée par la presse, à la disparition conjointe de rôles motivants se sont ajoutées, dès les années 1830, une dégradation importante des conditions de travail et des salaires à l'Opéra de Paris, et une forte dépréciation du ballet liée à sa féminisation symbolique. Toutefois, paradoxalement, le rejet des danseurs en France a contribué à la diffusion du ballet-pantomime romantique en Europe. En effet, les meilleurs danseurs et chorégraphes français ont trouvé refuge dans des pays où l'exclusion des hommes dans le ballet était loin d'être aussi forte qu'en France, et les conditions de travail meilleures. La Russie, entre autres, a continué à mettre en valeur une danse masculine, tout en préservant la forme du ballet-pantomime romantique avec les valeurs dont elle est porteuse.

Dans la Russie où, parmi d'autres Français, œuvrait Petipa, le contexte politique était celui d'un pouvoir impérial fort. Le ballet demeurerait un art prestigieux et le fleuron d'une aristocratie dont la culture restait, pour partie, héritière des apports du Grand Siècle français. En outre, les traditions populaires, riches en danses masculines, demeuraient très présentes, y compris dans la culture aristocratique. L'attention de Petipa aux danses de caractère en est peut-être un effet. Il faut aussi mentionner une bien meilleure formation et des salaires très supérieurs à ce qu'ils étaient en France, reflets de l'importance attachée au ballet, contribuant réciproquement à son prestige. Tous ces éléments ont contribué à favoriser la présence d'excellents danseurs en Russie – auxquels s'ajoutaient les Français expatriés –, qui n'étaient pas cantonnés à la pantomime.

Cette histoire éclaire certaines spécificités qui ont contribué à faire du *Lac des cygnes* non seulement le ballet exemplaire des normes et de l'imaginaire genré du XIX^e siècle, mais aussi un ballet ne cessant de susciter des relectures portant sur le genre, et plus spécifiquement, sur la masculinité.

Novembre 2018

Hélène Marquié est Professeure à l'Université Paris 8. Elle a écrit *Non, la danse n'est pas un truc de filles* (Editions de l'Attribut).

4. J. Janin, *Journal des débats*, 02-03-1840.

5. *Ibid.*, 29-04-1833.

3. T. Gautier, *La Presse*, 02-03-1840.

L'INVENTION DU BALLET SYMPHONIQUE PAR TCHAIKOVSKI

Par Mathieu Schneider

Le Lac des cygnes de Tchaïkovski est l'un des ballets les plus célèbres du répertoire classique. Ce succès tient d'abord au caractère symphonique de la musique de Tchaïkovski et à son incroyable génie mélodique. Mais on le doit aussi à son orchestration colorée, évocatrice tant de l'argument du ballet que d'un possible sens autobiographique caché.

Existe-t-il une seule version du *Lac des cygnes* ? Il semble qu'à chaque nouvelle production, on découvre une autre histoire. Les chorégraphes se sont plu à calquer sur un livret fantastique et symbolique leur propre lecture, tantôt fidèle, tantôt facétieuse. Il y eut ainsi le *Lac* de Petipa, celui de Fokine, de Balanchine, puis ceux de Cranko, Noureev, Neumeier ou Bourne... pour ne citer que les plus connus. En musique non plus, il n'y a pas de version normative du *Lac*. Chaque production a puisé inégalement dans les deux versions que l'on connaît du ballet : celle signée par Tchaïkovski pour la création en 1877, et celle de 1895, largement révisée par son frère Modest pour le livret, et par le chef d'orchestre Riccardo Drigo pour la musique.

DE LA MUSIQUE À PROGRAMME

Car chorégrapheur le *Lac*, c'est donner un corps et un sens à ces personnages légendaires et quelque peu stéréotypés : le jeune Siegfried, la belle Odette, sa rivale Odile, le précepteur Wolfgang, le méchant Rothbart... S'il incombe évidemment à la danse de créer ce sens, Tchaïkovski, curieusement, fait partie des premiers à avoir aussi assigné à la musique une fonction dramatique. C'est probablement ce qui explique l'incompréhension de Julius Reisinger, le premier chorégraphe de l'œuvre, lorsqu'il créa l'œuvre au théâtre du Bolchoï. Jugeant qu'un certain nombre de numéros étaient indansables, il les a remplacés par des danses plus classiques. Il n'avait pas tort dans son appréciation, car la musique du *Lac des cygnes* ne correspond pas aux standards de l'époque. Elle reprend certes les numéros attendus (pas de deux, de trois, scène), mais

leur ajoute des danses plutôt insolites pour la scène moscovite : une danse espagnole avec castagnettes, une danse italienne, une csardas hongroise, une mazurka polonaise et une « Danse des coupes » (acte I, n° 8) en forme de polonaise, qui s'inspire de la tradition des polonaises dans l'opéra russe, initiée par Moussorgski dans *Boris* et reprise quelques années plus tard par Tchaïkovski lui-même dans *Eugène Onéguine*.

Mais le plus inhabituel pour un ballet est la taille de l'orchestre. Si les bois sont par deux, l'effectif de cuivres a de quoi impressionner (4 cors, 2 cornets, 2, trompettes, 3 trombones et un tuba), sans parler de l'instrumentarium de percussions qui prévoit un glockenspiel en plus de tous les instruments nécessaires à la couleur locale des danses. C'est donc à un orchestre symphonique que Tchaïkovski fait appel. Cet orchestre est utilisé là aussi à des fins dramatiques. Tchaïkovski, qui passait pour être le plus occidental des compositeurs russes et qui était allé se former en Europe, suit la voie tracée par Berlioz et confère aux instruments une portée expressive et symbolique. Le hautbois est associé à Odette, la harpe à l'expression de l'amour dans le duo du premier acte (n° 6, « Pas d'action ») et la trompette à la noblesse du cygne à la fin de l'« Introduction ».

Un grand orchestre ne fait cependant pas une symphonie ; il faut pour cela aussi une syntaxe musicale appropriée. Là réside indéniablement le génie de Tchaïkovski qui n'écrit pas juste une musique de danse. Largement inspiré par le ballet français, notamment par *Giselle* d'Adolphe Adam, il invente des thèmes plus mélodiques que rythmiques et les agence selon un plan bien défini. S'il a le plus souvent recours à la forme variation, qui était celle en usage dans la musique de ballet, on le voit aussi utiliser la forme sonate comme dans l'« Introduction » ou les finales. Mais Tchaïkovski, qui adhérait aux thèses wagnériennes et qui voyait dans l'œuvre du maître de Bayreuth une avancée significative dans l'écriture symphonique, s'est servi de la variation comme Berlioz ou Liszt dans leurs œuvres de musique à programme, c'est-à-dire comme d'un outil pour raconter en musique. Changer la tonalité d'un thème, le faire passer d'un instrument à l'autre, modifier son rythme : tous ces procédés concourent à en transformer le caractère et à nous faire ressentir ce qu'éprouvent les personnages au cours des péripéties du livret. Wagner n'a fait qu'amplifier ce principe en inventant le leitmotiv. Tchaïkovski choisit délibé-

“
S'il incombe évidemment
à la danse de créer
[le] sens, Tchaïkovski fait
partie des premiers à avoir
aussi assigné à la musique
une fonction dramatique.
”

rément de composer pour le *Lac* une musique symphonique, qui reprend cette idée de la variation narrative (dite « de caractère ») de Liszt, la systématise par l'emploi du leitmotiv et invente ainsi le ballet symphonique. Ou plutôt, devrait-on dire, le « ballet à programme », c'est-à-dire un genre à la croisée entre opéra, symphonie et théâtre.

UN MESSAGE PERSONNEL ?

En décembre 1878, soit quelques mois après la création du *Lac* et de la *Quatrième symphonie*, Tchaïkovski confie à sa protectrice, Nadejda von Meck, qu'il existe deux types de musique à programme : le programme « subjectif », qui correspond à un dessein secret du compositeur, à une idée, une émotion, voire un message caché qu'il crypte dans son œuvre sans jamais le dévoiler au public, et le programme « objectif », qui consiste à composer une musique d'après un texte littéraire et à livrer celui-ci au public au moyen d'un programme de salle. Se pourrait-il qu'il y ait concomitance de ces deux principes dans *Le Lac* ?

Bien sûr, Tchaïkovski nous raconte ce récit merveilleux – peut-être tiré du conte de Musäus « Der geraubte Schleier » (*Le Voile dérobé*) et très lointainement cousin des légendes wagnériennes – du jeune Siegfried qui doit prendre épouse, tombe amoureux d'Odette et, par le sort maléfique du vilain Rothbart, promet son amour à Odile. Mais ne nous raconte-t-il pas aussi sa propre histoire ? Celle de son mariage de convenance avec Antonina, en cette même année 1877, mariage qui s'avèrera être un cuisant échec et qui n'était au fond qu'une convenance sociale, un sort jeté par la société et qui lui permettait de cacher son homosexualité au monde, et peut-être de se la cacher à lui-même. N'est-ce pas alors le propre de la chorégraphie que de nous faire sentir le sens profond de l'œuvre ? Noureev a insisté dans sa chorégraphie sur la parenté entre Odile et Odette, qui ne seraient que les deux faces d'un même personnage. Matthew Bourne, quant à lui, a choisi de faire danser, en 1995, les deux rôles féminins par des hommes, renouant avec la tradition de l'hermaphrodisme du cygne dans la littérature et ouvrant la voie à une relecture autobiographique de l'œuvre. C'est cette polysémie qui fait la force, la richesse et l'originalité du *Lac*. C'est peut-être elle aussi qui est la clé de son immortalité.

Décembre 2018

LE LAC DES CYGNES

à l'Opéra national du Rhin

Jean Garcia

1972

Peter van Dyk

1975

1976

1977

Jean Sarelli

1987

Bertrand d'At

1998

2003

2011

Pages suivantes, évocation en images de ces productions



Le Lac des cygnes, Peter Van Dyk. Danseur : Richard Duquenois



Le Lac des cygnes, Bertrand d'At.
Danseurs : Jaquine Le Huche et Sylvain Bourel



LE LAC DES CYGNES DE RADHOUANE EL MEDDEB

en 2019 avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin



Misako Kato, Érika Bouvard



Jean-Philippe Rivière



Susie Buisson, Jean-Philippe Rivière



Céline Nunigé, Jean-Philippe Rivière



Céline Nunigé, Hénoc Waysenson,
Pierre Doncq



Céline Nunigé



Wendy Tadrous, Pierre Doncq,
Ana-Karina Enriquez-Gonzalez





Monica Barbotte, Céline Nunigé

Jesse Lyon





LES DANSEURS

du Ballet de l'Opéra national du Rhin

Monica Barbotte	Stéphanie Madec-Van Hoorde
Érika Bouvard	Francesca Masutti
Susie Buisson	Céline Nunigé
Marin Delavaud	Riku Ota
Pierre Doncq	Maja Parysek
Ana-Karina Enriquez-Gonzalez	Alice Pernão
Hector Ferrer	Maria-Sara Richter
Brett Fukuda	Jean-Philippe Rivière
Eureka Fukuoka	Marwik Schmitt
Thomas Hinterberger	Wendy Tadrous
Misako Kato	Valentin Thuet
Mikhael Kinley-Safronoff	Alain Trividic
Clara Lefèvre	Alexandre Van Hoorde
Pierre-Émile Lemieux-Venne	Hénoc Waysenson
Jesse Lyon	Dongting Xing
Renjie Ma	Miao Zong

Jesse Lyon, Pierre Doncq, Pierre-Émile Lemieux-Venne, Hector Ferrer



Ana-Karina Enríquez-Gonzalez, Monica Barbotte, Alice Pernão







Hector Ferrer, Susie Buisson



Dongting Xing



Jesse Lyon

LES ARTISTES DU SPECTACLE

radhouane el meddeb

CHORÉGRAPHIE



Formé à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique de Tunis, il est consacré « jeune espoir du théâtre tunisien » en 1996 par la section Tunisie de l'Institut International de Théâtre. Il est ensuite recruté comme comédien dans le cadre de l'atelier de formation et de recherche du Théâtre National de Toulouse sous la direction de Jacques Rosner. En Tunisie, il collabore avec Fadhel Jaïbi, Taoufik Jebali et Mohamed Driss, artistes phares du monde arabe. En France, il travaille avec les metteurs en scène Jacques Rosner, Lotfi Achour et Catherine Boskowitz, et il collabore artistiquement avec des auteurs contemporains tels que Natacha de Pontcharra, Adel Hakim et Camille de Toledo. Au cinéma, il joue dans deux films de Férid Boughedir *Un été à la Goulette* et *Halfaouine, l'enfant des terrasses*. Durant ces années consacrées au théâtre, il travaille ponctuellement avec des chorégraphes tunisiens en tant qu'interprète et collaborateur artistique. En danse, outre sa participation à plusieurs stages, notamment avec Jean-Laurent Sasporthès et Lisa Nelson, il a collaboré à la conception, dramaturgie et lumières de plusieurs créations chorégraphiques. Parce que le théâtre ne lui suffit plus, en 2005, il signe sa première création, un solo. *Pour en finir avec MOI*, comme une introspection intime, une expérience vitale. Une véritable révélation qui le fait entrer dans la danse et devenir chorégraphe-interprète. Présenté aux Rencontres chorégraphiques de Carthage, ce spectacle est repéré par les professionnels, et constitue un moment charnière dans sa carrière. Il fonde la Compagnie de SOI en 2006. Il multiplie ensuite les créations en France, en commençant, par le solo *Hûwà*, *Ce lui* pour Mont-

pellier Danse 2006. En 2007, il intègre la distribution de *1000 Départs de Muscles*, création d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, au Centre Chorégraphique National de Caen Basse-Normandie. En 2008, il crée *Quelqu'un va danser...* pour les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. Cette même année, il conçoit au Centre National de la Danse à Pantin (CND) la performance *Je danse et je vous en donne à bouffer*. En 2008 et 2009, Radhouane El Meddeb intervient dans le cadre des dispositifs « Corps produit, corps productif » organisé par les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis et « Mon corps mon lieu » notamment soutenu par la Fondation Culture et Diversité. Il s'agit d'ateliers de sensibilisation à la danse contemporaine, de transmission d'écriture chorégraphique auprès d'un public large, réunissant à la fois des jeunes issus de Zones d'Éducation Prioritaire, des femmes adhérentes aux associations de quartiers, ou encore des personnes âgées. En 2010, il crée au CND sa première pièce de groupe *Ce que nous sommes*, pour cinq danseurs. En décembre 2010, il crée en collaboration avec Stéphane Gombert *Chant d'amour*, autour du roman *Notre dame des fleurs* et du film *Chant d'amour* de Jean Genet, présenté au Collectif 12 à Mantes-la-Jolie. Le processus de création commence dès 2009 au Théâtre Babel à Beyrouth avec le soutien du Centre culturel français. À partir de janvier 2011, Radhouane El Meddeb devient artiste associé au CENTQUATRE-PARIS. Il y présente *À l'étroit* en mars 2011, une création à l'initiative du Festival Concorde(s) et en collaboration avec l'auteur Philippe Adam. Il met en scène la performance *Tunis, le 14 janvier 2011* au Beirut Art Center au Liban à l'occasion du Meeting Point 6, curaté par Okwui Enwezor. En juillet 2012 au Festival Montpellier Danse, il crée et interprète le solo *Sous leurs pieds, le paradis*, dont il partage l'écriture chorégraphique avec

Thomas Lebrun. La même année, les circasiens, Matias Pilet et Alexandre Fournier l'invitent à chorégraphier leur duo *Nos limites*, produit et présenté en 2013 au CENTQUATRE-PARIS. Parallèlement à ses créations, il est désigné rapporteur pour la scénographie, la mise en scène et la chorégraphie, au jury chargé de la sélection des pensionnaires de l'Académie de France à Rome pour les années 2012 et 2013. En février 2014, il crée *Au temps où les arabes dansaient...* au Centre de Développement Chorégraphique Toulouse Midi Pyrénées puis au CENTQUATRE-PARIS en mars 2014. En 2015, avec le soutien du Centre des Monuments Nationaux et dans le cadre de la première édition de la manifestation Monuments en Mouvements, il donne la première de *Heroes, prélude*, pièce pour dix interprètes issues des danses urbaines, au Panthéon à Paris, qui accueille pour la première fois de la danse contemporaine. En juin 2015, invité par la Biennale Collège de la danse à Venise, il chorégraphie *Nous serons tous des étrangers* au Campo San Trovaso, pour des interprètes italiens. En 2016, il poursuit son travail mené avec les interprètes de *Heroes, prélude*. La Première de cette nouvelle création qui s'intitule *Heroes*, est présentée au Festival de Marseille Danse et Arts Multiples 2016. Pour Montpellier danse 2016, il crée et interprète le solo *À mon père, une dernière danse et un premier baiser*. Fin 2016, il crée une pièce de groupe *Oh my solitude, my sweet choice* à LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions) aux États-Unis, une commande faite par la curatrice Shoghig Halajian. En 2017, toujours très proche de l'idée de transmission et de partager son expérience, il donne une série de master-classes à Cuba dans le cadre du projet *Investigación y escritura coreográficas Danza En Construcción* à la Havane. En juillet 2017, il crée au Cloître des Carmes, pour la 71^e édition du Festival d'Avignon, une pièce de groupe pour 7 danseurs, 1 acteur et 2 musiciens, *Face à la mer, pour que les larmes deviennent des éclats de rire*. En juin 2019, il créera *AMOUR-S Lorsque l'amour vous fait signe, suivez-le...*, un trio, dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis.

hossein pishkar

DIRECTION MUSICALE



Né en 1988 en Iran, à Téhéran, il commence, dès 4 ans, à se former à la musique traditionnelle perse puis étudie la composition à l'Université de Téhéran avant de se former à la direction d'orchestre à l'Université Robert Schumann à Düsseldorf en 2012, aux côtés de Rüdiger Bohn. En 2015, il entre à la Dirigenten Forum des Deutschen Musikers et se forme auprès de Reinhard Goebel, Marko Letonja, Nicolás Pasquet, Mark Stringer, Johannes Schleafli et John Carewe. Il dirige plusieurs orchestres tels que l'Orchestre philharmonique de Satu Mare, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, la Neue Philharmonie Westfalen, l'Orchestre symphonique de Düsseldorf et de Mikkeli. Il est à la tête de l'Orchestre Concerto Langenfeld jusqu'en 2015. En Iran, il est chef d'orchestre invité et donne régulièrement des concerts en tant que joueur de Târ. Il est assistant chef d'orchestre pendant le workshop européen de musique contemporaine durant le festival de Varsovie en 2015. Il assiste également Daniel Raiskin et travaille avec l'Orchestre philharmonique de Coblenze pendant les saisons 2015-2016 et 2016-2017. Il dirige *Lulu de Berg* et des pièces de Rebecca Saunders. En 2017, il assiste Thomas Gabrisch sur *Le Monde de la lune* d'Haydn à l'Université de Düsseldorf et dirige *Don Carlos* de Verdi au Staatstheater Mainz. Il travaille avec Bernard Haitink lors du festival de Pâques à Lucerne en 2016 et avec Riccardo Muti en 2017 (*Aïda* de Verdi). La même année, il remporte le prix Ernst von Schuch ainsi que le 1^{er} prix du Deutscher Dirigentenpreis à la Philharmonie de Cologne avec l'Orchestre symphonique de la WDR et le Gürzenich Orchester de Cologne.

annie tolleter

DÉCORS



Scénographe, plasticienne, enseignante, elle réalise depuis 1985 des espaces scéniques pour la danse et le théâtre. Elle scénographie la plupart des spectacles de Mathilde Monnier pour ses chorégraphies au Centre chorégraphique national de Montpellier. Depuis 1997, elle mène un atelier de recherche contemporaine sur l'espace scénique à l'École supérieure des Beaux-arts de Montpellier et intervient à l'École nationale d'architecture de Montpellier. Elle est par ailleurs membre fondateur du collectif d'artistes Dehorsérie, centré sur l'expérimentation d'images actives au sein de l'espace public.

celestina agostino

COSTUMES



Née en 1960, elle devient championne du monde d'accordéon à 14 ans. En 1990, elle rencontre une costumière de théâtre en cherchant une robe de mariée. Elle apprend alors l'art de la coupe puis se lance dans une formation exigeante qui lui permet de rivaliser avec les meilleures de la Haute Couture. En 1993, elle crée ses premiers modèles pour ses amies, puis se prend au jeu : l'arrière-cour du 8^e arrondissement dans laquelle elle s'est installée devient vite culte. Le Bon Marché Rive Gauche ouvre sa boutique Mariage en 2003 et elle est choisie pour ce lieu unique, elle travaille alors à l'étranger. En 2013, elle fête ses vingt ans de marque, une prouesse dans le monde du mariage, et compte environ 9000 clientes. Depuis son show-room de la rue de l'Abbé Grégoire, elle a profondément transformé l'univers du mariage. En 2017, elle collabore avec Radhouane El Meddeb et le Ballet de l'Opéra national du Rhin pour la création des costumes du *Lac des cygnes*.

éric wurtz

LUMIÈRES



Après une activité de graphiste dans la presse et l'édition, il s'oriente en 1983 vers l'éclairage scénique au sein du groupe Lolita. Son approche singulière de la lumière l'amène à collaborer avec les chorégraphes parmi les plus novateurs de la danse contemporaine, notamment Lucinda Childs, François Chaignaud et Cecilia Bengolea, Régine Chopinot, Philippe Decoufflé, La Ribot et Mathilde Monnier sur l'ensemble de ses créations. Au cours de ses nombreuses interventions dans le spectacle vivant, on notera ses créations dans le domaine théâtral et lyrique avec Maurice Bénichou, Philippe Genty, Alain Maratrat et ses interventions à l'étranger pour Boyzie Cekwana, Ahn Aesoon, John Scott et Bouchra Ouizguen. À travers ces expériences, il participera aux évolutions qui font de la lumière un partenaire privilégié de la mise en scène. Curieux de se confronter à des espaces différents, il conçoit les éclairages des événements suivants : cérémonie de clôture du Cinquantenaire des débarquements de Normandie, 1994, Caen ; ouverture du Championnat du monde de Football, 1998, Paris ; ouverture du Festival Al Janadriyah, Ryad, 2001. Il enrichit également sa réflexion sur la lumière et l'espace public en intervenant comme conseiller auprès de l'agence de design Plan Créatif et de la R.A.T.P pour la ligne de tramway TVS et conçoit avec Anne Bureau l'éclairage de la Ville du Port, 2000 (La Réunion). Il est lauréat du programme *Nusantara*, AFAA, Ministère des Affaires étrangères (1997), ce qui lui permet d'initier un projet personnel de recherche avec la lumière comme médium.

ÉQUIPES DE RÉALISATION DU SPECTACLE

ÉQUIPE DU BALLET DE L'ONR

Directeur artistique **Bruno Bouché**
Administratrice **Emmanuelle Boisanfray**
Directeur technique **Jérôme Duvauchelle**
Maîtres de ballet **Claude Agraifeil, Adrien Boissonnet**
Régisseur général **Boyd Lau**
Pianiste répétiteur **Maxime Georges**
Assistante administrative **Pauline Chaboche**
Chargée de communication **Laurine Koenig**
Chargé du développement des missions
Pasquale Nocera

ÉQUIPES DE RÉALISATION DU SPECTACLE

Régisseur responsable du spectacle **Boyd Lau**
Responsable machinerie **Jean-Jacques Tanchette**
Régisseur lumières **Aymeric Cottreau**
Régisseur audiovisuel **David Schweitzer**

Décors réalisés par les ateliers de l'OnR
Responsable des ateliers de décors **Julien Achaintre**
Chef constructeur **Thierry Vix**
Suivi du projet **Jérôme Neff**
Premier peintre **Susanne Hank**
Responsable atelier menuiserie **Denys Kieffer**
Responsable atelier serrurerie **Bertrand Legin**
Chef tapissier **Eddy Gossmann**
Responsable effets spéciaux **Didier Reydel**

Accessoires réalisés par les ateliers de l'OnR
Chef de service accessoires **Christiane Corre**
Responsable Régis **Mayot**

Costumes réalisés par les ateliers de l'OnR
Chef costumier **Thibaut Welchlin**
Assistante **Anne Gangloff**
Adjointe - première d'atelier et coupeuse
Véronique Christmann
Coupeuse **Valérie Fischbach**
Bottier **Patrice Coué**
Responsable habillement **Kali Fortin**
Assistante artistique de **Celestina Agostino**
Karine Richard

Ornements de cheveux et postiches
réalisés par les ateliers de l'ONR
Chef de service ateliers perruques et maquillages
Julie Hoeffel
Responsable **Audrey Wurtz**

Directeur de la publication
Bruno Bouché

Conseil de rédaction
Mélanie Aron, Bruno Bouché et Laurine Koenig

Secrétaires de rédaction
Laurine Koenig et Julien Roide

Conception graphique
la fabrique des regards / Muriel Waerenburgh

Mise en page
Marie Ringard

Visuel couverture
© Ilona-Wellmann Millennium Images UK
Photos pages intérieures
photos de répétitions © **Agathe Poupenny**

Impression
Ott Imprimeurs
Programme imprimé à 1000 exemplaires
Licences n°2-1112060 et 3-1112061
Prix de vente: 7€
Les programmes de l'Opéra national du Rhin
19, Place Broglie - BP 80320 / 67008 Strasbourg Cedex

*Il est strictement interdit d'enregistrer, de filmer
et de photographier pendant le spectacle*

DÎNER *sur* SCÈNE *10 ans !*

Monter sur scène
Vibrer aux cotés des artistes
du Ballet, de l'Opéra Studio, des Chœurs de l'OnR
Découvrir l'Opéra côté coulisses
Offrir une soirée unique
S'émerveiller
Être un artiste

Strasbourg Opéra

jeudi 23 mai 19h30
vendredi 24 mai 19h30
samedi 25 mai 19h30

Renseignements / Réservations

Réservez en ligne: fidelio.onr.fr
Direction de la communication et du mécénat
+33 (0) 3 68 98 75 34 / 43 • fidelio@onr.fr

Fidelio remercie ses adhérents

ASSOCIÉS

Lilian et Christiane Andriuzzi
Marie-Jean Boog
Patrice Dromson
Yves-Michel Ergal
Anne Geisert
Ioannis et Marie-Rose Georgiou
Jean-Louis et Sabine Haineaux
Anne Jacquemin
Yvan Jenneret
Jean-Yves et Michèle Jenny
Marie-Thérèse Kapfer
Jean-François Kempf
Jean-Luc Kientz
Cedric Kuster
Dan Leclaire
Josette Le Fur
Alexander Leonhardt
Laurent et Françoise Liautaud
Jeanne Loesch
Jean-Luc Marchal
Fabien Michel
Roland Mislin
Anne Mistler
Liliane et Jean-Jacques Muller
Laurence Oehlern
Giusi Pajardi
Françoise Prinz
Thomas et Yvonne Rémond
Kenneth et Mary Richards
Jacques Romann
Patrick et Beatrix Rotenberg
Patrick Schalk
Mathieu Schneider
Alain Vautravers
Antoine et Elisabeth Wach

AMIS

Michel Abt
Fabrice et Hélène Aeschbacher
Bernard et Sandrine Alexandre
Roger Alt
Paulette Amrhein
Elisabeth Angot
Alain et Hélène Annezer
Marie Louise Axelroud
Monique Bahl
Martine Barth
Jean Bastien
Monique Bauer
Robert et Hélène Bauer
Anne Becker
Christine Becker
Jocelyne Behra-Kyriakidis
Régis Bello
Maxime et Geneviève Bernard
Catherine Berthol
Julien Bertrand
Alain et Catherine Besançon
Anne Caroline et Said Bindou
Claude Bloch
Monique Blondelle
Valérie Boehrer
Eric et Chantal Boissaye
Régis et Marie-Odile Boucabeille
Guy Braye
Damien Brem
Angela Brewer
Christiane Bronn
Joël et Véronique Bruckmann
Odile Bruyelle
Patrick Buch
Nicole Buch
Ulrich Bunjes
Alain Burgun

Corinne Bury
Stephanie Cassel
Annachiara Cerri
Romain Charon
Pierre Chenard
Delia Cisternas
Lucien et Odile Collinet
Michel Constantopoulos
Bernard Cribier
Jean-Jacques et Monique Cusin
Elisabeth Da Silva Pinto
André et Andrée Dametti
Patrick et Catherine Dancourt
Ozgur Derman
Jean-Louis et Christiane De Valmigrè
Marie Debaille
Xavier et Christiane Delabranche
Alain Dick
Bernard-Antoine Diss
Catherine Dorbath
Evelyne Dourlot
Alexia Drevet
Antoine et Florence Dubois
Martine Duflot
Christina et Eric Dupeyron
Philippe Eber
François Eberlé
Maud Elbel
Jean-François et Nadine Evellin
Astride Fay
Liliane et Dominique Forget
Gabrielle Fournaise
Denis François
Gisèle Friker
Flavienne Fritsch
Alexandre et Camille Gardea
Michel Gautherie
Eva Gerschheimer
Esther et Philippe Gervais
Marie-Martine Griffegoen-Altheilig
Geneviève Grimonprez
Wolfgang Gross de Groër
Elisabeth Guckert
Isabelle Guntz
Patrice et Martine Haegy
Dima Hajjara
Philippe et Marie-Josée Hasson
Monique et Patrice Henneresse
Bernard Hermann
Valérie Hess
Francis et Odile Hinkel-Traban
Frank et Mireille Hinsberger
Torsten Hinterthuer
Claudine Hodgens
Olivier Houhou
Annick Hurst
François Jaby
Laurent et Françoise Jouët Pastré
Monique Jouffroy
Jean-Claude et Christiane Jucker
André et Monique Jung
Sylvie Jung
Nicole Karoune
Georges et Marie-Louise Kempf
Ivan Kempf
Renée Kientz
Véronique Klauth
Yves et Anne-Marie Kohler
Patricia Krauth
Hans Christian et Benedicta Kruger
Roland et Sylvie Krumeich
Gérard et Annette Kurt
René et Marie-Françoise Lacogne
André et Geneviève Laurent
Stefan Lauterbach

François et Marie Lavoillotte
Thierry et Stéphanie Le Marre
Suzanne Leibenguth-Gadelle
Jean-Paul et Martine Leininger
Philippe et Eva Lenglet
Jacqueline Leroy
Véronique Lio
Danielle Lloret
Brigitte et Henning Lohse-Busch
André et Jeannine Malka
Hervé Mantz
David Mardell
Rémy et Pierrette Martin
Nicole Matter
Claude Meisterzheim
Evelyne Mercier
Martin Meyer
Valérie Meyer
Roger Miesch
Anny Mochel
Dominique Mochel
Laurence Mootz
Sabrina Muguet
Agnes Nollinger
Jean et Annick North
Jean-Marie et Martine Oberle
Louis Oster
Ricki Pardigon
Jean Christophe Pellat
Fanny Perton
François-Xavier Pin
Daniele et Michel Pineau
Jean-Bernard et Martine Poulet
Evelyne Pycke
Philippe et Anne Rahms
Suzanne et Louis Reichheld
Bernard et Gabrielle Riehl
Marc-Daniel et Sieglinde Roth
Jean-Luc Rotzinger
Anne Marie Rouffignat
Jérôme Salomon
Myriam Sanchez
Yvelise et Jacques Schaeffer
Marthe et Michel Schaller
Eric Schiffer
Jacques et Geneviève Schleef
Gérald Schlemminger
Christian et Elvire Schlund
Marc et Danièle Schmidt
Marie-Christine Schmitt
Alain Schmutz
Elisabeth Schneikert
Corinne Schoen
Françoise Schöller
Michel et Mariette Schreiner
Monique Scotto di Vettimo
Jean-Luc Seegmuller
Valérie Seiler
Jacques Seylat
Pierre Soler-Couteaux
Francesco et Valérie Spadola
Christian et Lily Speisser
Raphaël Stehli
Rodolphe et Véronique Stenger
Bernard et Brigitte Stirnweiss
Suzanne Stoskopf
Elisabeth Strich
Philippe Strosser
Marc-Antoine et Marie-Emmanuelle
Suret-Canale
Catherine Thibault
Christian et Marie-Paule Thoma
Marie-Odile Thomann
Dominique Tissier
Eva et Any Tomic et Westling

Hervé et Eliane Uettwiller
Quentin et Florence Urban
Alain Uttenweiler
Bruno Varin
Alfred et Nicole Vautrin
Pierre et Catherine Wacker
Fabienne Wever
Herbert Wehr
Richard et Marie-Christine Weibel
Christian Welker
Stéphanie et Raphaël Wendling
Christine Wenger
Agnès Wisniewski
Jean-Luc Wolf
Lydia Zignani

SUPPORTER

M. et Mme Christophe Kieffer

JEUNES

Rim Alami
Marine André
Pierre et Maguelone Andriuzzi
Ivan Aubert
Clémentine Auzols
Edouard Bailhache
Cécile Bassot-Guerra
Meriem Benazzouz
Maud Bertaud
Pierre Breyse
Leonora Cerri Saint
Béatrice Decker
Elisabeth Didion
Ilona Drogue
Alexandre Duhau
Guillaume Fischer
Victor Fix
Sylvain Fratté
Thomas Garello
Hervé Grasser
Clément Heberle
Amyn Jaafar
Pierre Jakubowicz
Emmanuelle Jouan
Alizé Lajoinie
Camille Lasserre
Quentin Lausecker
Joanne Le Fur
Aurélié Loll
Julie Magri
Lucie Menna--Guettas
Younes Otari
Ludmilla Penarrubia
Adeline Rahms
Eloise Roblin
Anna Schaefer
Hélène Schoepf
Edouard Schwab
Hélène Schwarz
Nicolas Toffolo

Certains membres de Fidelio
demandent à rester anonymes.
Liste à jour au 27 novembre 2018

Infos / Adhésion

opérational@durhin.eu
rubrique « Soutenir l'Opéra »
fidelio@onr.fr
+33 (0)3 68 98 75 34

fidelio
association pour le développement
de l'Opéra national du Rhin