



# Le Songe d'une nuit d'été

George Balanchine

Saison 21/22

Ballet

# Le Songe d'une nuit d'été

George Balanchine



Guillaume, responsable des artistes  
et artisans en résidence à l'Académie  
de l'Opéra national de Paris

Réalisés par la photographe Emma Birski,  
les visuels de la saison 2021/2022 sont incarnés  
par le personnel de l'Opéra national de Paris

## Sommaire

22 | **En quelques mots**  
**In brief**

26 | **Synopsis & personnages**  
**Synopsis and characters**

30 | **Repères**  
**Timeline**

37 | **Titania et la tête d'âne**  
Jan Kott

42 | **Shakespeare,  
une quintessence**  
Johann Gottfried von Herder

47 | **Fées, elfes, dragons  
et autres créatures  
des royaumes de féerie**  
Claudine Glot, Michel Le Bris

48 | **Dans la forêt des désirs**  
Iria Julia Bührlé

54 | **Un doux somme**  
William Shakespeare

58 | **L'imaginaire anglais  
de la forêt**  
Robert Harrison

61 | **Portfolio**

74 | **La féerie shakespearienne  
de Mendelssohn  
à Balanchine**  
Bénédicte Gandois

80 | **Tisser les époques**  
Christian Lacroix

85 | **Répétitions**

102 | **Les artistes**

124 | **Soutenez l'Opéra de Paris**

132 | **Contributeurs**



**MINISTÈRE  
DE LA CULTURE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

*AROP*

Les amis de l'Opéra

AVEC LE SOUTIEN  
DE L'ASSOCIATION POUR LE RAYONNEMENT  
DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

# Le Songe d'une nuit d'été

BALLET EN DEUX ACTES | BALLET IN TWO ACTS



LA REPRÉSENTATION SOLIDAIRE DU 14 JUILLET À DESTINATION  
D'ASSOCIATIONS CARITATIVES PARTENAIRES ET DE SOIGNANTS BÉNÉFICIE  
DU GÉNÉREUX CONCOURS DE LA FONDATION ENGIE

D'après | After  
**William Shakespeare,**  
*A Midsummer Night's  
Dream*

Musique | Music  
**Felix Mendelssohn-  
Bartholdy**

Chorégraphie |  
Choreography  
**George Balanchine**

Décors | Set design  
**Christian Lacroix**  
assisté de **Camille Dugas**

Costumes |  
Costume design  
**Christian Lacroix**  
(d'après les maquettes  
originales de Barbara  
Karinska)

Lumières | Lighting design  
**Jennifer Tipton**

Direction musicale |  
Conductor  
**Andrea Quinn**

Chef des Chœurs |  
Chorus master  
**Alessandro Di Stefano**

Solistes | Soloists  
**Pranvera Lehnert,**  
**Silga Tiruma /**  
**Irina Kopylova,**  
**Anne-Sophie Ducret**

**Orchestre et Chœurs  
de l'Opéra national  
de Paris**

**Les Étoiles, les Premières danseuses, les Premiers danseurs et le Corps de Ballet  
de l'Opéra national de Paris**

**avec la participation des élèves de l'École de Danse**

Ballet créé le 17 janvier 1962 par le New York City Ballet au City Center de New York

Entré au répertoire du Ballet de l'Opéra national de Paris le 9 mars 2017

Les représentations du *Songe d'une nuit d'été* sont données avec l'accord du George Balanchine Trust, conformément aux normes d'exécution relevant du style Balanchine et de la technique Balanchine, établies et fournies par le Balanchine Trust.

---

**Opéra Bastille**

Première **18 juin 2022**

**21, 26, 27, 29, 30 juin,**  
**2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12,**  
**14, 15, 16 juil. 2022**

En  
quelques  
mots

# Nous sommes faits de la même étoffe que les songes.

William Shakespeare, *La Tempête*

## Temps et espaces

L'histoire se déroule entre deux temporalités – le jour et la nuit –, deux lieux – le palais du monarque athénien et une forêt magique peuplée d'un bestiaire fantastique –, et trois mondes – les dieux, la cour et le peuple. La magie opère ici comme un artifice théâtral. Parce qu'elle permet le croisement du rêve et de la réalité, parce qu'elle libère les désirs puis ordonne l'oubli, elle sert l'imagination au théâtre : autant de possibles dont s'empareront bientôt d'innombrables artistes inspirés par les espaces neufs ouverts par la prose shakespearienne.



Titania endormie, illustration d'Arthur Rackham pour *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, 1908

# L'intrigue

*Le Songe d'une nuit d'été* est une comédie qui met le monde à l'envers, le temps d'une nuit de juin, avant de faire renaître l'harmonie collective. S'aidant d'une fleur

magique, le lutin Puck sème la confusion au sein de couples mortels et divins. S'ensuivent moult aventures et mésaventures romantiques, chassés-croisés des cœurs ensorcelés. Au réveil, les amoureux éprouvés ne se souviennent que d'un rêve...

## Balanchine et Shakespeare

Auteur et dramaturge très en vue de l'ère élisabéthaine friande de spectacles, William Shakespeare (1564-1616) a signé environ trente-cinq comédies, pièces historiques, tragédies et drames romanesques. Leurs formes inventives et ouvertes, différentes du classicisme français, entrelacent tout à la fois ombres et lumières, déchirures et réconciliations, poésie et folie. Nombre d'entre elles se terminent par une danse, signe de la concorde retrouvée, telle la « bergamasque » du *Songe d'une nuit d'été*. Dans les années 1950, Balanchine, familier de l'univers du dramaturge depuis l'enfance, chorégraphie les parties dansées de plusieurs de ses pièces pour le Shakespeare American Festival.

## Balanchine et *Le Songe*

Homme très croyant, quoique aussi très épris de ses ballerines, Balanchine considère la confusion des sentiments comme le signe du désordre des hommes et non comme le fruit des erreurs de Puck. Aussi, les deux actes de son ballet, qui réduisent l'intrigue à l'essentiel, soulignent-ils le passage d'un monde où règne en toute innocence le trouble des cœurs à un univers ordonnancé selon les canons de la beauté classique, synonyme d'une harmonie universelle retrouvée.

## Balanchine et Mendelssohn

Enfant prodige, Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) excelle dans tous les aspects de la musique au point qu'on le compare à Mozart. Les deux opus de son *Songes d'une nuit d'été* (1829, 1843) touchent Balanchine, qui veut donner une expression chorégraphique à la féerie musicale du compositeur. Il mûrit durant plusieurs années son dessein, puisant dans son œuvre d'autres partitions pour élaborer un ballet d'une soirée entière. En 1952, il avait déjà chorégraphié sa *Symphonie écossaise* (1829-1842) en hommage aux paysages et légendes d'Écosse qui ont séduit Mendelssohn et inspiré nombre d'œuvres romantiques, dont *La Sylphide*.

## 1962

Balanchine, ancien transfuge russe, s'inscrit avec sa création dans le contexte du dégel de la Guerre froide et des premières tournées des compagnies de ballet de part et d'autre du rideau de fer. Les publics découvrent, d'un côté, les « drambalets » soviétiques, œuvres éducatives traversées par le souffle des épopées collectives, et, de l'autre, la « danse symphonique » de Balanchine, quête du mouvement pur conçu comme visualisation de la musique. Sur scène se prolongent ainsi d'anciens affrontements symboliques entre esthétiques opposées.

# Synopsis & personnages

## Acte I

### Dans une forêt près d'Athènes, un soir d'été

Le premier acte se déroule dans une forêt près du palais du duc d'Athènes. Obéron, Roi des fées, et Titania, sa Reine, se querellent au sujet d'un enfant indien, que chacun d'eux veut avoir. Obéron ordonne à Puck de lui apporter la fleur percée par la flèche de Cupidon (qui, sous son action, fait tomber quiconque amoureux de la première personne aperçue). Alors que Titania est endormie et ne se doute de rien, Obéron fait agir le charme de la fleur sur elle.

Entre-temps, Héléna, errant dans les bois, fait la rencontre de Démétrius, qu'elle aime mais qui ne l'aime pas. Démétrius la repousse et poursuit son chemin. Obéron, qui observe, donne l'ordre à Puck de faire usage de la fleur sur Démétrius afin qu'il paie de retour l'affection que lui porte Héléna.

Un autre couple, Hermia et Lysandre, tous deux très amoureux, errent aussi dans la forêt. Ils se trouvent ensuite séparés l'un de l'autre. Puck, trop pressé d'obéir aux ordres d'Obéron, oint Lysandre par erreur. Apparaît Héléna, et Lysandre, qui est sous le charme de la fleur, lui dit soudain combien il l'aime, à la grande stupéfaction de celle-ci.

Hermia est alors de retour. Elle est étonnée, puis effondrée de voir que Lysandre n'a plus d'égards que pour Héléna. Puck s'arrange pour soumettre Démétrius au charme de la fleur à son tour, au grand ravissement d'Héléna, qui n'a que faire de Lysandre.

Démétrius et Lysandre, désormais tous deux amoureux d'Héléna, commencent à se quereller à son sujet. Sur l'ordre d'Obéron, Puck, après avoir été isolé de ses compagnons le tisserand Bottom, a métamorphosé la tête de celui-ci en celle d'un âne, et l'a placé aux pieds de Titania endormie. À son réveil, Titania aperçoit Bottom, le trouve beau et lui témoigne affection et soins attentifs. Finalement, sa colère calmée, Obéron renvoie Bottom et délivre Titania de son charme.

Plus personne ne prête attention à Hermia, tandis qu'Héléna en reçoit trop. Les hommes, en grande discorde, se querellent vivement et commencent à se battre. Puck les sépare grâce à sa magie, fait qu'ils se perdent de vue et errent dans la forêt chacun de leur côté, jusqu'à ce qu'épuisés, ils tombent de sommeil. Puck s'arrange pour qu'Héléna s'endorme près de Démétrius, et Lysandre (son charme levé), près d'Hermia. Le duc et Hippolyte découvrent les amants endormis dans la forêt, les réveillent, constatent leurs différends résolus et proclament un triple mariage pour eux-mêmes et les deux couples.

## Acte II

### À la cour de Thésée

Le second acte s'ouvre au sein du palais du duc sur des parades, danses et divertissements en l'honneur des jeunes mariés. Lorsque les célébrations prennent fin et que les mortels se retirent, nous retournons sur les terres d'Obéron et Titania, de nouveau réunis et en paix.

Enfin, Puck, ayant mis de l'ordre dans le désordre, balaye les traces des fêtes nocturnes. Les vers luisants scintillent dans la nuit et reprennent leurs droits sur la forêt.

George Balanchine et Francis Mason, *101 Stories of the Great Ballets*, 1975

Ce divertissement,  
satire des effets  
de l'amour et des folies  
du cœur, mélangeant  
les genres et les tons  
(comédie psychologique,  
farce grotesque, féerie  
romantique) atteint  
une dimension cosmique,  
en unissant le réel  
et le mystère.

Jean Vilar

## Personnages

### Titania

Reine des fées.

### Obéron

Roi des fées.

### Puck

### Hermia

Amoureuse de Lysandre.

### Lysandre

Aimé d'Hermia.

### Héléna

Amoureuse de Démétrius.

### Démétrius

Prétendant d'Hermia.

### Hippolyte

Reine des Amazones.

### Thésée

Duc d'Athènes.

### Bottom

Un tisserand.

## Le premier Papillon

Les solistes  
du Divertissement



# Repères Timeline



Page de titre du *Songe d'une nuit d'été*, William Shakespeare, 1600

## 1600

Premier folio édité à Londres du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Écrit entre 1594 et 1595, il fait suite de peu à *Roméo et Juliette*. La pièce est présentée à la cour d'Angleterre en 1604. Le découpage en actes n'apparaît qu'en 1623, après la mort de l'écrivain.

The first folio of William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* is published in London. Written between 1594 and 1595, soon after *Romeo and Juliet*, the play has its first performance at the English court in 1604. The work will not be divided into acts until 1623, after the playwright's death.



*Roméo et Juliette*, William Shakespeare, scène du balcon, théâtre parisien, XIX<sup>e</sup> siècle

## XVIII<sup>e</sup> s.

En dépit de la critique de Voltaire, attaché aux formes de l'art classique, une « shakespeareomanie » s'empare du public français. Plus de 200 représentations des pièces du dramaturge sont données entre les années 1760 et 1850.

Despite Voltaire's criticism, stemming from his attachment to the form of classical art, the French public is swept up in a wave of "Shakespeare-mania". Over 200 performances of his works will be performed between 1760 and 1850.

Arrangement pour piano à quatre mains, ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, op. 21, Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1826



## 1826

Felix Mendelssohn, petit-fils du philosophe Moses Mendelssohn, compose à Berlin une première Overture : *Ein Sommernachtstraum*, opus 21. Elle sera suivie en 1843 d'une musique de scène (opus 61), commandée par le roi de Prusse Friedrich-Wilhelm IV.

In Berlin, Felix Mendelssohn, the grandson of the philosopher Moses Mendelssohn, composes his first overture: *Ein Sommernachtstraum*, opus 21. It will be followed in 1843 by incidental music specifically composed for the stage (opus 61) and commissioned by the King of Prussia, Frederick William IV.

Victor Hugo publie *William Shakespeare*, biographie initialement conçue comme préface à l'édition française des œuvres complètes du dramaturge, traduites par son fils François-Victor Hugo. L'ouvrage prolonge la défense faite par les romantiques du génie de Shakespeare, qu'ils opposent aux canons du classicisme.

## 1864

Victor Hugo publishes *William Shakespeare*, a biography initially intended to be a preface to the French edition of the playwright's complete works, translated by his son François-Victor Hugo. The work bolsters the Romantics' defence of Shakespeare's genius that they oppose to the canons of classicism.

## 1876

Le Français Marius Petipa crée au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg un ballet sur la musique de scène de Felix Mendelssohn. En 1917, Georgi Melitonovitch Balanchivadze (le nom russe de George Balanchine), étudiant à l'École des Théâtres Impériaux de Russie, interprétera un elfe dans ce ballet, juste avant que n'éclate la Révolution bolchevique.

French-born Marius Petipa choreographs a ballet for Saint Petersburg's Mariinsky Theatre to Felix Mendelssohn's incidental music. In 1917, Georgi Melitonovitch Balanchivadze – more commonly known as George Balanchine – a student at the Ballet School of the Russian Imperial Theatres will dance the role of an elf in the ballet just before the Bolshevik Revolution breaks out.

Le dramaturge viennois Max Reinhardt, auteur de nombreuses mises en scènes de la pièce depuis le début du siècle, réalise, tout juste exilé aux États-Unis, une adaptation cinématographique à Hollywood, avec Erich Wolfgang Korngold (arrangements musicaux), Bronislava Nijinska et Nini Theilade (chorégraphie). Ce film marque George Balanchine, également émigré à New York après un premier exil en France au sein des Ballets russes de Serge Diaghilev.

## 1935

The Viennese dramatist Max Reinhardt, who has staged numerous productions of the play since the start of the century, goes into exile in the United States and directs a film adaptation of the work in Hollywood with Erich Wolfgang Korngold (musical arrangement), Bronislava Nijinska and Nini Theilade (choreography). The film has a profound impact on George Balanchine, a newly-arrived émigré in New York formerly in exile in France with Serge Diaghilev's Ballets russes.

Marc Chagall peint son *Songe d'une nuit d'été*, remplaçant la tête d'âne de Bottom par une tête de bouc, animal familier de l'univers du *shtetl* de son enfance.

Marc Chagall paints his depiction of *A Midsummer Night's Dream*, replacing Bottom's donkey head with that of a goat, an animal familiar to him in the *shtetls* of his childhood.

## 1939



*Le Songe d'une nuit d'été*, Marc Chagall, Musée de Grenoble, 1939

## 1960

Le Britannique Benjamin Britten compose *Le Songe d'une nuit d'été*, un opéra en trois actes, dont il dirige la création au Festival d'Aldeburgh.

England's Benjamin Britten composes *A Midsummer Night's Dream*, an opera in three acts. The work premieres at the Aldeburgh Festival with Britten conducting.



*Le Songe d'une nuit d'été*, Benjamin Britten, 1960

*Le Songe d'une nuit d'été*, John Neumeier, avec Eleonora Abbagnato (Titania) et Karl Paquette (Bottom), Palais Garnier, 2011

Création du ballet de George Balanchine par quatre-vingt-un danseurs du New York City Ballet dans les décors et éclairages de David Hays et les costumes de Barbara Karinska.

New York City Ballet premieres George Balanchine's ballet version of the play with eighty-one dancers and sets and lighting by David Hays and costumes by Barbara Karinska.

## 1962



John Neumeier crée sa version chorégraphique du *Songe* à Hambourg sur les partitions de Felix Mendelssohn et de György Ligeti. L'œuvre, de couleur plus freudienne, entre au répertoire du Ballet de l'Opéra national de Paris en 1982.

John Neumeier premieres his choreographic version of *A Midsummer Night's Dream* in Hamburg to scores by Felix Mendelssohn and György Ligeti. The work, more Freudian in its interpretation, enters the Paris Opera Ballet's repertoire in 1982.

*Le Songe d'une nuit d'été* par le Ballet de l'Opéra de Paris



*Le Songe d'une nuit d'été* de Balanchine entre au répertoire du Ballet de l'Opéra national de Paris dans de nouveaux décors et costumes signés par Christian Lacroix.

## 2017

Balanchine's *A Midsummer Night's Dream* enters the Paris Opera's repertoire. New set and costumes are designed by Christian Lacroix.



*Le Songe d'une nuit d'été*, George Balanchine  
en répétition avec Suzanne Farrell dans le rôle de Titania,  
New York City Ballet, 1966

# Dans la forêt des désirs

Iria Julia Bührlé

**L**e *Songe d'une nuit d'été* est la comédie la plus fréquemment chorégraphiée de William Shakespeare. C'est aussi celle de ses pièces qui contient le plus de danse. Elle a inspiré de nombreuses adaptations musicales comprenant souvent de longs passages dansés, par exemple le «semi-opéra» *The Fairy Queen* d'Henry Purcell (1692) ou l'opéra *A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten (1960). Quant à l'histoire des transpositions de la pièce en ballet, elle ne commence apparemment qu'à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec deux ballets créés par Marius Petipa à Saint-Pétersbourg, *Titania* (1866) et *Le Songe d'une nuit d'été* (1876). Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Michel Fokine chorégraphie un *Songe d'une nuit d'été* (Saint-Pétersbourg, 1906) et un ballet intitulé *Les Elfes* (New York, 1924), portant uniquement sur les fées.

Le premier ballet important basé sur *Le Songe d'une nuit d'été* ayant survécu jusqu'à nos jours est la version que George Balanchine a créée pour le New York City Ballet en 1962.



*Le Songe d'une nuit d'été* s'inscrit dans la tradition des grands ballets du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment celle des œuvres de Marius Petipa que Balanchine admirait profondément. Des passages de pantomime y alternent avec des scènes de danse « pure ». Outre les variations, pas de deux, trois ou quatre virtuoses, *Le Songe d'une nuit d'été* de Balanchine comporte de nombreuses danses exécutées par le corps de ballet, notamment féminin. En mettant l'accent sur les danseuses dans son *Songe d'une nuit d'été*, Balanchine s'éloigne de Shakespeare dont les personnages féminins de ses pièces ont été longtemps interprétés par des hommes en travesti.

Balanchine, qui pensait que la danse était de la musique rendue visible, s'est principalement inspiré de la partition musicale de Felix Mendelssohn. Cette musique de scène, composée pour une représentation de la pièce devant le roi de Prusse, à Potsdam, en 1843, comprend aussi l'*Ouverture* que Mendelssohn avait écrite en 1826, à l'âge de 16 ans. Puisque cette partition n'était pas suffisante pour un ballet en deux actes, Balanchine y a rajouté d'autres extraits du même compositeur. L'accent mis par Mendelssohn sur le monde des fées se retrouve dans le ballet de Balanchine. Le chorégraphe a coupé le premier acte de la pièce, situé dans le palais de Thésée à Athènes, et a réduit les scènes des artisans au minimum afin de donner plus de place à la sphère surnaturelle et à la danse « pure » lors du triple mariage. Toute l'action du ballet a lieu au premier acte qui se déroule dans le bois enchanté ; le deuxième acte est un long divertissement festif dans lequel Balanchine met en valeur la grâce et la virtuosité des interprètes.

*Le Songe d'une nuit d'été* porte sur différentes facettes de l'amour et sur le passage du désordre relationnel à l'harmonie conjugale. Après une brève scène d'ouverture dans la forêt, le ballet commence avec la querelle d'Obéron et Titania, roi et reine des fées. Leurs gestes rapides et stylisés sont basés sur la pantomime traditionnelle que Balanchine avait apprise en dansant dans les ballets de Petipa à Saint-Petersbourg pendant sa jeunesse. Contrairement à la pièce, l'objet de leur discorde – un garçon indien que Titania a « adopté » et dont Obéron veut faire son page – est visible dans le ballet, ce qui transpose leur dispute verbale en une joute physique. Après une brève interruption, la scène est répétée en accéléré. La stylisation, le tempo peu naturel et la reprise de la pantomime créent un effet de distanciation qui différencie les fées des protagonistes mortels.

Le ballet se poursuit par les troubles amoureux de deux couples d'humains. Le pas de deux lyrique d'Hermia et Lysandre, pendant lequel les amants ne cessent de s'embrasser et de se pencher l'un vers l'autre, exprime l'amour partagé, mais leur bonheur ne sera que de courte durée. Le pas de deux d'Hélène et Démétrius ressemble à une lutte : la jeune fille poursuit l'homme qu'elle adore avec obstination, tandis qu'il essaie de prendre la fuite et la repousse brusquement. Peu après, il est rejeté non moins catégoriquement par Hermia.

Parmi le grand nombre de duos que Balanchine a créés pour ce ballet, certains comportent des personnages qui ne se trouvent pas dans la pièce. Le pas de deux que Titania exécute avec un Cavalier dévoué forme un contraste avec son interaction précédente avec Obéron. Le duo a lieu dans le boudoir de la reine, endroit de beauté et de douceur dont la description dans la pièce plaisait particulièrement au chorégraphe. Comme dans les ballets du XIX<sup>e</sup> siècle



*Le Songe d'une nuit d'été*, George Balanchine, New York City Ballet, 1962

et la plupart des œuvres de Balanchine, la ballerine est mise en valeur tel un joyau. Titania s'envole littéralement dans les bras du Cavalier qui la porte en triomphe. Leur danse est interrompue deux fois par Puck qui se faufile dans ce domaine féminin pour enlever le garçon indien. Il est entouré et chassé par les suivantes de Titania, fées armées de branches qui évoquent les Willis dans *Giselle*. Lors de la deuxième scène dans le boudoir, la reine danse parmi ses fées et s'endort tandis qu'elles chantent une berceuse pour protéger son sommeil.

Obéron, humilié par le refus de Titania de lui céder le garçon indien, planifie sa vengeance dans une autre partie de la forêt. Il danse au milieu d'un groupe d'insectes qu'il dirige avec autorité, ce qui fait pendant aux scènes situées dans le boudoir de Titania. La série de courts solos qu'il exécute demande une virtuosité exceptionnelle, notamment des jambes, et crée l'impression qu'il flotte au-dessus du sol. Malgré la présence de plusieurs papillons, dont les ports de bras variés évoquent parfois *Le Lac des cygnes*, Obéron reste isolé. Cela contraste avec Titania qui exécute deux pas de deux : l'un avec le Cavalier sans nom et l'autre avec Bottom transformé en âne. Il est remarquable que les époux ne dansent jamais ensemble, ce qui distingue encore les souverains des fées des amants humains.

Muni d'une fleur magique dont le suc rend quiconque amoureux de la première créature qu'il verra à son réveil, Puck se mêle des disputes entre les amants et sème d'abord le chaos. Incapable de faire la distinction entre les Athéniens, il enchante Lysandre au lieu de Démétrius, ce qui entraîne un nouveau désaccord, particulièrement violent, entre les quatre jeunes gens. Leurs affrontements et leur confusion constituent un spectacle divertissant pour l'elfe

malicieux. Dans la pièce, il s'exclame : «Verrons-nous cette tendre scène? Seigneur, que ces mortels sont fous!» Il se réjouit également de l'arrivée des artisans dont les mouvements saccadés et maladroits forment un contraste avec la grâce des habitants de la forêt. Puck met rapidement fin à leur répétition et s'amuse à affubler Bottom d'une tête d'âne. Après avoir transformé les humains, il commence à perturber l'ordre dans son propre monde.

Malgré le chant protecteur des fées, Obéron et Puck s'introduisent dans le boudoir de Titania pendant son sommeil : le premier répand le jus de la fleur magique sur ses paupières, tandis que le deuxième amène Bottom auprès de son lit. Cette double infraction provoque la scène la plus insolite et originale du ballet, à savoir le pas de deux entre la reine des fées et l'homme-âne. Il s'agit à nouveau d'un duo d'amour non réciproque, puisque la gracieuse Titania essaie en vain de séduire le grossier Bottom qui s'intéresse davantage à une poignée de fougères qu'aux charmes de la fée. Le pas de deux de ce couple mal assorti frappe par ses contrastes visuels : la reine délicate caresse amoureusement le museau de l'âne, le tire vers elle pendant qu'il se gratte ou essaie de s'échapper; elle court gracieusement en arrière sur ses pointes pendant qu'il la suit à quatre pattes, et elle se jette dans ses bras avec abandon, alors que ce dernier reste de marbre. Comme la version de Frederick Ashton créée à Londres deux ans plus tard, le ballet de Balanchine reflète l'innocence des mises en scène victorienne de la pièce, et on n'y retrouve rien de l'érotisme freudien qui apparaît dans beaucoup de productions du *Songe d'une nuit d'été* dès les années 1970 et dans le ballet de Neumeier.



Le *Songe d'une nuit d'été*, avec Melissa Hayden et Richard Rapp dans les rôles de Titania et Bottom, George Balanchine, New York City Ballet, 1962

Suite à la décision d'Obéron de mettre fin au chaos avec l'aide de la fleur magique, Titania se réconcilie avec son mari en lui abandonnant le garçon indien. Mais avant la fin de l'acte, il faut encore qu'un autre couple s'unisse : celui de Thésée et Hippolyte. Ils jouent un rôle central dans la pièce qui commence par la préparation de leur mariage et se conclut par leur nuit de noces. Balanchine, cependant, n'arrange leur union que quand les autres couples se sont déjà retrouvés. L'Amazone Hippolyte apparaît seulement vers la fin du premier acte : elle chasse fièrement dans la forêt au milieu de ses chiens, image qui évoque la déesse Diane. Un peu plus tard, elle revient avec Thésée, qui est lui aussi venu chasser dans la forêt. Suivant une inspiration subite, Thésée se met à genoux devant la reine des Amazones. Contrairement à la pièce où Hippolyte est contrainte d'épouser Thésée, qui proclame «l'avoir courtisée avec son épée», elle accepte joyeusement sa proposition de mariage. Balanchine élimine aussi la menace planant sur la vie d'Hermia que son père autoritaire veut forcer à épouser un homme qu'elle n'aime pas.

En effet, Balanchine se soucie peu des côtés sombres de la comédie et des batailles entre les sexes et les générations qui la ponctuent : ce sont la danse et la musique qui l'intéressent avant tout. Au lieu du monde patriarcal et en majorité masculin de la pièce, le chorégraphe crée une sphère où les femmes sont plus nombreuses que les hommes et où les ballerines sont à l'honneur. Au début du deuxième acte qui fête l'union enfin harmonieuse des couples humains, toutes les femmes, y compris l'Amazone solitaire, s'appuient sur leur partenaire. Balanchine semble insinuer que dans un ballet, la femme peut utiliser la force de l'homme pour gagner en ampleur et atteindre de nouvelles hauteurs dans les portés. Au lieu du spectacle involontairement grotesque des artisans dans la pièce et dans le ballet de Neumeier, Balanchine invente un moment d'accord parfait lors de la scène du «spectacle dans le spectacle». Le pas de deux du divertissement reflète l'entente enfin atteinte après les duos troublés qui le précèdent. Créée pour Violette Verdy, cette variation d'une grande délicatesse et fluidité demande au danseur un soutien très attentif et peu visible – contrairement au duo plus triomphal de Titania avec son Cavalier, les portés demeurent assez proches du sol. Une fois de plus, le danseur s'efface pour faire briller la ballerine, mais dans cette chorégraphie qui est censée exprimer l'amour idéal, le couple reste à peu près au même niveau. Tout le deuxième acte marque l'évolution des duos conflictuels au début vers un partenariat de ballet réussi. Le divertissement balanchinien, auquel les courtisans finissent par se joindre, fait penser aux masques de cour anglais dans lesquels, comme dans plusieurs comédies de Shakespeare, la danse finale symbolise le rétablissement de l'ordre et de la concorde universelle.

C'est pourtant Puck qui a le premier et le dernier mot dans le ballet : facétieuse force du désordre aux sauts aériens, il constitue un contrepoids aux danses de cour solennelles et hiérarchiques. Après avoir sommairement balayé la scène, il s'envole tel un sylphe romantique. Seul protagoniste majeur qui ne soit pas concerné par l'enchevêtrement amoureux, il se mêle de tout et se joue aussi bien des fées que des humains. Puck, qui a une influence cruciale sur le dénouement du ballet, tient à la fois du chorégraphe et du spectateur de théâtre à qui le Puck shakespearien adresse l'épilogue, en suggérant que le public n'a fait qu'un rêve. Ainsi, les somptueux tableaux inventés par Balanchine se dissolvent sur une note légère qui fait écho à la poésie raffinée de Shakespeare.

# La féerie Bénédicte Gandois shakespearienne de Mendelssohn à Balanchine



**F**elix Mendelssohn (1809-1847) et George Balanchine (1904-1983) ont tous deux grandi sous les ombres protectrices du *Songe d'une nuit d'été*. Pour le premier, la découverte du dramaturge élisabéthain est liée à une période dorée de sa jeunesse. En effet, lorsqu'ils emménagent au 3, Leipzigerstrasse à Berlin, les quatre enfants Mendelssohn prennent plaisir à jouer les pièces de Shakespeare au cours de l'été 1826. Le jeune Felix, âgé de dix-sept ans, compose alors l'extraordinaire Ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, qui sera publiée six ans après. Quelques années plus tard, l'amour du jeune compositeur pour le poète anglais se double d'un amour pour les Îles britanniques découvertes en 1829, où il fera de nombreux voyages, et qui lui inspirent son ouverture *Les Hébrides* et sa *Symphonie écossaise*. Sa sœur Fanny évoque dans une lettre à sa sœur Rebecka cette *Gartenunfug* [espièglerie de jardin] de leur jeunesse et la prédilection de son frère pour le *Songe d'une nuit d'été* : « Nous évoquions hier quelle part importante *Le Songe d'une nuit d'été* a toujours joué dans notre maison, et comment nous sommes tous, à différents âges, passés par chacun des rôles, de Fleur des Pois à Hermia et Hélène, et comment maintenant il en vient à une si glorieuse fin. Nous avons vraiment été élevés dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et Felix surtout l'a fait sien, recréant presque les personnages sortis du génie inépuisable de Shakespeare. »<sup>1</sup>

1. S. Hensel, *The Mendelssohn Family (1729-1847) from Letters and Journals*, trad. C. Klingemann, Londres, 1882.

Mendelssohn songera également à composer un opéra sur un livret d'Immermann d'après *La Tempête* de Shakespeare. En 1842, le chef d'orchestre du Gewandhaus de Leipzig entre au service du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV qui l'appelle à Berlin pour initier, aux côtés du vieux poète Ludwig Tieck, une réforme du théâtre allemand. Ce dernier a achevé vingt ans plus tôt l'œuvre de Schlegel qui avait entrepris la traduction du théâtre de Shakespeare et est l'auteur d'un ouvrage en deux volumes, *Shakespeares Vorschule* [L'École de Shakespeare], publié en 1823 et 1829, dans lequel il réfléchit à la manière dont devaient être représentées les pièces du grand dramaturge ; il établit un lien entre leur scène, dépouillée, et la conception antique du théâtre. Après une première représentation d'*Antigone* de Sophocle couronnée de succès en 1841, les deux artistes s'attellent au *Songe*. Seize ans après la merveilleuse *Ouverture* de ses dix-sept ans, Mendelssohn

compose la musique de scène de la pièce. Celle-ci s'ouvre avec l'Ouverture et se termine, de manière circulaire, par la même ouverture à laquelle Mendelssohn a ajouté le chœur de femmes. Entre-temps, du très « elfique » scherzo à la délicate berceuse bourdonnante, en passant par le nocturne apaisé, toute la magie et toutes les variations du féerique shakespearien sont dépeints dans l'imaginaire de l'auditeur.

Shakespeare a été privilégié par les romantiques, tels l'Allemand Goethe ou le Français Stendhal, auteur de *Racine et Shakespeare*. Ils ont vu dans le poète anglais une alternative culturelle au modèle classique, dit « méditerranéen » exporté par la tragédie française. On voit en lui un génie « barbare », à l'opposé de l'esthétique classique, non contraint, qui a vécu « en quelque sorte sous la pure lumière de la Nature », selon son biographe Nicholas Rowe, et n'a jamais connu les règles du théâtre classique. En outre, les romantiques se sentent en constant décalage avec le monde dans lequel ils vivent, ce qui n'est pas sans affinité avec la vision d'un homme que l'on découvrirait au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la découverte de l'héliocentrisme, perdu dans un univers immense et disproportionné. Cependant, le goût du public et des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle va davantage vers *Hamlet* ou *Macbeth*. Le *Songe* reste une œuvre à part, peu représentée ou mise en avant. Cette re-création, au milieu du siècle, est donc moderne et c'est la musique de scène que compose Mendelssohn qui va permettre à l'œuvre d'entrer définitivement dans le répertoire. Ceci explique peut-être pourquoi les œuvres postérieures, ballets et films, dépendent autant de la musique du compositeur. En effet, on oublie la modernité de la musique de Mendelssohn tant sa trop célèbre *Marche nuptiale* semble le parangon d'une marche nuptiale et tant sa création musicale de la féerie répond à notre imaginaire. C'est à un jeune homme de dix-sept ans que nous devons d'avoir établi les caractéristiques musicales de la féerie shakespearienne.

La représentation du *Songe* de 1843 connaît un grand succès, dont témoigne la presse contemporaine, qui relève le grand nombre de représentations. Sa modernité réside tout d'abord dans la conception de la scène de Ludwig Tieck qui désirait une scène dépouillée de tout surcroît de décoration. Ensuite, la musique et plus encore, la manière nouvelle d'unir le son au mot, ont forcé l'admiration des contemporains, tels Berlioz ou Franz Liszt, qui n'était pourtant pas un fervent admirateur de Mendelssohn. Il faut dire que le compositeur va bien au-delà de ce qui était alors attendu d'une musique de scène, construisant toute l'œuvre autour d'un pivot musical du renversement central du motif initial de quatre accords, au moment où Titania est ensorcelée, et concevant sa musique comme un écrin discret mais très présent : trois scènes sur dix seulement sont totalement dépourvues d'un accompagnement musical. Dans un long article de 1854 intitulé « Sur la musique de Mendelssohn pour *Le Songe d'une nuit d'été* », le fondateur de l'École de Weimar loue cette musique qu'il décrit comme un rêve entre deux clignements de paupières et insiste sur l'union intime de la musique et de la parole, tendant à rapprocher la musique de scène du genre du mélodrame : le *Songe* est « un exemple presque sans précédent d'un chef-d'œuvre de la poésie qui ne s'acclimate à nos planches que grâce à la main conductrice de la Musique et n'est conduit que par elle avec fermeté dans le répertoire de la scène ». <sup>2</sup>

2. Franz Liszt, « Über Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum », *Die Neue Zeitschrift für Musik*, n° 40, 1854.

Un siècle après cette représentation, le *Songe* devient un événement clef de l'histoire du cinéma. En effet, les studios Warner entreprennent en 1934 un projet ambitieux, au croisement du théâtre et du ballet, destiné à montrer la grandeur de l'art cinématographique. La réalisation est confiée au metteur en scène allemand Max Reinhardt tandis qu'on fait venir à grands frais le compositeur autrichien Erich Wolfgang Korngold qui se passionne pour l'entreprise et, de fait, contribue à donner plus d'importance au rôle du compositeur de musique de film. Caché dans les buissons, il dirige ses acteurs comme dans un opéra pour que chaque mot, chaque geste, « colle » avec la musique. Il s'agissait, dit M. Reinhardt de faire « davantage [...] un film sur la musique de Mendelssohn que sur la pièce de Shakespeare » <sup>3</sup>. Si celle-ci est toute entière de Mendelssohn, en dépit d'aménagements, Korngold la « colore » cependant très différemment, la faisant passer de la tonalité de mi mineur à celle de mi bémol majeur et créant une opposition très nette entre

la féerie diurne de Titania et celle, nocturne, d'Obéron, quand celle-ci était absente de la musique de Mendelssohn. George Balanchine, qui connaissait très bien le film, a su s'en souvenir.

Le chorégraphe a cinquante-huit ans lorsqu'il s'attaque à la chorégraphie du *Songe*. Il joua, dit-il, le rôle d'un elfe ou d'un petit insecte enfant, à Saint-Petersbourg, avant la révolution de 1917. Il se plaisait également à dire qu'il connaissait « mieux la pièce en russe que bon nombre de personnes la connaissent en anglais » et certains danseurs rapportent qu'il pouvait citer les vers de Shakespeare de mémoire. Comme Mendelssohn, il connaissait donc la pièce « de l'intérieur » et l'a portée en lui sa vie durant.

Or, tout comme le choix de cette œuvre a pu surprendre le public berlinois de 1843, il a surpris le public américain de 1962. En effet, George Balanchine s'est fait

connaître pour ses ballets abstraits qui s'écartaient de la tradition du ballet narratif et en costumes pour devenir pure sublimation de la musique : c'est le cas du *Concerto barocco* (1941), qui fait vibrer le *Concerto en ré mineur* pour deux violons de Bach, ou d'*Agon* (1957), sur une partition d'Igor Stravinsky. Que signifiait donc ce retour au ballet narratif ?

À l'issue d'une représentation du ballet, on réalise en vérité combien le *Songe* reste une œuvre abstraite : c'est la musique de Mendelssohn, son univers féerique particulier, qu'anime le chorégraphe élevé dans une famille de musiciens. Dans cette version réduite à l'essentiel de l'intrigue de la pièce de Shakespeare, les personnages reflètent avant tout, comme dans *The Four Temperaments* (1946), les variations de la *psyché* humaine : derrière les quatre

**J'ai entendu à Breslau  
votre *Songe d'une nuit  
d'été* et je n'ai jamais  
rien entendu  
d'aussi profondément  
shakespearien que votre  
musique ; en sortant  
du théâtre, j'aurais donné  
bien volontiers trois ans  
de ma vie pour pouvoir  
vous embrasser.**

Hector Berlioz, lettre du 14 avril 1846  
à Felix Mendelssohn

3. Jack J. Jorgens, *Shakespeare on Film*, Indiana University Press, 1977.



amants athéniens, il faut lire les modulations du sentiment amoureux, du dépit à la passion. Balanchine mêle également les symboles : la farouche Hippolyte (celle de Shakespeare était discrète et timide) rappelle la déesse Diane – qu'Ovide désigne par le nom de Titania, « fille de Titan », lorsqu'elle transforme Actéon en cerf. Ce mystérieux solo, sur la musique de la *Première nuit de Walpurgis*, possède une tension dramatique particulière – c'est l'apogée de la confusion des univers. Dans le même souci de référence à la légende, Balanchine confie le rôle d'Obéron à Edward Villella, danseur puissant mais de stature moyenne, rappelant le « petit roi » mentionné par certains récits. Penser le *Songe* comme un ballet abstrait permet en outre de mieux concevoir l'union des deux actes. En effet, alors que l'intrigue de la pièce de Shakespeare est toute entière contenue dans le premier acte, le second se présente comme une suite de numéros aux sons de la neuvième symphonie de jeunesse de Mendelssohn (1821-1825) et de l'Ouverture du *Liederspiel Heimkehr aus der Fremde*, op. 89 (1829). Le dessein de Balanchine était certainement de remplacer la mise en abyme créée par la représentation burlesque des artisans, par un ballet dans le ballet. Ce deuxième acte marque, de plus, le retour à l'ordre dans l'univers des hommes, où l'amour peut vivre dans la paix, et où le pas de deux, dans sa douceur, représente l'idéal d'un amour harmonieux – et, en ce sens, éclaire l'œuvre.

Pleine de significations, la pièce de Shakespeare fascine. Elle mêle l'univers des fées et celui des hommes, qui se subdivisent, comme dans un kaléidoscope : à la féerie diurne et légère de Titania répond la féerie nocturne d'Obéron ; à l'univers très formel du duc d'Athènes Thésée et de sa fiancée Hippolyte, couple serein représentant l'Ordre, répond celui des deux couples de jeunes Athéniens, Hermia éprise de Lysandre mais promise par son père à Démétrius, qui a séduit puis délaissé la belle Héléna. Au milieu de cela passent les artisans, comédiens amateurs, qui apportent une note burlesque en préparant une représentation de *Pyrame et Thisbé* pour le mariage du Duc. Enfin, le lien entre tous ces univers est fait par Puck, serviteur d'Obéron et lutin facétieux du monde des hommes.

La forêt réunit ces univers. Shakespeare plaçait le premier et le cinquième acte au palais de Thésée et trois actes centraux dans la forêt. La mise en scène de Ludwig Tieck renforçait cette opposition en faisant des trois actes centraux un seul acte. George Balanchine unifie encore davantage l'œuvre autour de cette atmosphère propre à la forêt féerique en coupant le premier acte et en l'intégrant à l'Ouverture – véritable résumé de la pièce – ce qui permet de le déplacer, par petites touches, dans la forêt. Le second acte est *a priori* tout différent puisqu'il se déroule dans le palais de Thésée, dont on célèbre le mariage. Cependant, Balanchine souhaitait faire placer des arbres dans ce décor royal, et dessiner un jardin avec des cyprès dans le style des tapisseries de la *Dame à la licorne*, si bien que lorsque le palais s'efface pour faire place à l'épilogue de Puck, le changement est imperceptible, comme si la réalité du palais était un rêve et le rêve de la forêt la seule réalité qui comptât pour le spectateur.

## Pleine de significations, la pièce de Shakespeare fascine. Elle mêle l'univers des fées et celui des hommes.

Shakespeare crée une féerie singulière à l'aide de motifs récurrents comme le symbole de la lune, que l'on retrouve à tous les niveaux – la nouvelle lune symbolise le mariage de Thésée et d'Hippolyte, l'un des artisans est déguisé en clair de lune, etc. – ou encore la confusion entre le jour et la nuit. La fin s'efface dans le rêve lorsque Thésée, personnage le plus prosaïque, qui refuse de croire les « fables » que lui content les quatre jeunes Athéniens, se met soudain à parler le langage de la féerie et développe un discours sur la puissance de l'imagination. Aussi le *Songe* de Shakespeare est-il le récit du passage de la réalité (la cour de Thésée) au rêve (l'épilogue de Puck) à travers une longue parenthèse de pure féerie. Chez Balanchine, il s'ancre davantage dans le rêve.

Ainsi, Mendelssohn comme Balanchine ont-ils donné une expression musicale, visuelle, de la féerie shakespearienne si particulière ; ils nous apportent une réponse aux paroles d'Hippolyte, dont le langage est si souvent empreint d'allusions à la musique, construisant une œuvre qui « [soit] plus convaincante que de simples images de rêverie et [devienne] quelque chose de très cohérent sans cesser d'être étrange et merveilleuse. »

# Tisser les époques

Christian Lacroix

**D**u plus loin que remontent mes souvenirs et obsessions d'enfant et d'adolescent, je ne m'imaginai qu'une seule vie, un seul «à-venir», ceux d'un décorateur de théâtre. À bien y repenser, ce rêve n'était pas tourné vers la réalisation de fantasmagories personnelles, égotiques, mais bien plutôt vers la reconstitution du passé enfui, la capture d'un air du temps. Remontant le fil rouge de l'Histoire pour ressusciter les mondes évanouis qui m'avaient précédés et ne cessaient de me hanter, je compilais avec une fringale et une passion inextinguible, dévorante, les moindres documents, images ou détails susceptibles de m'aider à devenir le contemporain de nos ancêtres, à restituer les us et coutumes, les costumes et les décors de ces paradis perdus.

Si l'on m'avait dit qu'un jour je serais appelé à faire revivre les ballets de Balanchine (comme je l'ai déjà fait à la fin du siècle dernier à l'Opéra de Vienne avec *Thème et Variations*, puis au Palais Garnier avec *Joyaux* et *Le Palais de cristal*), j'aurais été ivre d'une joie incrédule. D'autant que si le passé m'hypnotisait, je n'en étais pas moins passionné par tout ce qui, en ces années 1950 finissantes ou au sommet de la vague des années 1960 et 1970 – en ces époques à cheval sur plusieurs mondes,

temps et espaces –, m'apparaissait comme la quintessence du goût : l'Art qui me parlait puisait, en effet, dans le meilleur de la flamboyance des siècles passés, des cultures et civilisations de l'Ailleurs. L'Occident rencontra l'Orient tout en innovant comme on l'aura rarement fait depuis.

Et Balanchine était l'un de ces Maîtres, l'un de ces sorciers, perpétuant l'intemporel tout en inventant son époque. Ellen Sorin, directrice du Balanchine Trust, m'a récemment cité un de ses préceptes, qui éclaire tout le travail qui est le mien, le nôtre, lorsque l'on s'attache à «re-produire» une œuvre de Balanchine : son devoir de chorégraphe était d'illustrer la musique en la suivant, comme le devoir du décorateur et du costumier était d'illustrer et de suivre le travail du chorégraphe.

Aussi me suis-je efforcé de me glisser dans ce qu'avait imaginé Balanchine avec Barbara Karinska pour les costumes de ce *Songe* de 1962, visionné à souhait. Avec une préférence pour la version filmée de 1968 plutôt que les captations scéniques des années 1980 ou 2000, car ce film me semble mieux exprimer là l'onirisme et l'opulence imaginés et voulus par Balanchine pour traduire tout à la fois la poésie de Shakespeare et la rutilance de Mendelssohn.

Ce film est véritablement un rêve, au-delà du goût et des conventions esthétiques. Il m'est apparu comme l'expression idéale d'un univers né de la rencontre des caractères emblématiques de trois siècles, les XVI<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup>. Une création aussi composite ne pouvait que séduire quelqu'un qui, comme moi, aime à trouver son inspiration dans le télescopage spatio-temporel : la Grèce Antique, l'époque victorienne et les années 1960, quelque chose d'à la fois baroque et néo-classique, de russe et d'anglo-saxon...

Ainsi, à l'inverse de la tradition balanchinienne, je me suis senti autorisé à proposer pour ce *Songe* éveillé un décor très présent, un écrin de verdure et de nuit, comme un livre d'enfant un peu désuet et nostalgique, ou l'un de ces «*pop-up*» qui enchantaient déjà ma jeunesse. Je me suis inspiré de ces artistes anglais comme Richard Dadd, John Anster Fitzgerald ou même de gravures du XVIII<sup>e</sup> français, ainsi que des toiles peintes des théâtres d'antan, notamment pour la forêt enchantée du premier acte et pour le palais de fantaisie du second acte, avec ses rocailles et colonnades.

J'ai également décrypté avec attention les costumes initiaux de Barbara Karinska. M'efforçant de les évoquer au plus près, sans plagiat, jonglant avec les différences notoires des productions successives afin de proposer ma propre version : ainsi pour les papillons et les enfants-insectes qui ouvrent le ballet et pour lesquels j'ai beaucoup contemplé les illustrateurs victoriens, mais en y ajoutant quelques brillances supplémentaires, comme si ces petites créatures s'étaient échappées d'un cirque ambulancier. Les drapés de Titania et de ses suivantes empruntent, quant à eux, plus à la Couture qu'aux bas-reliefs des frises antiques.

Obéron brille de tous ses feux, traditionnellement, dans un mélange de damassés et de lamés, qu'il partage au second acte avec Thésée, Lysandre et Démétrius. Comme Hermia et Hélène, ces deux derniers sont, au premier acte, directement sortis des tableaux pré-raphaélites, comme si l'époque shakespearienne était passée par le prisme du XIX<sup>e</sup>, celui de Mendelssohn et du peintre et poète Dante Gabriel Rossetti. Ces compositions en abyme m'ont toujours emballé et je leur ai ajouté un soupçon d'orientalisme avec quelques brocards indiens en décoration. Pour Hippolyte, je suis resté proche des maquettes originales tout en me permettant d'apporter une touche «Jean Bérain» sur les tutus blancs rosés et sur les cuirasses métalliques à tassettes et lambrequins.

Enfin, le Divertissement peut se donner des airs de pastorales, en bleu nattier, comme aux origines, mais une pastorale inspirée de la Renaissance. Le tout enluminé de tiaras et diadèmes de pierreries, saupoudré de poussières de cristal, rehaussé de vaporisation, nimbé de patines chargées de donner un supplément d'âme à un ensemble que je souhaiterais comme sorti d'une production immémoriale.

Tout ceci fut rendu possible grâce au travail à la fois traditionnel et inventif des ateliers de décors et de costumes, d'accessoires et de bijouterie de l'Opéra, ainsi qu'au soutien de Swarovski. Je n'oublie pas l'un des emblèmes de ce *Songe*, cette tête d'âne de Bottom, qui me ravit, comme les masques de la meute. Mener en équipe cet infini travail au service de la chorégraphie balanchinienne et d'une Compagnie comme celle de l'Opéra de Paris n'est pas un songe, loin de là, mais c'est la réalisation d'un rêve éveillé, celui de l'enfant que je fus et que j'aime à regarder en face.



# Le Ballet de l'Opéra national de Paris



© Elena Bauer/Onip

## 1832

**Création de *La Sylphide* de Philippe Taglioni, qui marque le début du ballet romantique et l'apparition du tutu blanc. C'est l'une des œuvres les plus souvent données, avec plus de 350 représentations à l'Opéra de Paris.**

## Le répertoire

Celui de l'Opéra national de Paris est probablement l'un des plus riches du monde de la danse. Il comprend aussi bien des pièces classiques (Petipa) et romantiques (Coralli, Mazilier) que des œuvres des Ballets russes de Serge Diaghilev ou des chorégraphes modernes (Martha Graham, José Limón). Mais il compte également des ballets néoclassiques (Frederick Ashton, George Balanchine, Serge Lifar, Kenneth MacMillan, Roland Petit, Jerome Robbins, John Neumeier, John Cranko), des pièces contemporaines (Pina Bausch, Maurice Béjart, Carolyn Carlson, Merce Cunningham, Mats Ek, William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker, Jiří Kylián) et de nombreuses créations, commandées à des chorégraphes invités ou à des danseurs de la Compagnie.

## École française

Alors que les grands chorégraphes français comme Jean-Georges Noverre, Charles-Louis Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon ou Marius Petipa vont dispenser leur art dans toute l'Europe, les influences russes et italiennes, notamment, se manifestent en France via la présence d'interprètes et de créateurs comme les Taglioni.

*25 ans, c'est la moyenne d'âge des danseurs du Ballet de l'Opéra national de Paris, l'une des plus jeunes compagnies actuelles. Les danseurs y entrent vers l'âge de 18 ans, et le quittent à 42 ans et demi, âge de leur retraite officielle du Ballet.*

### 1661

Fondation de l'Académie royale de Danse. C'est la première des académies fondées par Louis XIV, passionné de danse et très bon danseur lui-même. Jusque-là considérée comme un simple divertissement, la danse fait ainsi son entrée dans le cercle des arts. Cette académie va en codifier les règles et l'enseignement.

### 1669

Fondation de l'Académie royale de Musique, ancêtre de l'Opéra de Paris. Plus qu'une simple académie, elle possède une troupe de musiciens, de chanteurs et, pour la première fois, de danseurs, les tout premiers danseurs professionnels de l'Histoire.

### 1713

Louis XIV institue le Conservatoire, ancêtre de l'actuelle École de Danse de l'Opéra. Afin de maintenir le niveau élevé des danseurs de l'Opéra, une formation leur est désormais dispensée. C'est la plus ancienne école de danse au monde, aujourd'hui installée à Nanterre et dirigée par Élisabeth Platel, qui a succédé à Claude Bessy en 2004.

### 2016

Auréli Dupont est nommée à la tête du Ballet de l'Opéra national de Paris et succède ainsi à toute une lignée de directeurs de la Danse, dont Rudolf Noureev, Patrick Dupond, Brigitte Lefèvre et Benjamin Millepied.

## 154

Danseurs

=

## 16

Étoiles

+

## 14

Premiers danseurs

+

le Corps de Ballet (Sujets, Coryphées et Quadrilles).

En grec ancien, le terme coryphée désigne le chef du chœur du théâtre antique. À l'Opéra, il désigne le deuxième échelon dans la hiérarchie du Corps de ballet, au moins depuis 1779. Plus d'un siècle plus tard, le terme quadrille, correspondant au premier échelon, remplace celui de « figurant » jusque-là employé.

## Concours

La promotion des danseurs se fait chaque année sur concours, classe par classe, devant un jury composé de membres de la Direction et de la Compagnie, et de personnalités du monde de la danse. Seules les Étoiles sont nommées par le directeur de l'Opéra, sur proposition du directeur de la Danse.

## Les maîtres de ballet

L'Opéra a longtemps été dirigé par des maîtres de ballet dont la plupart ont marqué l'histoire de la danse : Pierre Beauchamp, qui mit au point un système d'écriture de la danse au XVII<sup>e</sup> siècle ; Gaétan Vestris, Jean-Georges Noverre et les frères Gardel, célèbres danseurs et chorégraphes du XVIII<sup>e</sup> siècle ; enfin Léo Staats, Serge Lifar ou Raymond Franchetti, qui renouvèrent le Ballet au XX<sup>e</sup> siècle.