

BALLET THEATRE CONTEMPORAIN



Informations - Ballet-Théâtre Contemporain

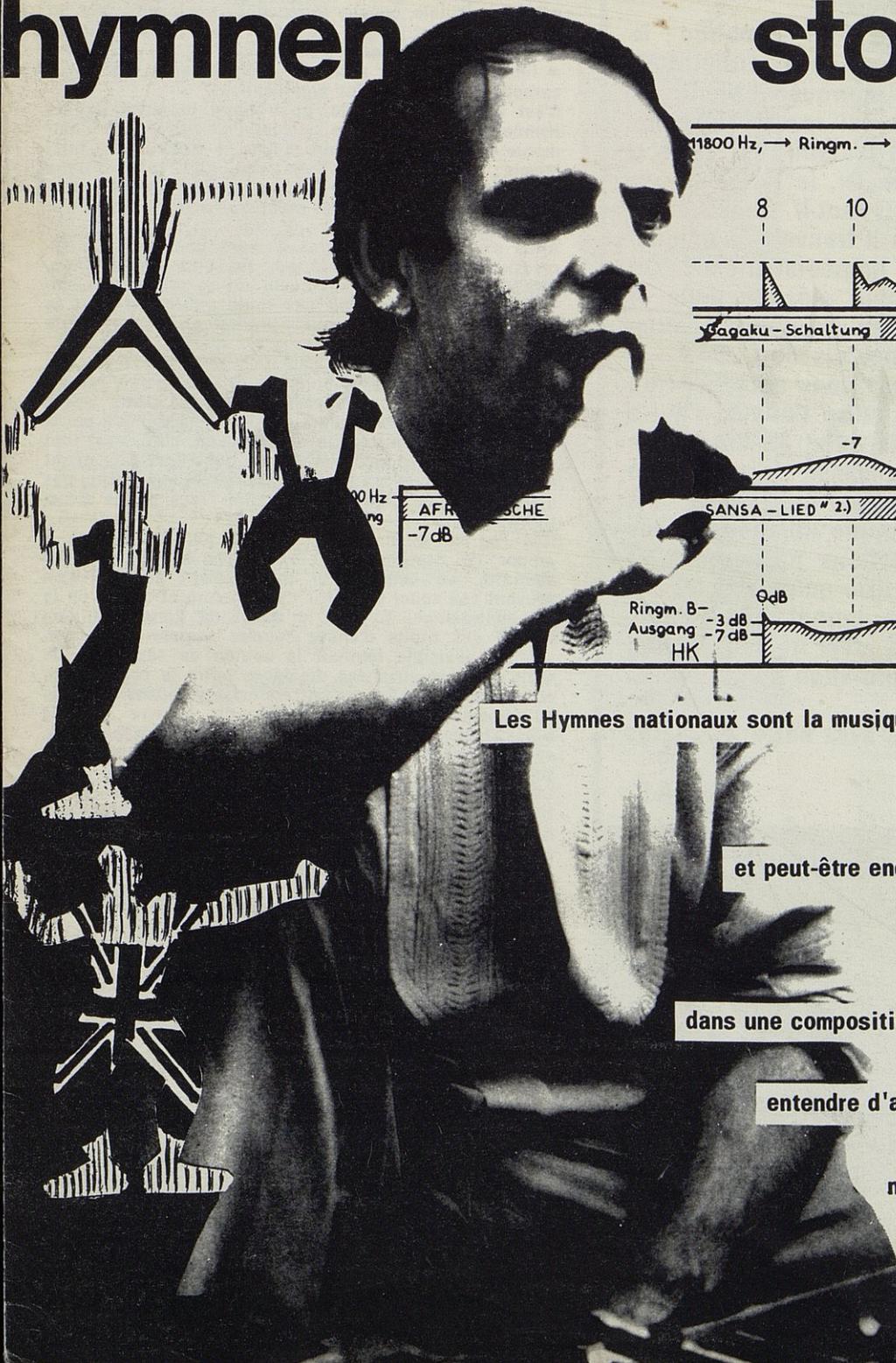
Centre Chorégraphique National

Maison de la Culture, 80 - Amiens (Tél. : 91-83-36)

Trimestriel n° 1 - Octobre 1970

le numéro - 2 F. - abonnement - 5 F.

hymnen stockhausen

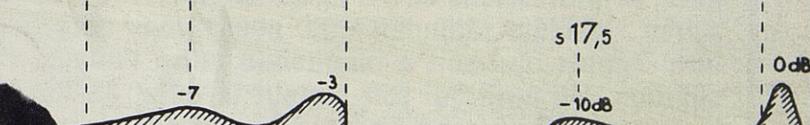


11800 Hz, → Ringm. → Amplitudenmodulator (siehe Schaltung) → III mit HK.

8 10 13 21



100 Hz
AFR...SCHE
-7dB



Ringm. B-
Ausgang -3 dB
HK -7 dB

Les Hymnes nationaux sont la musique la plus connue que l'on puisse imaginer.

Chacun connaît l'hymne de son pays

et peut-être encore quelques autres, du moins leur début.

Si l'on intègre de la musique connue

dans une composition de musique nouvelle, inconnue, on peut

entendre d'autant mieux, comment elle a été intégrée :

non transformée, plus ou moins transformée,

transposée, modulée, etc.

UN JOURNAL, POURQUOI FAIRE ?

D'abord, pour informer. Informer tous ceux qui s'intéressent de par le monde à la vie du Ballet-Théâtre Contemporain. En deux saisons, la Compagnie a créé dix-sept ballets et donné plus de cent trente représentations dans une dizaine de pays différents. Partout des liens d'amitié se sont noués, de Varsovie à Lisbonne, de Cologne à Tunis, de Rome à Madrid. Il fallait donc que l'intérêt suscité par notre effort de création ne s'arrête pas là, qu'il ne s'éteigne pas avec les feux du théâtre, mais qu'il se prolonge par quelque chose de moins éphémère que le souvenir. Ce journal est donc une sorte de lettre trimestrielle qui donne des nouvelles actuelles de la Compagnie, de ses créations, de ses artistes, de ses voyages, des réactions qu'elle provoque. Elle s'adresse à ceux, Français ou étrangers, qui veulent suivre le Ballet-Théâtre Contemporain, aussi bien dans son évolution esthétique que dans sa vie quotidienne.

Un journal, pourquoi faire ? Ensuite pour le public ; le public vaste et anonyme qui assiste au spectacle et dont on ne sait jamais ni qui il est, ni pourquoi il vient. En général, c'est le programme qu'on lui remet entre les mains, dès qu'il s'installe dans son fauteuil, qui est son premier contact avec la Compagnie. Or, le problème du programme est loin d'être résolu. Faut-il remettre au spectateur une feuille laconique où il trouvera la nomenclature des œuvres représentées immédiatement ? Ou faut-il lui donner une ample matière rédactionnelle et iconographique sur les ballets et les artistes accompagnée de professions de foi et de longs discours ?

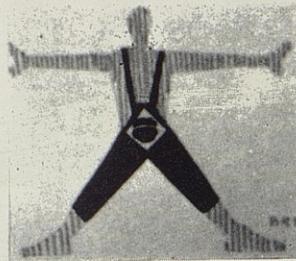
Après plusieurs tâtonnements, nous avons opté pour un outil simple, qui soit à mi-chemin entre l'une et l'autre solution. Un outil qui soit surtout le reflet de l'esprit de la Compagnie, c'est-à-dire quelque chose de vivant, de direct, de « créatif », où les textes soient brefs, essentiels et les images, non pas conçues comme illustrations des textes mais aussi comme significations nécessaires et suffisantes de la pensée, au même titre qu'un article.

Dès lors, pourquoi ne pas faire un journal renouvelable chaque trimestre ? Pourquoi ne pas créer un seul journal qui soit aussi bien un journal d'information qu'un journal d'accueil du public ?

Ainsi est né le magazine dont vous avez entre les mains le premier numéro.

J.A.C.

ph. Keryzouën



hymnen

Hymnen a été composé par Stockhausen au Studio Electronique de Cologne en 1967. L'œuvre a été conçue pour bande magnétique et quatre instruments, dont la présence est facultative.

Les matériaux de base dont le compositeur s'est servi sont, comme l'indique le titre de l'ouvrage, des hymnes nationaux au nombre d'une quarantaine environ. Ces hymnes nationaux ne sont jamais utilisés dans leur version originale, connue et reconnue, mais subissent un traitement électronique, au cours duquel Stockhausen ne les a pas juxtaposés en un subtil « collage », mais les a liés les uns aux autres en les associant par leurs caractéristiques les plus significatives.

C'est ainsi, par exemple, qu'il prend la mélodie d'un hymne qu'il place sur le rythme d'un autre, avec l'harmonie d'un troisième, voire même le timbre d'un quatrième ; ou encore, qu'il ralentit huit fois l'hymne soviétique, ce qui fait qu'on ne reconnaît plus la musique initiale et que la première note devient une longue tenue.

Ainsi s'est élaborée progressivement une complète ré- création partant des matériaux les plus élémentaires, Stockhausen donnant à l'œuvre un caractère d'universalité, comme s'il n'avait pas voulu s'enfermer dans la musique d'un seul pays, mais entreprendre un véritable tour du monde.

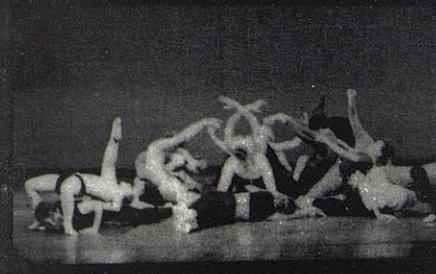
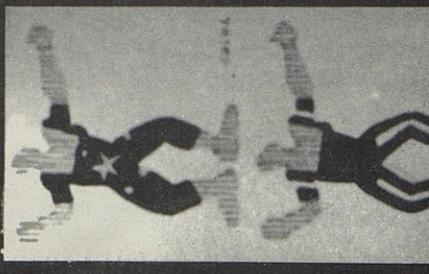
Mais que l'on ne pense pas qu'il ne s'agisse ici que d'un patient travail de laboratoire. D'abord parce que les procédés sont mis sans cesse au service d'une imagination débordante et d'un sens très personnel de la poésie ; ensuite parce que Stockhausen, part avant tout d'une forme préconçue et de ce qu'il veut finalement entendre et que toutes les manipulations n'ont pas d'autre but que d'arriver à traduire l'idée et les structures initiales.

Que l'on ne se méprenne pas non plus en parlant, à propos de Stockhausen et de Hymnen, de musique abstraite. Le compositeur au contraire montre bien souvent son souci de partir de la nature et même de la vie quotidienne. Tout d'abord, le début de l'œuvre où l'on entend des bruits d'ondes courtes comme si un personnage invisible tournait le bouton de son poste de radio ; témoin aussi les dialogues entre le compositeur et ses collaborateurs qui ont été échangés dans le studio au moment de la réalisation de l'œuvre et que Stockhausen a placés là un peu comme des respirations, sorte de pause avant de repartir dans le monde des sons.

L'expérience personnelle, la sensation de tous les jours, tiennent aussi leur place dans l'ouvrage. Ainsi Stockhausen voyant un jour une falaise stratifiée contre laquelle coulait une cascade eut l'impression que l'eau était immobile et que c'étaient les stries qui montaient indéfiniment. C'est cette illusion d'optique qu'il a traduite en faisant partir toute une série de GLISSANDO très lents de haut en bas, tellement proches les uns des autres qu'on n'entend pas leur départ d'autant qu'il leur a superposé une ligne musicale horizontale.

Ici comme ailleurs, le compositeur se situe comme une sorte de « haut-parleur » dont le rôle est de nous transmettre les sons diffus que sans lui nous n'entendons plus.

Diego Masson.



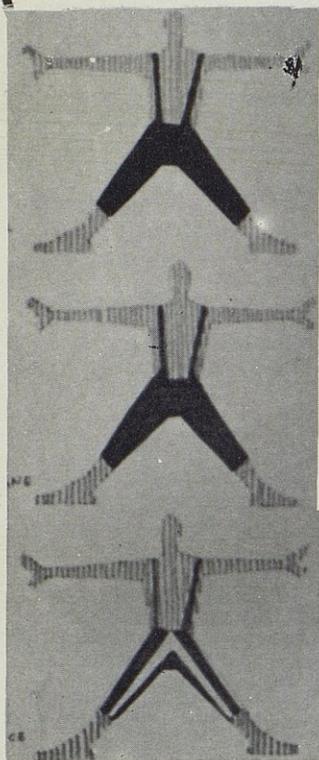
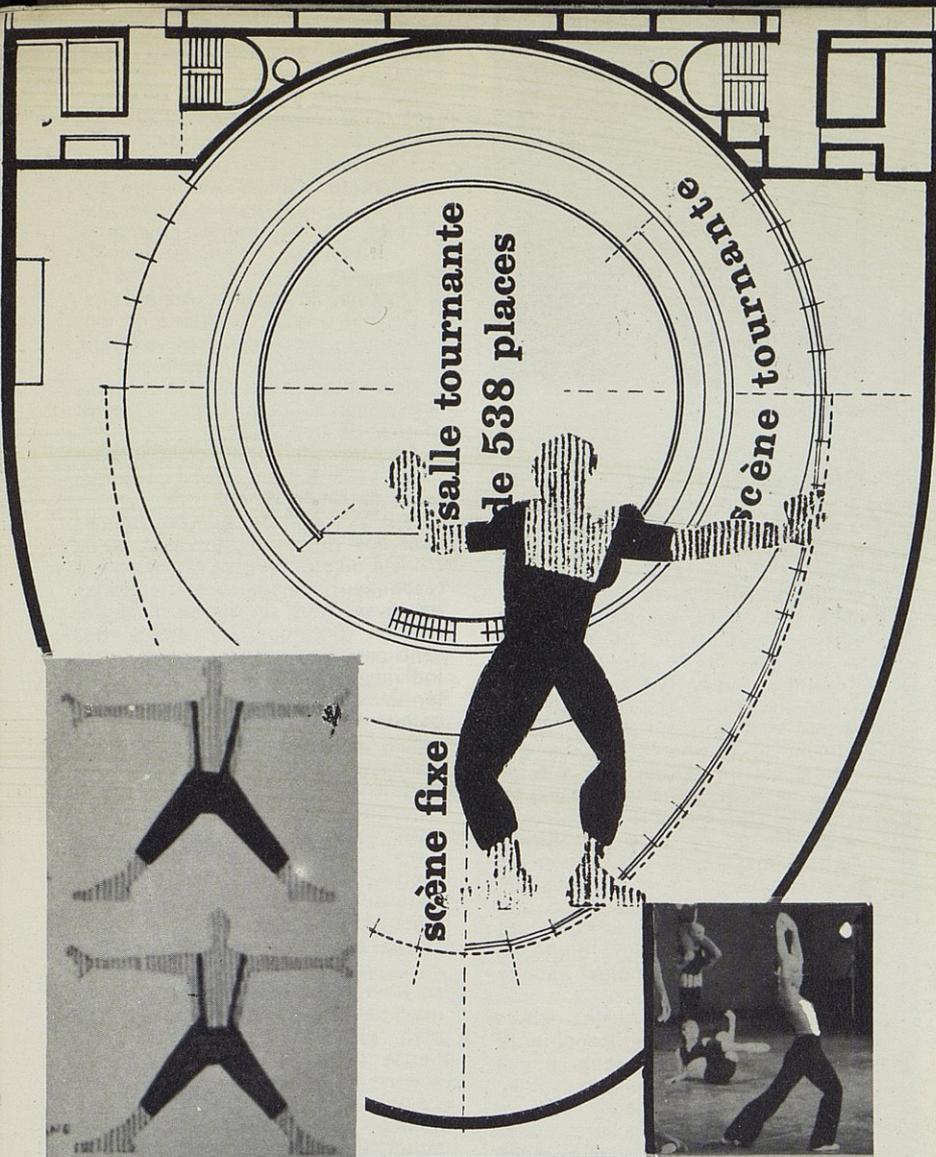
En 1952, une œuvre fait scandale aux Cours d'Été de Darmstadt : « Kreuzspiel », la première partition de quelque importance d'un jeune homme né à Cologne en 1928, élève turbulent de Frank Martin et qui avait découvert Boulez et Messiaen l'année précédente. Un musicien curieux, affamé de nouveautés, d'une rapidité d'assimilation prodigieuse et que douze mois de travail acharné à la classe d'Olivier Messiaen et au studio de Musique Concrète de Pierre Schaffer avaient suffi à plier aux plus périlleuses de toutes les disciplines actuelles de la musique.

Depuis, la carrière de Stockhausen se confond avec l'histoire de la jeune musique allemande. Il est, en quelque sorte, le Wagner de son temps. On constate aujourd'hui qu'en moins de vingt ans, à lui tout seul, il a su reculer les limites du langage musical, réconcilier le musicien avec le haut-parleur et créer un univers presque mythologique dont il est à la fois le dieu unique, autoritaire, et le principal grand-prêtre. Depuis les « Gruppen » pour trois orchestres (1957), la plupart de ses compositions, sans jamais trahir l'esprit de recherche le plus vivace, semblent s'orienter vers la fresque immense, de très vastes dimensions et à plus ou moins grand spectacle sonore. Mais, dans le foisonnement des idées, dans la surabondance des thèmes, dans la conjugaison compliquée des moyens traditionnels, vocaux ou instrumentaux, et de toutes les ressources nouvelles de l'électroacoustique, on reconnaît toujours cette maîtrise, cette originalité foncière, cette éloquence qui n'appartiennent qu'à lui.

Comme beaucoup, il est parti des premiers balbutiements de la Musique Concrète et de la redécouverte de Webern. Mais, sitôt rentré à Cologne, il allait trouver sa voie propre. D'abord en systématisant à l'extrême l'usage de la « série » (Kontra-punkte, pour 10 instruments, 1953). Puis en illustrant et développant la Musique Electronique (Etudes I et II, et surtout « Chant des Adolescents » 1955) qui apparaissait alors plus musicale et plus rigoureuse que la Musique Concrète. En introduisant, pour la première fois d'une manière consciente et organisée, un élément de choix, voire de hasard, dans l'exécution musicale (Klavierstück XI, 1957). Enfin, en réussissant la synthèse si longtemps espérée des moyens « directs » et électroacoustiques par sonorisation d'instruments traditionnels (« Mikrophonie I », pour tam-tam, deux microphones, deux filtres et potentiomètres, 1964).

Chacune de ses œuvres marque un tournant capital de l'évolution musicale de ces vingt dernières années et a valu à Stockhausen des troupes d'imitateurs et d'épigones plus ou moins heureux. Pourtant, personne n'a réussi jusqu'alors à l'égaliser dans ce contrôle absolu des sons, dans cette invention constamment renouvelée qu'il obtient de ses collaborateurs du « Groupe de Cologne » avec lesquels il pratique la musique « intuitive ». Captées par de très sensibles micros de contact, les moindres vibrations des instruments parviennent au pupitre de contrôle électronique du compositeur qui les modifie à travers filtres et modulateurs ou les mélange immédiatement à des sons pré-enregistrés sur bande avant de les renvoyer directement aux haut-parleurs. Toutes les œuvres récentes de Stockhausen utilisent le procédé, et en particulier « Hymnen » (1967) où les hymnes nationaux de quarante pays, eux-mêmes transformés et superposés, sont contrepointés par quatre instrumentistes sonorisés ou non. Cette énorme tapisserie sonore, de près de deux heures d'horloge, permet enfin au compositeur d'embrasser d'un seul regard toute la musique du monde, celle la plus connue de tous, comme celle, mystérieuse et unique, qui naît au plus intime de sa propre imagination. Pour la décrire, Stockhausen s'est inventé tout un vocabulaire. Il parle d'« hymunion », d'« harmondie », de « plüramon ». Déjà, dans ses « Momente » (1964) pour soprano, quatre chœurs et treize instrumentistes, il avait mêlé savamment les mots et les bruits du quotidien aux sonorités musicales les plus élaborées. Dernièrement, pendant toute la durée de l'Exposition d'Osaka, il a présenté aux foules visitant le pavillon allemand des concerts permanents de ses œuvres dans une immense sphère dont l'acoustique était maîtrisée par des centaines de haut-parleurs. Musicien germanique par essence, Stockhausen veut être, comme Wagner, le plus universel des créateurs.

Maurice Fleuret.



Dessins G. Fromanger

Ballet collectif conçu et réalisé par
Michel DESCOMBEY

Chorégraphie de Michel DESCOMBEY

Alain DESHAYES

Jacques GARNIER - Aline ROUX

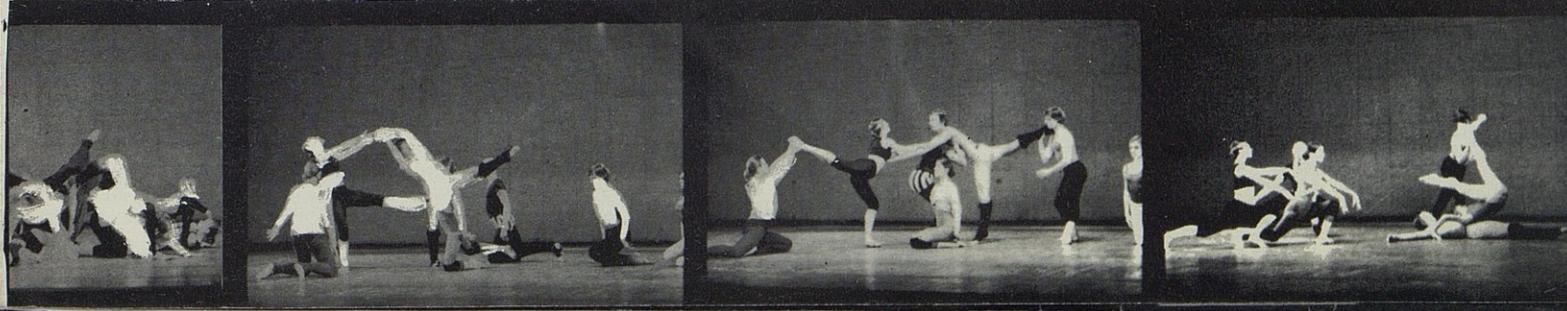
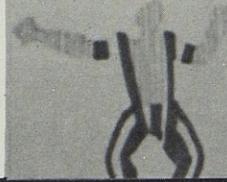
Norbert SCHMUCKI

Scénographie de Gérard FROMANGER

Projections Cinétiques d'Etienne Bertrand WEILL

Direction Musicale : Diego MASSON

Cette œuvre, créée en coproduction entre le Ballet-Théâtre Contemporain et la Maison de la Culture de Grenoble sera présentée à Paris, au Théâtre de la Ville, du 30 mars au 17 avril, à 18 h 30.



Hymnen



A. Deshayes

Alain DESHAYES

Né en 1946.

Il fait des études de danse au Conservatoire de Paris, sous la direction d'Harald Lander, Leonide Massine, Roland Petit.

Il est engagé comme danseur au Ballet-Théâtre Contemporain à la création de la Compagnie en septembre 1968.

Il réalise sa première chorégraphie pour le Théâtre de la Cité Universitaire, Electre, musique Lutoslawski, texte de Sophocle (1968); la seconde chorégraphie, pour la semaine de musique contemporaine d'Orléans « Bohor », musique de Xenakis (1969); et pour le concours de Chorégraphie de Bagnolet, « Communica in bilite Confus » (1970).

Aline ROUX

Née en 1935

Après avoir travaillé la danse classique en France et en Allemagne, elle suit les cours de l'Ecole Normale Supérieure d'Education Physique.

Ayant découvert la danse moderne, elle travaille avec Karin Waehner qui l'engage dans sa Compagnie « Les Ballets Contemporains ».

En 1958, elle obtient la bourse « Fullbright » qui lui permet de poursuivre ses recherches à la Kansas University. A son retour des Etats-Unis, elle présente plusieurs créations au public parisien en collaboration avec les « Ballets Contemporains » et le Théâtre d'Essai de la Danse.

En juillet 1967 et 1969 elle est invitée au Festival International de Spoleto. Elle prête régulièrement son concours aux manifestations de l'Association « Danse et Culture » et du Centre international de la Danse, à Paris.

Le prix d'Excellence lui a été décerné par le jury du Colloque international de la danse (Concours de chorégraphie) de Cologne, en juillet 1968, pour sa chorégraphie de « Volutes », composée des morceaux du « Clavecin bien tempéré » de J.S. Bach.

Elle fonde en 1969 son groupe de danseurs modernes « RYTHME ET STRUCTURE », présente ses spectacles à Paris, en province et à l'étranger et remporte le Premier Prix de chorégraphie pour son ballet « Psalmos » au deuxième Concours de Chorégraphie et de Jeunes Compagnies de Bagnolet.



A. Roux



J. Garnier

Jacques GARNIER

Après avoir obtenu le Premier Prix au Conservatoire de Paris, Jacques Garnier a interprété les grands rôles du répertoire classique dans diverses jeunes compagnies, tout en travaillant la comédie au Centre Dramatique de la rue Blanche.

Devenu Soliste à l'Opéra, il demeure passionné par les recherches de la danse contemporaine et, dans ce but, fait un stage l'été dernier dans une Université américaine.

Sa première chorégraphie a été faite pour un spectacle de Patrice Chéreau qui reçut le Premier Prix du Concours des Jeunes Compagnies.

Participant au Groupe des jeunes chorégraphes de l'Opéra, qui s'est produit récemment à Avignon, il a créé successivement « Fiat-Lux », un « Pas de Deux » sur une musique de Webern, ainsi que « Ils disent participer », ballet pour lequel Diego Masson a écrit une musique originale.



G. B. Weill



G. Fromanger

Etienne Bertrand WEILL

Né en 1919.

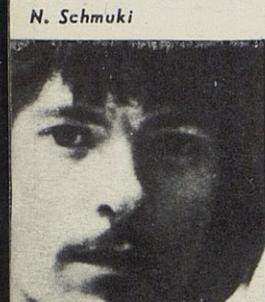
Après s'être consacré surtout à la photo de théâtre, il poursuit depuis une douzaine d'années des recherches photographiques et cinématographiques sur le mouvement.

Sous le titre « Métaformes », certaines œuvres ont été exposées en France, en Allemagne et en Israël et accompagnées de projections de montages.

Par « Métaformes », Weill entend la transfiguration des mobiles qu'il crée pour devenir instruments et modulations dans l'espace et le temps.

Il réalise, en 1964, un film expérimental pour le Service de la Recherche de l'O.R.T.F. Il compose des projections pour des récitals poétiques, pour diverses scénographies de Jacques Polier et pour une pantomime de Marceau en 1969.

Il est primé au Festival International de l'Image à Epinal et reçoit le Premier Grand Prix au concours de Musique en Images à Aix-en-Provence en 1970.



N. Schmuki



M. Descombey

Drame collectif dans toutes les sociétés capitalistes, socialistes, tribales, ou « autres ». Par « ou autres », j'entends que nous nous trouvons face à la réaction de l'individu devant les règles et les tabous que toute société organisée édifie, car c'est le propre d'une société que de se structurer, ces structures supposent une classification morale et sociale ce qui revient à dire que des classes se forment et qu'une lutte entre ces classes est inévitable. D'où le refus d'une certaine jeunesse d'accepter un ordre établi, et elle a raison car la remise en cause est créatrice, dans la mesure où la négation est inévitablement suivie à plus ou moins longue échéance d'une proposition, donc d'un ESPOIR. Et c'est là que sans aucun doute se trouve le thème principal de ce ballet.

Précisément, parce qu'en dehors des préoccupations philosophiques ou esthétiques des auteurs il y a un Espoir dans une création collective, c'est-à-dire confiance dans le pouvoir créateur de chorégraphes d'horizons et d'expérience différentes, et d'interprètes, qu'ils soient solistes ou intégrés à un ensemble. Pour cette création sur une musique de Stockhausen « HYMNEN » dont le propos contient une certaine universalité, puisqu'il est à base d'hymnes nationaux, j'ai proposé aux chorégraphes participants, des thèmes ainsi qu'un schéma directeur rigoureux de l'ensemble de la conception ainsi qu'un découpage très précis du ballet.

Découpage, cela signifie que pour réaliser un ouvrage cohérent (tout au moins à nos yeux) j'ai établi un organigramme à la fois très précis dans le temps et dans l'espace, et souple dans l'esprit et dans la forme, définissant la part créatrice de chacun.

Si l'Espoir reste le thème de base du ballet, on peut très schématiquement dégager 7 séquences principales :

1. Naissance des individus à l'intérieur d'une cellule en développement, puis découverte du geste, de la marche, de la Danse en tant que libération par rapport à la pe-

santeur et au mouvement anarchique

2. De cette société en gestation naît une organisation avec ses règles, ses tabous, ses rites.

3. L'angoisse, une peur statique, paralysante (danger atomique, par exemple...), puis la peur dynamique, la fuite, les souffrances physiques, le cataclysme, l'anéantissement temporaire.

4. L'amour, le couple originel.

5. De cet amour, renaissance des individus. Réflexion, concertation, décision, fusion des volontés.

6. La révolte, la passion, la foi dans son sens le plus large, élément moteur de la volonté.

7. La poursuite à la recherche d'un idéal, affirmation d'une volonté, refus du renoncement.

Il faut bien préciser que ces thèmes sont des fils conducteurs et qu'ils n'ont à aucun moment un caractère résolument anecdotique. La Danse est, avant tout, un moyen d'extériorisation physique et direct des sentiments et de la volonté des individus, qui dans le cadre d'une forme d'expression théâtrale (le ballet) devient moyen de communication sans imposer aux spectateurs des situations précises, comme le fait le Verbe par exemple, notamment dans les rapports sociaux entre les êtres.

Dans « HYMNEN », la Danse ne tente pas d'illustrer la Musique, mais au contraire établit des relations en rapport avec le choc émotionnel reçu par les chorégraphes au contact de celle-ci; en gardant sa liberté d'expression, tant sur le plan de l'interprétation que sur le plan physique et rythmique, la Danse dialogue avec la Musique, elle ne la traduit pas.

J'ajoute que ce ballet est conçu pour un espace scénique très particulier (le théâtre de la M.C. de Grenoble). Les possibilités offertes par la scène tournante autour des spectateurs dont l'ensemble des sièges pivote sur lui-même, sont à la fois des éléments créateurs et contraignants. Il en a été bien entendu tenu compte, tant pour les décors et les costumes de G. Fromanger que pour les projections cinématiques de E.B. Weill. Mais la collaboration avec eux va beaucoup plus loin dans ce sens, que le décor et le costume ne sont pas un élément seulement décoratif, mais font partie intégrante de l'action dramatique et chorégraphique à l'élaboration de laquelle ils ont étroitement participé.

Ce ballet « Montage » s'apparente à la technique du « collage », terme utilisé en peinture, avec cette nuance que les éléments qui le composent ont été conçus spécialement pour l'ouvrage et qu'ils sont le fruit d'une création collective au stade de la préparation, contrairement aux éléments préexistants du collage.

Michel Descombey.

Gérard FROMANGER

Né le 6 septembre 1939.

Après ses études secondaires, il passe trois ans à l'Académie de La Grande Chaumière et suit les cours du soir de la Ville de Paris.

Il expose au Salon de Mai, au Salon de la Jeune Peinture, à la Biennale de l'Estampe de Paris et du Japon, à l'exposition Art et Politique de Wuppertal et Karlsruhe.

Il reçoit, en 1964, le Premier Grand Prix du Festival d'Avignon

En 1964, la Galerie Maeght lui signe un contrat.

Il réalise un film magnéscope « Partie de Campagne » et un film tract « Le Rouge » et expose dans plusieurs manifestations de groupe tant en France qu'à l'étranger.

Norbert SCHMUCKI

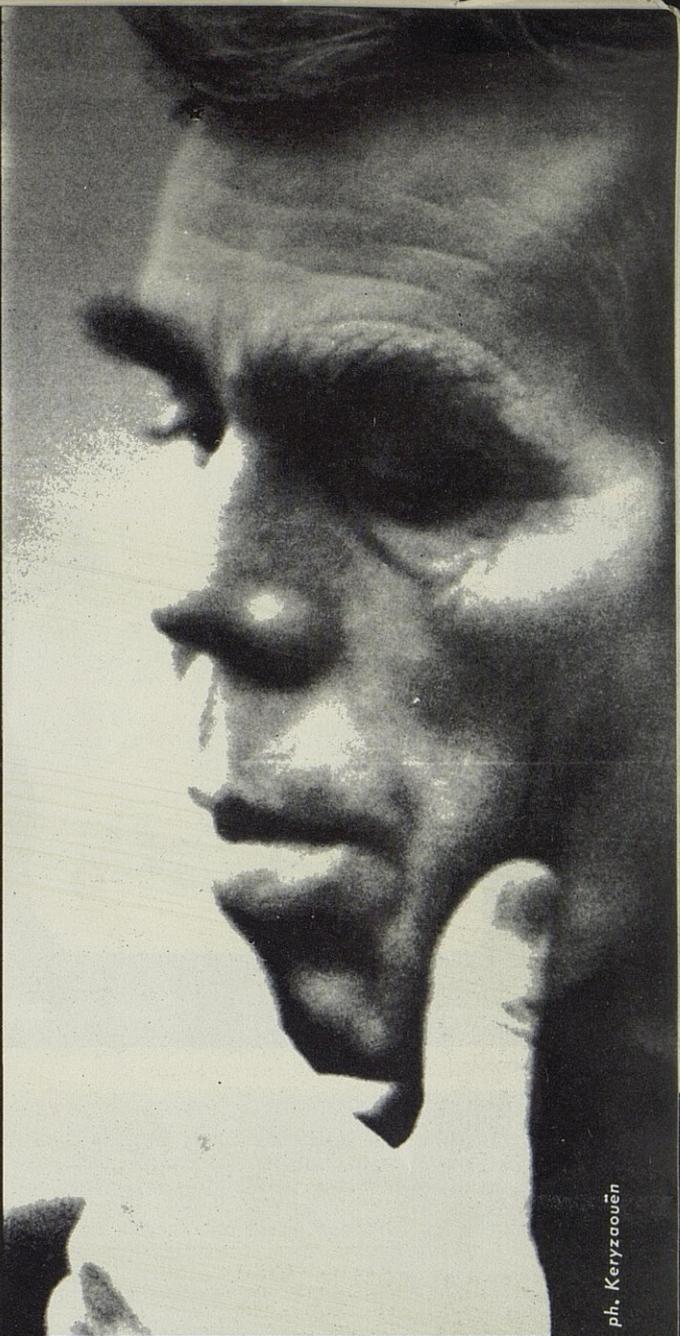
Entré à l'âge de dix ans à l'Ecole de Danse de l'Opéra, Norbert Schmucki fut engagé dans le corps de ballet six ans plus tard.

A partir de 1964 il commence à s'intéresser à la chorégraphie. Encouragé et soutenu par Michel Descombey, il donne une place de plus en plus importante à la chorégraphie sans abandonner pour autant son violon d'Ingres: le dessin et la peinture.

Il crée un pas de deux pour Noëlla Pontois et Patrice Bart: « Brio » musique de Chostakovitch, puis « L'Insecte » sur une musique de Prokofiev à l'occasion de la Biennale de Paris. La même année, un pas de deux humoristique, « Adgag », sur une musique de Chostakovitch.

LE TEMPS DU TRAVAIL

une interview de John Butler



ph. Keryzaouën

Votre carrière a commencé à l'école de Martha Graham ?
Pour les européens, un élève de Martha Graham est définitivement classé. Or, mon style fait appel à des techniques de ballets très variées. La modern dance exige un entraînement différent. Actuellement, je pense que la fonction de la danse est d'être entièrement et seulement DANSE. Un danseur doit pouvoir utiliser tous les vocabulaires, et chaque chorégraphe inventer son propre langage.

Pour vous ce qui compte, c'est le « nouveau danseur » plutôt que le « nouveau chorégraphe ».

L'un ne va pas sans l'autre. Tous deux doivent prendre le risque de la nouveauté.

Votre démarche personnelle vous a conduit de l'interprétation à la création. Pensez-vous que les jeunes danseurs suivent cette ligne ?

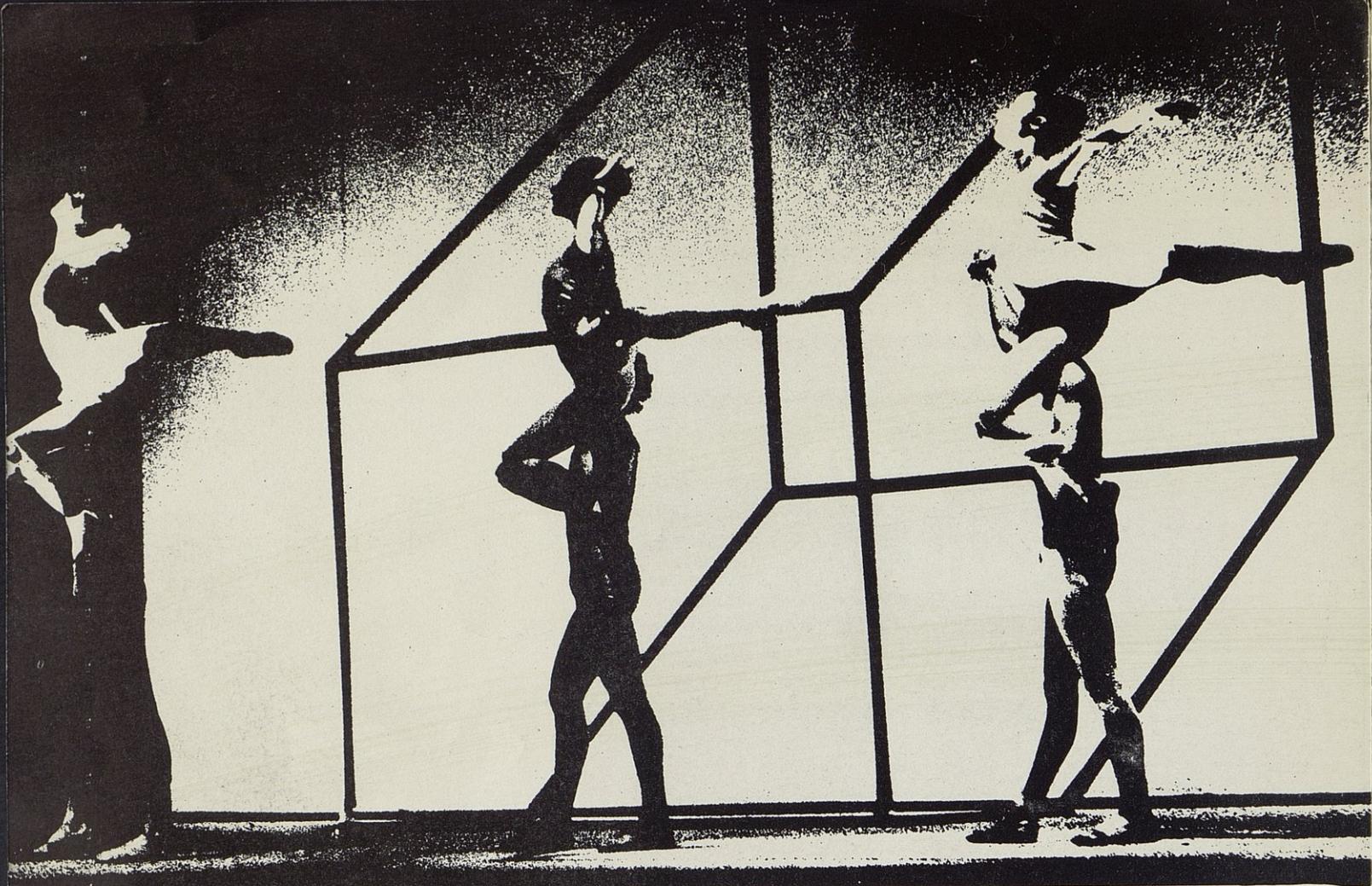
Sans aucun doute, même dans des pays aussi isolés que l'Australie, où les danseurs sont terriblement avides d'expérimentation et relèvent les défis lancés par les chercheurs du monde entier, dans toutes les disciplines. De même, lorsque j'ai travaillé avec le Ballet-Théâtre Contemporain, le sculpteur Kowalski est venu voir les danseurs et a donné du ballet sa vision personnelle... Pour moi, l'ordre normal de création est : musique-mouvement-environnement; chaque élément servant de moteur de création aux autres.

Etes-vous musicien vous-même ?

Je joue du piano et je lis la musique... Je crée la chorégraphie à partir de mon propre corps, en exécutant les mouvements. Ce qui m'intéresse le plus chez un danseur, c'est son tempérament : les attitudes nées de ses réactions émotives. Au début de mon travail avec eux, je montre les mouvements, la technique; puis, lorsque nous connaissons réciproquement la manière dont « parlent » nos corps, je construis la chorégraphie à partir du vocabulaire trouvé en commun.

Aux solistes, je laisse une certaine liberté. Moins au corps de ballet. En fait, il faut savoir utiliser la personnalité des solistes. Par exemple, à Amiens, Martine Parmain et Vera Filatoff ayant un tempérament très





ph. Keryzaouën

John Butler

différent, j'ai utilisé ces différences dans un sens dynamique. De même avec James Urbain et Jacques Dombrowski, qui offrent des possibilités de contrastes fantastiques.

Il faut manier les individus en tenant compte de leur personnalité, plutôt que de les contraindre ; indiquer la ligne générale et laisser au danseur la liberté de s'exprimer totalement à travers son rôle, d'enrichir la chorégraphie de son propre talent.

La sculpture en tant que telle semble vous intéresser ; en tous cas les créateurs autonomes.

Depuis des années, je possède des Giacometti qui font partie de ma vie, des aquarelles de Rodin où tout est mouvement ; je m'en nourris chaque jour ; sans aucun doute, ils influencent mon travail.

Souhaitez-vous, à travers votre chorégraphie, transmettre un message idéologique ?

Ce que je fais relève surtout du domaine de l'affectivité et reflète, comme c'est d'ailleurs le cas pour tous les artistes, ma manière de penser dans l'instant.

Depuis trois ans, l'évolution de la pensée, la destruction des barrières de « l'establishment », que j'ai trouvées aussi bien en Australie, qu'à New York ou au Canada, ont donné à mon travail un ton de colère et de fureur, qui attire essentiellement un public de jeunes. J'en suis heureux ; tout artiste essaie de rester « contemporain » ; de penser « maintenant ». Ce qui se passe ailleurs, se passe dans la danse : elle exprime le besoin de rencontre. Les ballets américains s'appuient beaucoup sur des pas de deux aux mouvements très complexes et, brusquement, les danseurs disparaissent...

Vous trouvez là l'écho d'une certaine démarche, vous voulez dire que les êtres partent du groupe pour aller vers la solitude ?

Oui et c'est pourquoi le ballet que j'ai fait avec le Ballet-Théâtre s'appelle *Paths* : il paraît qu'en français, le mot sentier n'est pas poétique... J'ai pensé aux sentiers intérieurs : les gens se promènent, se rencontrent, se confrontent, mais tout se passe comme si chacun suivait son propre chemin. A Woodstock où ils étaient des centaines de mille... J'ai entendu une interview au cours de laquelle le journaliste demandait à quelques jeunes si cette réunion en masse facilitait les rapports sexuels ; ils ont répondu : **Oui, naturellement.** Puis, le journaliste a demandé si pour eux, le sexe représentait une préoccupation, un problème. Ils ont répondu : **Non, c'est seulement quelque chose qui arrive, surtout lorsqu'on s'enlace avec les yeux...** J'ai trouvé l'image si belle... J'espère qu'on la retrouve dans le ballet que j'ai fait pour le Ballet-Théâtre Contemporain, où j'ai voulu montrer ce besoin des êtres d'aller les uns vers les autres.

Que pensez-vous des nouvelles formes théâtrales et chorégraphiques ?

Ce que l'on appelle aujourd'hui théâtre n'est plus un produit final — fini. Dans le monde tout est en train de changer radicalement... Cependant, je ne suis pas d'accord avec le fait de tout rejeter : ce que l'on rejette il faut le remplacer. Et tout art exige une discipline. Actuellement, nous vivons une période transitoire, pendant laquelle nous devons trouver une discipline nouvelle pour des formes nouvelles. Détruire le théâtre, comme la danse, dans son ensemble ne signifie rien si, auparavant, on ne les a pas trouvés.

Pourriez-vous concevoir une participation du public au théâtre chorégraphique ?

Si le thème du ballet réclamait cette participation, ce serait merveilleux... Mais si c'est une question de mode, il en va de même de la nudité. A Cologne, j'ai fait un ballet très nu dont le but n'était pas d'attirer les voyeurs. Chaque élément, quel qu'il soit, doit être nécessaire.

Pensez-vous qu'il soit possible d'inventer une forme de danse totalement nouvelle ?

Il n'y a rien de nouveau.

Ce qui est frappant dans les manifestations comme Woodstock, ce sont tous ces gens qui s'intéressent directement à une forme de danse nouvelle, bien que plus ou moins plagiée...

C'est exact. J'ai rencontré une fois un orchestre iranien ; les musiciens m'ont dit que dans leur pays les gens vivent entièrement avec « leur » musique, davantage qu'en Amérique. J'ai répondu que ce n'était plus vrai ; aujourd'hui, le rock, la pop-music, le blues font partie de notre vie. En un sens, j'ai vécu ce phénomène dès ma jeunesse, parce que j'ai grandi dans le Sud où les spirituels s'intègrent à l'existence, au climat affectif, à la culture ; actuellement, la nouvelle musique exige un engagement de tous les jours, de tous les instants... Les jeunes pratiquent une danse très primitive où chacun danse pour soi et qui, au départ, est très érotique, mais qui s'est tellement diffusée qu'elle en a perdu son impact. Si on inventait une danse au niveau social, elle deviendrait bientôt simplement une mode.

Mais dans le Sud, les spirituels représentent une structure sociale où tout le monde est engagé, qui porte une signification...

Mais il en va de même dans toutes les formes de l'art. Prenez Dylan : c'est un poète fantastique et son influence est fantastique. Aujourd'hui est une époque fantastique pour tous les artistes : vous pouvez faire ce qui vous plaît, les barrières sont brisées... Aujourd'hui est le temps de la liberté, le temps du travail. Aujourd'hui n'est pas le temps de la révolution — elle est déjà faite — mais le temps du travail.

Marc Albert Levin.



Le Ballet-Théâtre Contemporain vient de commencer une troisième saison le 1^{er} septembre. Peu de changements dans l'effectif de la Compagnie, suffisants tout de même pour nécessiter des répétitions de répertoire, menées parallèlement à celles de la création de Hymnen.

Les premiers spectacles sont donnés à la Maison de la Culture d'Amiens les 10 et 11 octobre, à l'occasion de la réception des autorités de la ville de Dortmund, jumelée à celle d'Amiens. La Troupe part ensuite pour la Belgique et le Luxembourg et revient en France pour inaugurer le nouveau théâtre de La Rochelle.

Le mois de novembre est occupé par un important séjour à la Maison de la Culture de Grenoble et par la création de Hymnen de Stockhausen ; le mois de décembre, par des répétitions et une série de représentations à Marseille, où la Compagnie a été invitée par l'Action Culturelle du Sud-Est dirigée par Antoine Bourseiller.

Les perspectives pour le deuxième et le troisième trimestre sont tout aussi laborieuses, puisque le Ballet-Théâtre Contemporain doit se rendre en Afrique du Sud et entreprendre une tournée de deux mois dans les Maisons de la Culture, en demeurant une semaine dans chaque établissement.

Du 30 mars au 17 avril, Hymnen sera présenté pendant trois semaines au Théâtre de la Ville à 18 h. 30 et ensuite la Compagnie partira pour une grande tournée internationale au Portugal, en Espagne, en Italie, où elle doit participer au Mai de Florence, avant de se rendre pour deux mois en Amérique du Sud..

SAISON 1970-1971 CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS (1^{er} trimestre)

OCTOBRE

Samedi 10 Amiens - Maison de la Culture.
Dimanche 11.. Amiens - Maison de la Culture.
Lundi 12 Mons - Grand Théâtre.
Mardi 13 Luxembourg - Grand Théâtre.
Mercredi 14 .. Luxembourg - Grand Théâtre.
Samedi 17 ... La Rochelle - Maison de la Culture.
Dimanche 18.. La Rochelle - Maison de la Culture.
Jeudi 22 Chelles - Centre Culturel.
Vendredi 23 .. Chelles - Centre Culturel.

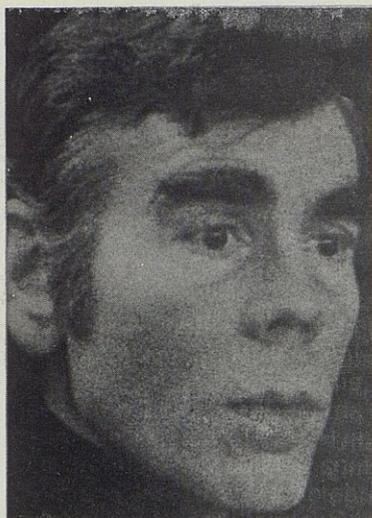
NOVEMBRE

Mercredi 4 ... Grenoble - Maison de la Culture.
Jeudi 5 Grenoble - Maison de la Culture.
Vendredi 6 ... Grenoble - Maison de la Culture.
Samedi 7..... Grenoble - Maison de la Culture.
Dimanche 8 .. Grenoble - Maison de la Culture.
Mardi 17 Grenoble - Maison de la Culture.
Mercredi 18 .. Grenoble - Maison de la Culture.
Jeudi 19 Grenoble - Maison de la Culture.
Vendredi 20 .. Grenoble - Maison de la Culture.
Samedi 21 ... Grenoble - Maison de la Culture.
Dimanche 22.. Grenoble - Maison de la Culture.

DECEMBRE

Mardi 8 Marseille - Action Culturelle du Sud-Est.
Mercredi 9 ... Marseille - Action Culturelle du Sud-Est.
Jeudi 10 Marseille - Action Culturelle du Sud-Est.
Vendredi 11 .. Marseille - Action Culturelle du Sud-Est.
Samedi 12 ... Marseille - Action Culturelle du Sud-Est.
Dimanche 13.. Marseille - Action Culturelle du Sud-Est.
D'autre pourparlers étant en cours pour cette période, les représentations supplémentaires qui pourraient être rajoutées pendant le trimestre seront communiquées par voie de presse.

ph. Keryzaouën



BIOGRAPHIE

John Butler est né à Greenwood (Mississippi).

Formation à l'Ecole de l'American Ballet et avec Anthony Tudor, Benjamin Harkavy et Martha Graham, dont il devient le partenaire pendant deux ans.

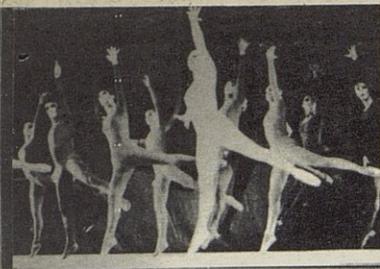
Il a réglé à ce jour une cinquantaine de ballets pour les plus grandes Compagnies dont : Le New York City Ballet, Nederlands Dans Theatre, Harkness Ballet of New York, Pennsylvania Ballet, Australian Ballet, Boston Ballet, l'Opéra de Cologne, etc., ainsi que pour le Festival de Spoleto et celui d'Athènes.

Ses œuvres les plus représentatives sont : « Carmina Burana », « Catulli Carmina », « Sebastian », « After Eden », « Ceremony », « A season in Hell », « Threshold », « Tragic Ceremony » (Prix de la Critique 1966), etc.

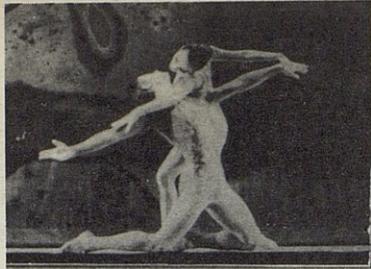
John Butler a également réalisé de nombreux ballets pour la télévision, en particulier pour de multiples émissions de prestige.

Il a réglé pour la première fois en France un nouveau ballet pour le BALLET - THEATRE CONTEMPORAIN sur la « Sinfonia » de Luciano Bério.

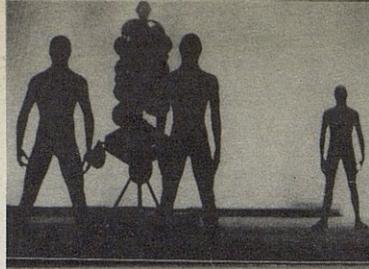




DANSES CONCERTANTES
Musique : Igor Stravinsky.
Chorégraphie : Félix Blaska.
Scénographie : Sonia Delaunay.



AQUATHEME
Musique : Ivo Malec.
Chorégraphie : Françoise Adret.
Scénographie : Gustave Singier.



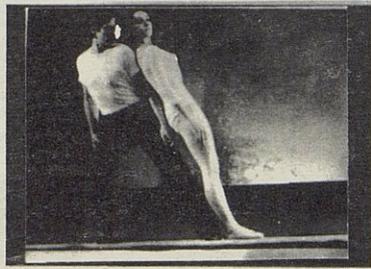
SALOME
Livret : Paul Bourcier.
Musique : Francis Miroglio.
Chorégraphie : Joseph Lazzini.
Scénographie : Claude Viseux.



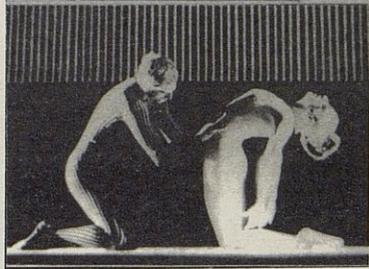
DESERTS
Musique : Edgar Varèse.
Chorégraphie : Michel Descombey.
Scénographie : G R A V



CANTATE PROFANE
Thème : Milko Sparembek.
Musique : François Bayle.
Chorégraphie : Milko Sparembek.
Scénographie : Etienne Hajdu.



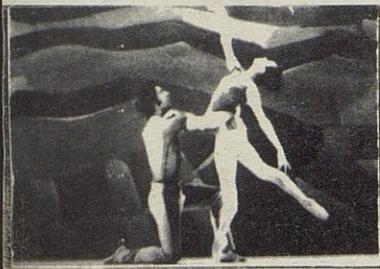
HAI KAI
Musique : Anton Webern.
Chorégraphie : Jean Babilée.
Scénographie : Léon Zack.



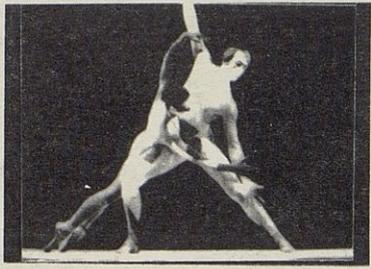
VILOSTRIES
Musique : B Parmegiani et D Erlih.
Chorégraphie : Michel Descombey.
Scénographie : Jésus Raphael Soto.



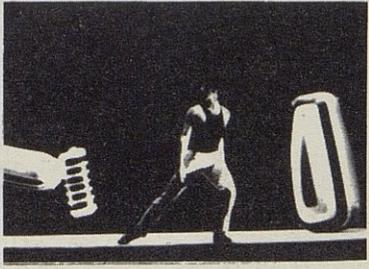
EONTA
Thème : François Guillot de Rode.
Musique : Ianis Xenakis.
Chorégraphie : Françoise Adret.
Scénographie : Mario Prassinis.



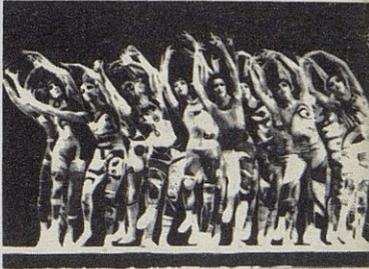
LE SOLEIL DES EAUX
Poème : René Char.
Musique : Pierre Boulez.
Chorégraphie : George Skibine.
Scénographie : Francisco Borès.



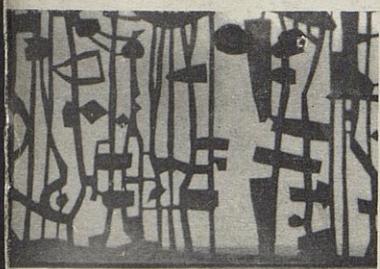
BAKYLA
Musique : Jean-Claude Eloy.
Chorégraphie : Félix Blaska.
Scénographie : Karel Appel.



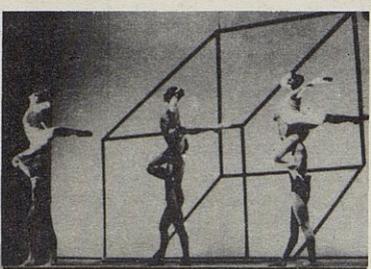
DANGEROUS GAMES
Musique : Archie Shepp.
Chorégraphie : Brian Macdonald.
Scénographie : Jean Dewasne.



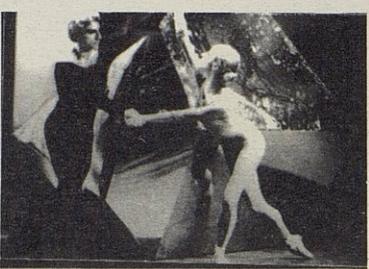
HOPOP
Musique : Pop'Music.
Chorégraphie : Dirk Sanders.
Scénographie : César.
Costumes : d'après Guy Pellaert.



LA LEGENDE DES CERFS
Musique : Bela Bartok.
Chorégraphie : George Skibine.
Scénographie : Paul Charlot.



ITINERAIRES
Musique : Luciano Bério.
Chorégraphie : John Butler.
Scénographie : Piotr Kowalsky.



ASTRAL
Musique : Wojciech Kilar.
Chorégraphie : Juan Giuliano.
Scénographie : Emile Gilioli.

En préparation :
REQUIEM
Musique : György Ligeti.
Chorégraphie : Françoise Adret.
PAS NAIF
Musique : Igor Stravinsky.
Chorégraphie : Brian Macdonald.
Scénographie : d'après Rabuzin.



La formation et la création d'une Compagnie de Ballet, sont, certainement, parmi les situations les plus passionnantes auxquelles la danse peut nous conduire. Passionnantes par la diversité des fonctions, la multiplicité des responsabilités, la richesse des contacts humains qui sont, je crois, les dominantes de cet état.

La direction d'une Compagnie de Ballet entraîne, à mon avis, pour celui qui en accepte la charge, de prendre en mains les classes de danse et l'éducation corporelle des membres de cette Compagnie.

L'Animateur de Compagnie doit connaître à fond ses danseurs, leurs possibilités techniques et artistiques, leurs réflexes, leur tempérament, leur caractère et, je dirais même, leur santé.

Dans une classe de danse bien dirigée, l'individu se révèle totalement. On peut, en connaissance de cause conduire au mieux une répartition des rôles et de responsabilité des artistes dans un spectacle et, renseigner, prévenir si nécessaire, un chorégraphe invité pour une création.

Sur le plan danse, une unité de pédagogie et de formation donne automatiquement à la troupe une meilleure qualité d'ensemble, une même ligne musculaire, une même respiration. Le travail se trouve ainsi considérablement simplifié lors de la mise en route d'un ballet et la qualité de l'ensemble s'installe d'elle-même.

Dans toutes les compagnies où je fus invitée à faire des créations, j'ai toujours demandé à donner la classe de danse aux danseurs que j'avais distribués et il en est résulté un meilleur rendement, une plus grande facilité

d'approche des danseurs face à la chorégraphie proposée et un gain de temps appréciable.

De plus, connaissant parfaitement les buts de la Compagnie, l'Animateur-pédagogue peut ainsi conduire sa troupe vers l'esthétisme choisi et, à lui seul, incombe la responsabilité du résultat.

Il ne faut jamais perdre de vue qu'une Compagnie qui respire, qui travaille chaque jour pendant une dizaine d'heures enfermée dans un même bâtiment, ne peut le faire que dans un bon climat moral.

On exige énormément des danseurs, une somme de travail considérable, une forme impeccable, des nerfs à toute épreuve, une diversité de réflexes. Ils doivent être à tout instant disponibles et prêts, lents, rapides, souples, solides, etc., dans toutes les formes voulues par les chorégraphes.

Exiger cela d'eux, d'accord c'est le travail d'une Compagnie de Ballet, mais alors il faut le faire dans une atmosphère claire de franchise et de loyauté. Ils doivent être sûrs de ceux qui les dirigent et savoir qu'à tout moment ils peuvent compter sur celui ou celle qui les a pris en mains et qui les guide.

Il importe aussi de savoir que l'on a affaire à des êtres jeunes et que c'est une responsabilité énorme que de les entraîner dans cette vie merveilleuse du Théâtre.

Savoir leur faire aimer ce qu'ils font, exciter leur curiosité artistique, leur donner confiance en eux à juste raison et en faire des êtres rayonnants au service de la danse.

Françoise ADRET.