



ensemble!
live

Dossier pédagogique

Carmina Burana

Ballet du Grand Théâtre de Genève

Danse

14 jan.

odyssud.com

Carmina Burana

Ballet du Grand Théâtre de Genève

Danse

CE, CM, Collèges et Lycées / Grande Salle, Odyssud



Ballet du Grand Théâtre de Genève, *Carmina Burana* de Carl Orff, mai 2016 à l'Opéra des Nations
Chorégraphie : Claude Brumachon
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Gregory Batardon

SÉANCE SCOLAIRE

Durée : 1h

Jeudi 14 janvier - 14h15

CONTACTS

Service Scolaire : Christine Kubik / scolaires@odyssud.com

Projets pédagogiques : actionculturelle@odyssud.com

Tous les détails sur www.odyssud.com



CARMINA BURANA

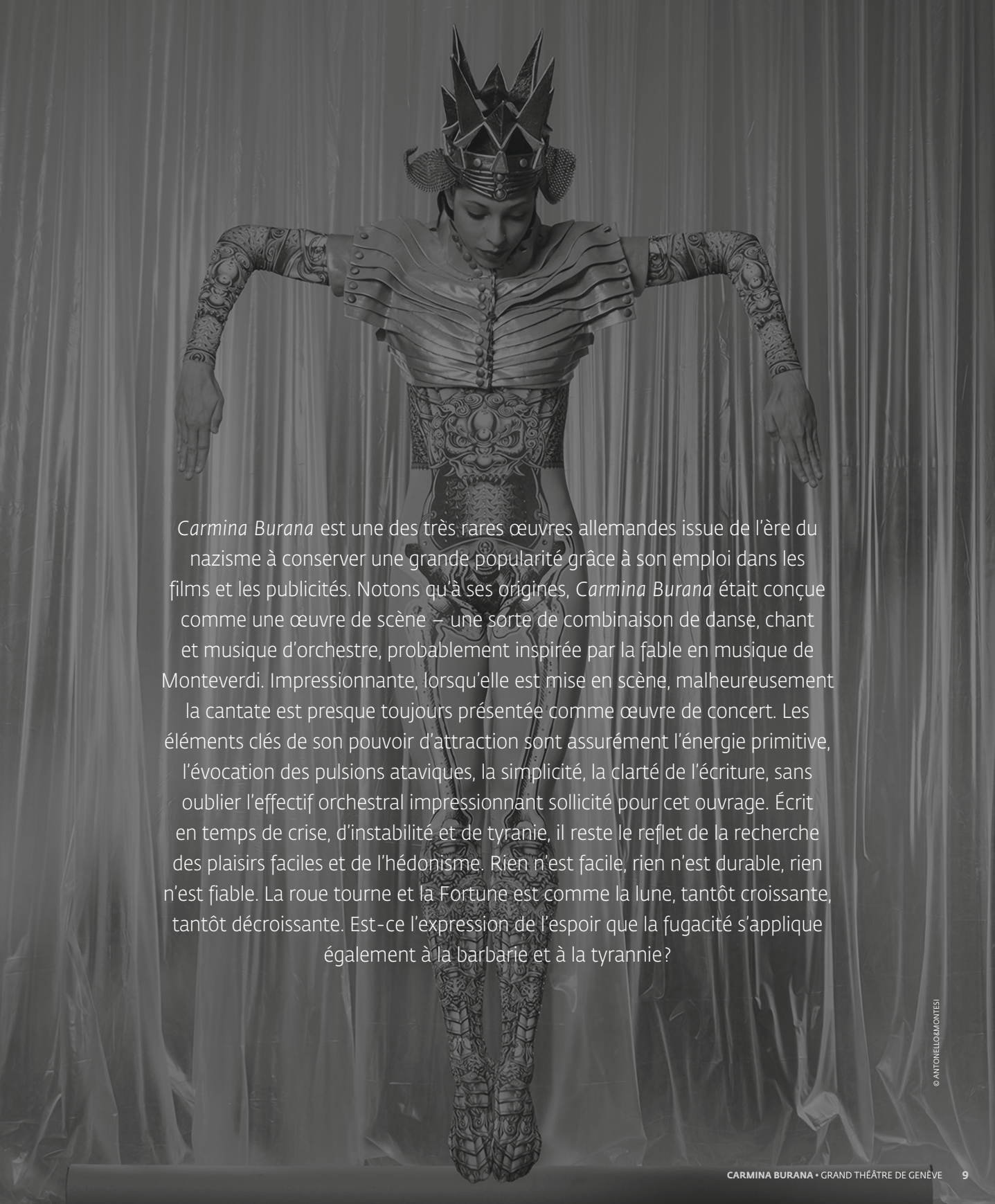
CARL ORFF

CHORÉGRAPHIE

CLAUDE BRUMACHON

**BALLET DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE
CHŒUR DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE
ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE**

SAISON **1516**



Carmina Burana est une des très rares œuvres allemandes issue de l'ère du nazisme à conserver une grande popularité grâce à son emploi dans les films et les publicités. Notons qu'à ses origines, *Carmina Burana* était conçue comme une œuvre de scène – une sorte de combinaison de danse, chant et musique d'orchestre, probablement inspirée par la fable en musique de Monteverdi. Impressionnante, lorsqu'elle est mise en scène, malheureusement la cantate est presque toujours présentée comme œuvre de concert. Les éléments clés de son pouvoir d'attraction sont assurément l'énergie primitive, l'évocation des pulsions ataviques, la simplicité, la clarté de l'écriture, sans oublier l'effectif orchestral impressionnant sollicité pour cet ouvrage. Écrit en temps de crise, d'instabilité et de tyrannie, il reste le reflet de la recherche des plaisirs faciles et de l'hédonisme. Rien n'est facile, rien n'est durable, rien n'est fiable. La roue tourne et la Fortune est comme la lune, tantôt croissante, tantôt décroissante. Est-ce l'expression de l'espoir que la fugacité s'applique également à la barbarie et à la tyrannie?



L'ambivalence d'une contemporaine

© BRIDGEMAN IMAGES

Le Radeau de la Méduse (détail)
Théodore Géricault, 1819
Musée du Louvres, Paris
Huile sur toile

Avec *Carmina Burana* Claude Brumachon réunit sur scène les 22 danseurs du Ballet du Grand Théâtre de Genève, le Chœur, trois solistes et l'Orchestre de la Suisse Romande et propose une version singulière et indéniablement engagée de cette cantate scénique signée Carl Orff. On y décèle, d'entrée de jeu, la griffe du duo incontournable de la danse contemporaine française qu'il forme avec Benjamin Lamarche. Ensemble, ils ont sillonné le monde, s'abreuvant d'images, d'émotions et de points de vue. Leur quête d'absolu, de vérité autant que de beauté, se retrouve dans une recherche du geste juste et d'une esthétique de l'épure, d'une incroyable virtuosité expressive. À l'oral Claude Brumachon s'exprime à travers des bribes de phrases imagées, ou par métaphores. Son langage est celui des corps. Sa matière? L'homme et le monde dans lequel il évolue. Et ce qu'il garde de l'œuvre, rendue célèbre pour son chœur liminaire *O Fortuna*, repris à la fin, comme pour symboliser le perpétuel retour, ce sont les grandes questions métaphysiques qu'elle met en scène et dont le chorégraphe soulève l'utilité immédiate.



œuvre à la fois et intemporelle

[À GAUCHE]
Les danseurs Xavier Juillon
et Geoffrey Van Dick.

[À DROITE]
Valentino Bertolini,
Lysandra van Heeswijk
et Zachary Clark
pendant les répétitions
au studio Stravinski
en mars 2016.

© CTCI / GREGORY BATAUDON

Entretien avec le chorégraphe **Claude Brumachon** réalisé par **Sophie Barenne**


Comment avez-vous abordé cette œuvre qui, loin d'être neutre, résonne aux oreilles de tous à la simple évocation?

C'est en effet une œuvre très connotée que l'on n'aborde pas sans une légère appréhension. Je m'en suis détaché en l'écoutant dans des lieux écrasants de beauté dans la *Death Valley*, ou dans les montagnes pyrénéennes et en me laissant envahir par la sensation puissante de la nature. L'animalité et le végétal sont l'essence même de mon inspiration et constituent la base de mon écriture. Je me suis servi de « mots » plus que de « narration » à proprement parler car le texte est assez insaisissable. Ces mots ont généré chez moi une énergie et des sensations que j'ai cherché à transmettre à travers les corps des danseurs. Le premier tableau, conformément au texte, chante la versatilité de la Fortune, l'existence associée au désespoir, la force qui échappe aux rois, la chute. Elle s'ouvre avec six hypothétiques déesses :

Fortuna, Flora, Philomena, Hécube, Phœbé, et Vénus. Ce sont elles qui tiennent « l'histoire » de la pièce et lancent la « non-narration ». J'ai respecté la trame, les 25 tableaux subdivisés en trois grandes parties : *Printemps*, *À la Taverne* et *Cour d'amours*. On peut dire que dans les grands traits, ils dépeignent, parfois avec cynisme, l'histoire de l'Humanité : la religion, l'amour, la vie, le pouvoir qui s'éclipse, les plaisirs de la table et du jeu...

Comment cette pièce se situe-t-elle par rapport à l'ensemble de votre parcours?

C'est une pièce radicale... Avec Benjamin, nous ne faisons pas dans le compromis. Nous n'avons pas de décors, c'est l'épure totale. Les danseurs sont là et portent quelque chose de singulier, notre empreinte. En ce sens, elle s'inscrit dans l'ensemble de notre travail. Par ailleurs, la rencontre très inspirante avec le duo de créateurs de costumes « On aura tout vu » et leur univers façonne



*« À chaque instant l'homme est au bord
de la chute mais il parvient finalement
instinctivement à rester debout. »*

CLAUDE BRUMACHON

aussi la pièce. Habituellement neutres ou sobres, les costumes sont cette fois particulièrement élaborés, l'équipe d'«On aura tout vu» ayant travaillé sur le collant tatoué. Et puis, la collaboration avec les musiciens et le chef mais aussi l'entière adhésion de la totalité des 22 danseurs du Ballet du Grand Théâtre infléchissent nécessairement notre projet chorégraphique.

On perçoit de nombreuses influences esthétiques dans vos œuvres, quelles sont celles qui vous ont accompagnés dans le processus créatif des *Carmina Burana*?

Initialement j'ai suivi une formation aux Beaux Arts et, aujourd'hui plus que jamais, la peinture et la sculpture, celle de Rodin ou de Giacometti, imprègnent mon écriture chorégraphique. Le premier tableau de *Carmina Burana* m'évoque l'œuvre de Théodore Géricault *Le Radeau de La Méduse*, une masse humaine qui rampe entre ciel et mer, une fois la fortune perdue.

Outre les arts plastiques, l'actualité est une autre forme d'influence. Le Bataclan, l'aéroport bruxellois, la plage tunisienne... Ce sont les images de raz de marée et de drame humain sous-tendues par un texte éminemment politique, qui, bien qu'écrit au Moyen Âge, et malgré notre mémoire laborieuse et lacunaire, font encore écho au XXI^{ème} siècle. Depuis ses origines, la collectivité humaine fait face aux mêmes écueils et aux mêmes forces. Elle est emportée par les catastrophes identiques, telles que les guerres de religion. Le cheminement de l'homme progresse de façon cyclique, passant de la plénitude triomphante au naufrage. Et c'est à mon sens ce que les déesses, à la fois puissantes et fragiles, incarnent.

Vous parlez d'œuvre politique, quelles sont les autres facettes que vous avez choisi d'évoquer?

Les tableaux suggèrent tour à tour les passions. L'attente des femmes dans le désir, les hommes en fuite, la préparation aux jeux de séduction, avec des gestes ritualisés, mais aussi la colère, avec ce trio de garçons écorchés, impatientes, passionnés, survoltés et convulsifs. Les épisodes de la taverne

sont eux aussi très forts. L'un d'eux fait allusion, non sans ironie et amertume, au rôtissage d'un cygne... scène lourde de symboles pour un danseur! Pour nous imprégner, nous avons passé beaucoup de temps, avec Benjamin qui est aussi ornithologue, à observer la grâce de la faune qui peuple les abords du lac. Mais la taverne c'est aussi la boisson, l'ébriété, et la danse amenée par trois femmes aux allures de rockeuses extrêmement travaillées grâce aux costumiers. La gestuelle se déforme, dégouline à cause de la maladresse provoquée par les effets de l'alcool et entraîne le déséquilibre. À chaque instant l'homme est au bord de la chute mais il parvient finalement instinctivement à rester debout. S'en suivent les danses des bacchantes, envoûtantes, qui s'étirent jusqu'au crépuscule, la magie, le lâcher prise. Puis l'œuvre s'achève par une reprise du chœur *O Fortuna*, et la danse rituelle des déesses.

Comment définiriez-vous la pièce?

C'est une pièce ambivalente. À la fois noire, et solaire, l'œuvre fait affleurer la tragédie humaine et la perte mais dans le même temps, à travers la présence bienveillante des déesses, fait jaillir l'espoir, la beauté, et une possible harmonie. Par ailleurs, elle répond à des exigences à priori paradoxales, celles d'être simultanément contemporaine et intemporelle. En évoquant l'Histoire universelle, elle encourage indiscutablement une relecture des événements de notre époque actuelle et favorise aussi le questionnement sur la complexité du rapport de l'art au temps... Ce qui me fait penser qu'il y a urgence à danser!

«Ce sont les images de raz de marée et de drame humain sous-tendues par un texte éminemment politique, qui, bien qu'écrit au Moyen Âge, et malgré notre mémoire laborieuse et lacunaire, font encore écho au XXI^{ème} siècle.»

CLAUDE BRUMACHON

La roue de la Fortune (détail)
Anonyme, XVI^{ème}
Bibliothèque Mazarine, Paris
Enluminure sur parchemin





« Pourriez-vous, s'il vous plaît, vous débarrasser de tout ce que j'ai écrit jusqu'à maintenant et qui a malheureusement été publié par vous ? Avec les *Carmina Burana* commence le catalogue de mes œuvres ! »

CARL ORFF À SON ÉDITEUR SCHOTT MUSIC

Les sources médiévales des *Carmina Burana*

Par **Petya Ivanova**

Les *Carmina Burana* sont aujourd'hui connus du grand public grâce à la musique de Carl Orff qui a fait bien plus pour leur diffusion que les travaux des spécialistes. En illustrant en musique deux douzaines de ces poèmes médiévaux dont la découverte remonte maintenant à un peu plus de deux siècles, le compositeur allemand crée un chef d'œuvre qui dès le début n'a jamais cessé d'envouter l'imaginaire populaire.

Le titre *Carmina Burana*, ou « Poèmes/Chants de Beuern » fait allusion au lieu de leur découverte – l'abbaye de Benediktbeuren – où en 1806, le baron Jean-Christophe von Aretin, bibliothécaire en chef de la Bibliothèque centrale de Munich, tombe par hasard lors d'une visite sur le précieux manus-

crit lequel n'avait jamais été mentionné dans les anciens catalogues de l'abbaye.

Écrits entre 1220-1250, pour la plupart en latin mais certains aussi en moyen haut allemand ou en français, les quelques 315 poèmes du recueil sont de provenances diverses – France surtout, Allemagne, Suisse, Espagne, Italie. Imprégnés d'un esprit de parodie et de satire morale souvent violente, ils chantent l'amour et le printemps, évoquent des scènes de tavernes dans des chansons à boire, raniment des jeux théâtraux religieux (jeu de Pâques, jeu de Noël). Ce sont des œuvres d'une maîtrise parfaite de l'art et de la langue, dont la virtuosité ne peut être attribuée qu'à des écrivains qui manient avec brio des formes sans cesse renouvelées, selon l'esthétique de la lyrique

médiévale aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles. Ces poètes connaissent parfaitement les auteurs de l'Antiquité – Ovide, Virgile, Horace, Juvénal, ainsi que les Écritures, auxquels les allusions sont abondantes. On a longtemps cru que ces œuvres provenaient des milieux des « goliards » (du latin *gula*, « gueule », ou alors de Goliath, incarnation du diable) – clercs déclassés aux mœurs dissolus, et des « vagants » (de *vagari*, *errer*) – des étudiants plus au moins prolongés, des maîtres itinérants que le goût du voyage poussait à rechercher les Universités les plus prestigieuses aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, telles que Paris, Oxford, Salerne, et qui étaient autant attirés par la taverne que par les salles de cours. Même si une partie des textes provenait certainement aussi de ces milieux de (pseudo-) intellectuels aventuriers et marginaux, parmi les auteurs avérés l'on trouve de tout autres personnages: le célèbre Minnesänger Walter von der Vogelweide; Philippe le Chancelier – théologien, politicien et poète, chancelier de Notre-Dame de Paris et de l'université de Paris; Gautier de Châtillon – professeur à Laon et un des grands poètes latins du XII^{ème} siècle; Pierre de Blois – théologien, littérateur et poète, satiriste hargneux des mœurs de son époque qui fut secrétaire royal de Henri II puis chancelier de l'archevêque de Canterbury; Marbode, évêque de Rennes... Le rang élevé de ces personnages ne les empêchait pas d'être animés d'un esprit contestataire et d'écrire, en divertissement, une poésie savante, sensuelle et raffinée.

Les grands thèmes qui dominent le recueil – l'exaltation de l'amour dans toutes ses nuances, l'inconstance du sort humain et la précarité des bonheurs terrestres – sont des sujets récurrents de la lyrique médiévale sur lesquels les poètes exerçaient l'inventivité de leur imagination, chacun selon son talent et ses goûts. Cette poésie, proche de celle des troubadours et des trouvères dont elle procède, est avant tout formelle, prétexte à des variations sur des thèmes constamment repris où le poète fait preuve de son originalité dans l'exécution.

Carl Orff entre en contact avec ces poèmes pour la première fois dans *Wine, Women, and Song*, publié

par John Addington Symond en 1884, qui comprenait une traduction en anglais de 46 poèmes du recueil. Michel Hofmann, étudiant en droit et amateur de latin et de grec, aide Orff à sélectionner et organiser 24 de ces poèmes afin de former un livret. Le titre complet donné à l'œuvre témoigne de l'envergure et de l'éclectisme de son projet artistique: *Carmina Burana: Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, ou « Poèmes de Beuern: Chants profanes pour solistes et chœurs, devant être chantés avec instruments et images magiques ».

Tout comme dans le recueil, Fortune – la déesse symbolisée par la roue qui tourne et qui assure le perpétuel changement dans les choses terrestres – joue un rôle structurant dans la dramaturgie de la cantate. Comme les saisons, les moments dans la vie des hommes se succèdent, ponctués par la jubilation ou la misère (*O Fortuna; Fortune plango vulnera*). Ce thème, qui à l'échelle du recueil médiéval apporte une note sombre et moralisante, déplorant la déchéance des temps présents dans un souffle nostalgique, sert ici de cadre d'une succession rapide de scènes élégiaques et jubilatoires. Le cycle s'ouvre avec le thème de la reverdie – le retour du printemps et des beaux jours qui annoncent la passion et le désir d'aimer (*Primo vere; Uf dem anger*). *La Cour d'amours* (CB 87, 174, 177, 179, 183) fait succéder dans un rythme soutenu les tons épurés et élégiaques de l'amant absent ou repoussé et l'intensité jubilatoire de l'union accomplie. Dans ces poèmes, on est loin des codes infiniment différés de l'amour courtois – si la rose est là, c'est pour être cueillie, et par la force s'il le faut! Ailleurs dans le recueil, dans les pastourelles, genre emprunté à la poésie d'oc et d'oïl, le jeune soupirant se voit repoussé par la bergère réticente et est obligé de « forcer les portes de la pudeur » pour arriver à ces fins, comme ici l'amant espère enfin pouvoir « ouvrir les chaînes de la virginité » (*Circa mea pectora*). L'assouvissement du désir, le baiser, remède à tous les maux, est à la portée de chaque instant. Le doute cède à l'accomplissement d'un désir, lequel, plutôt que d'être sophistiqué,

orné des codes cérémonieux de la poésie courtoise, est un désir à la fois paradoxal et originaire – le désir virginal, celui qui pousse la fleur à l'éclosion et les jouvenceaux à l'abandon. La complainte amoureuse des amants misérables est tournée en parodie dans le chant du cygne qui, « fortement noirci » et prêt à être servi au festin, évoque les jours heureux où il voguait sur les lacs (*Olim lacus*). Plus intense encore que le plaisir de l'amour, le plaisir enivrant des joies de la taverne rassemble des innombrables buveurs de toutes conditions et de tout acabit, dont l'énumération incessamment relancée par le verbe qui évoque leur activité (*bibit*) constitue le morceau de bravoure d'une exubérante chanson à boire (*In taberna quando sumus*). Mais la vie palpitante des sens, combien plus séduisante que celle du savoir livresque, dramatiquement exaltée dans la musique, trouve son contrepoint dans la nudité amère de la déception. Ces successions rythmées sont le domaine propre de la Fortune, dont la roue régit chaque mouvement et qui assujettit l'homme et le pousse à « pincer les cordes vibrantes » de chaque heure de son existence (*Fortuna imperatrix mundi*). Mais juste avant de clore le cycle avec le retour du premier mouvement et la force de la Fortune, le triomphe des joies terrestres s'élance par un tour de force caractéristique de la poésie médiévale dans un hymne à la Vierge subverti en éloge à la jeune femme – incarnation de la beauté et de l'amour charnel à l'image de « Blanche-fleur et Hélène, noble Vénus » (*Ave formosissima*).

Cette soif et joie de vivre est la marque propre des *Carmina Burana* : « plus encore que pour les recueils analogues de la même époque et par rapport aux poètes d'oc et d'oïl – une gaieté rayonnante, un accueil à la fête, une aspiration à la liberté, un souci d'extraire de tout moment qui passe toutes les minutes de bonheur. »¹

Ces poésies sont dès le départ chantées – tout

comme la poésie des troubadours et des trouvères. Paroles et musique naissent d'un même geste créateur dans cette tradition : le poète, le musicien et l'interprète sont une seule et même personne, contrairement aux compositeurs de *Lieder* des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, qui composent leur musique autour des textes déjà existants. La musique s'inspire de différentes sources – séquences liturgiques, chant grégorien, chant populaire, inventions de ménestriers. Dans quelques pièces l'on trouve une notation basée sur des neumes – petits signes sous la forme de traits verticaux, simples ou doubles, de points, de crochets qui courent au-dessus des vers. Ces signes indiquent les inflexions à l'usage du chanteur, des modulations sur une syllabe, mais ne donnent aucune indication sur la durée du son ou l'intonation, ni le rythme exact. Ce système était certainement lisible pour les exécutants du Moyen Âge, où souvent il servait de simple aide mnémotechnique. Aujourd'hui toute reconstitution mélodique reste hasardeuse, d'ailleurs Carl Orff ne s'en est nullement inspiré. Parmi ses sources d'inspiration l'on trouve en revanche des compositeurs de la fin de la Renaissance et des débuts du baroque tels William Byrd et Monteverdi, ainsi que l'influence de Stravinsky, en particulier son ballet *Les Noces*. Mais le style délibérément accessible et direct de la musique d'Orff, faisant appel à l'énergie rythmique des traditions populaires ne témoigne-t-il pas d'une fidélité encore plus proche de la conception des *Carmina* ? Puisant dans la tradition de la variante et de la variation, où texte et musique n'étaient jamais figés dans une forme définitive, bâties sur l'innovation de la poésie rythmique au Moyen Âge, souvent dotées d'un refrain qui leur confère un caractère populaire, ces poésies ont avec raison été rapprochées du folklore des pays balkaniques, de la Sicile et de la musique orientale.

L'œuvre de « théâtre total » d'Orff sollicite toutes ces associations à travers les cultures et les époques, tout en nous rendant proche l'énergie innovatrice et enjouée de ses sources poétiques médiévales.

1 *Carmina Burana*: textes choisis, introduction, traduction, notes et bibliographie par A. Micha, F. Joukovsky et P. Bühler, Paris, Honoré Champion, 2002, p. X.

PISTES PEDAGOGIQUES

La musique de Carl Orff

Carl Orff est un compositeur allemand dont l'œuvre la plus connue est la cantate scénique *Carmina Burana*. Durant la période 1933- 1945, son attitude ambiguë à l'égard du IIIe Reich soulève encore de nos jours de nombreuses polémiques. Bien qu'il n'ait jamais adhéré au parti nazi, il a accepté des commandes d'œuvres du régime.

Né dans une famille de militaires, **Carl Orff** est initié très tôt à la musique classique. Sa mère, pianiste amateur, le dirige vers le violoncelle, le piano et l'orgue. Appelé en 1917, il est démobilisé la même année pour cause de blessure. De retour du front, il est nommé aux opéras de Mannheim et Darmstadt, mais abandonne son poste à Darmstadt peu de temps après pour se consacrer à ses cours de composition. C'est en étudiant les œuvres de Claudio Monteverdi qu'il se passionne pour la renaissance italienne et réalise plusieurs adaptations d'*Orfeo*.

En 1937, il crée ce qui restera son testament musical : *Carmina Burana*. Œuvre inspirée de plusieurs poèmes du Moyen Âge retrouvés dans l'abbaye de Beuren, près de Munich, les *Carmina Burana* mêlent des textes en latin, en moyen haut allemand et en vieux français. Les sujets sont profanes et à caractère universel : la luxure, le jeu, les plaisirs de l'alcool, la nature éphémère de la vie... Le mouvement le plus connu est le chœur initial *O Fortuna*. En 1943, il compose les *Catulli Burana* puis *Triofo di Afrodite* en 1953, qu'il réunira avec *Carmina Burana* sous la trilogie *Trionfi – Trittico teatrale*.

Explorer le texte médiéval

Carmina Burana (du latin: « Poèmes » ou « Chants de Beuren ») est le titre que le linguiste allemand Johann Andreas Schmeller a donné à un manuscrit découvert en 1803 dans l'abbaye de Benediktbeuern et dont la première édition date de 1847. Il s'agit de la compilation, partiellement notée en neumes (signes de la notation musicale qui furent en usage à partir du IX^e siècle et durant tout le Moyen Âge, jusqu'à la généralisation de la portée moderne à cinq lignes) et rédigée entre 1225 et 1250, de 315 chants profanes et religieux composés en latin médiéval — avec certaines parties en moyen haut-allemand, arpitan (langue romane parlée en France, en Suisse et en Italie), ainsi qu'en français— majoritairement par les goliards (clercs itinérants), des ecclésiastiques défrôqués ou des étudiants vagabonds. Le manuscrit comporte des chansons d'amour, des chansons à boire et à danser ainsi que des pièces religieuses.

La popularité du recueil connut un regain au XX^e siècle grâce au vif succès de l'œuvre musicale homonyme de Carl Orff, *Carmina Burana*, composée en 1935-1936, dans laquelle Orff reprend vingt-quatre des chants du manuscrit.



La collaboration avec une grande maison de couture pour la création des costumes

- A travers les photos du spectacle, observer les costumes. Est-ce qu'ils sont différents des costumes auxquels on a l'habitude dans un spectacle de danse classique ?
- Est-ce que les costumes permettent de « créer une ambiance », une atmosphère ?
- De quelle esthétique ils relèvent ?
- Quels autres exemples peut-on trouver de collaborations entre grands couturiers ou plasticiens et chorégraphes ?

<http://onauratoutvu.com/>

Collaborations entre danse et haute-couture :

<https://www.francemusique.fr/culture-musicale/quand-la-haute-couture-reinvente-la-danse-81846>

A travers l'exposition *Couturiers de la danse* au musée du spectacle à Moulins, découvrez les nombreuses collaborations entre ces 2 domaines grâce aux nombreuses photos de l'exposition :

<https://www.cncs.fr/couturiers-de-la-danse>

<https://artsandculture.google.com/u/0/exhibit/couturiers-de-la-danse/rAKSLadVTrOeJQ>

Photos du spectacle *Carmina Burana* – Grand Théâtre de Genève



Ballet du Grand Théâtre de Genève, *Carmina Burana* de Carl Orff, mai 2016 à l'Opéra des Nations
Chorégraphie : Claude Brumachon
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Gregory Batardon



Ballet du Grand Théâtre de Genève, *Carmina Burana* de Carl Orff, mai 2016 à l'Opéra des Nations
Chorégraphie : Claude Brumachon
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Gregory Batardon



Ballet du Grand Théâtre de Genève, *Carmina Burana* de Carl Orff, mai 2016 à l'Opéra des Nations
Chorégraphie : Claude Brumachon
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Gregory Batardon



Ballet du Grand Théâtre de Genève, *Carmina Burana* de Carl Orff, mai 2016 à l'Opéra des Nations
Chorégraphie : Claude Brumachon
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Gregory Batardon

Pour aller plus loin

<https://www.brumachon-lamarche.fr/carmina-burana/>

Chronique de danse d'Antonella Polli :

<http://www.chroniquesdedanse.com/critiques/carmina-burana/>

Interview de Claude Brumachon :

<http://www.brumachon-lamarche.fr/wp-content/uploads/Carmina-S-Barenne.pdf>

Article de presse :

<http://www.brumachon-lamarche.fr/wp-content/uploads/brumachoncarminaburana.pdf>



Carl Orff pendant les
répétitions de *Temporum
Fine Comædia* à
Leverkusen en 1973

BIOGRAPHIES

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Sopranos

Fosca Aquaro
Alida Barbasini *
Émilie Broyer *
Chloé Chavanon
Celia Cornu Kinzer *
Floriane Coulier *
Magali Duceau
Györgyi Garreau-Sarlos
Nicola Hollyman
Iana Iliev
Victoria Martynenko
Sarah Matousek *
Martina Möller-Gosoge
Iulia Elena Preda
Cristiana Presutti
Éliette Ximenes *

Altos

Vanessa Beck Hurst
Audrey Burgener
Dominique Cherpillod
Marianne Dellacasagrande
Lubka Favarger
Lucie Goater *
Varduhi Khachatryan
Mi-Young Kim
Stéphanie Mahue *
Johanna Rittiner-Sermier
Marie-Hélène Ruscher *
Deelia Trevidic *
Mariana Vassileva-Chaveeva
Liisa Viinanen *

* Chœur complémentaire

Ténors

Humberto Ayerbe P*
Jaime Caicompai
Jesus Cantolla *
Yong-Ping Gao
Rémi Garin
Lyonel Grelaz
Omar Garrido
Taro Kato *
Sanghun Lee
José Pazos
Terige Sirolli
Georgi Sredkov
Bisser Terziyski
Nauzet Valerón

Basses

Krassimir Avramov
Wolfgang Barta
Romaric Braun
Nicolas Carré
Phillip Casperd
Aleksandar Chaveev
Peter Baekeun Cho
Christophe Coulier
Harry Draganov
Juan Etchepareborda *
Seong-Ho Han
Rodrigo Garcia
Dimitri Tikhonov

Personnel technique auxiliaire

Technique de scène

Éclairage

Renato Campora, Basile Chervet,
Bryan Mouchet, Louis Riondel,
Juliette Riccaboni Lionel Rocher,
Romain Toppano

Claude Brumachon

Chorégraphie

Des cours aux Beaux-arts, Claude Brumachon passe subitement à la danse, invité par Catherine Atlani en 1978. Il rencontre Benjamin Lamarche avec qui il entreprend une recherche chorégraphique



© GREGORY BATAARDON

qui n'a pas cessé à ce jour. Ils créent un premier duo, *Niverolles Duo du col* en 1982. Avec leur premier groupe chorégraphique, Les Rixes en 1984, ils inventent une nouvelle écriture chorégraphique. Pour *Atterrissage de corneilles*, créé en 1984, il reçoit le prix du public au concours de Bagnolet et pour *Texane*, en 1988, il est primé au XX^{ème} concours de Bagnolet. En 1989, il crée *Féline* au GRCOP (Opéra de Paris) et *Folie* pour sa propre compagnie. En 1990, il emménage à Nantes en prévision d'un nouveau centre chorégraphique national dont il prendra la direction en 1992 et Benjamin Lamarche la co-direction en 1996. En 1992, le CCNN est inauguré. De 1995 à 1998, Claude Brumachon et Benjamin Lamarche mènent un travail de formation et de création dans de nombreux pays, notamment au Nigéria et au Chili. Des œuvres de Claude Brumachon sont créées ou reprises par plusieurs compagnies en Europe et dans le monde. En 1997, il crée avec Benjamin Lamarche et Marie-Claude Pietragalla *La Blessure*. Claude Brumachon se lance dans des projets « hors cadres scéniques » comme *Écorchés vifs*, au musée Bourdelle en 2003, *Le Festin* en 2004 et *La Mélancolie des Profondeurs* en 2005 avec le groupe A Sei Voci. Avec *Aventure extraordinaire*, il explore l'univers de J.R.R. Tolkien, avec *Chemins oubliés* celui de Jules Verne, en 2007 celui de Molière avec *Histoire d'Argan le visionnaire* et en 2015 les mythes grecs avec *Fragments d'Olympe*. Claude Brumachon et Benjamin Lamarche quittent la direction du CCNN en 2015 et poursuivent leurs nombreux projets de danse.

Débuts au Grand Théâtre de Genève

« On aura tout vu »

Scénographie & costumes

© ON AURA TOUT VU



En quelques années, les créations extravagantes et atypiques de **Livia Stoianova** et **Yassen Samouilov** ont peu à peu trouvé leur place dans le monde de la haute couture. Après avoir travaillé pour des maisons renommées telles que Christian Dior, Yves Saint Laurent, Christian Lacroix, Paco Rabanne, Nina Ricci ou John Galiano, les deux stylistes ont développé la marque « On aura tout vu », présente chaque saison lors de la Semaine de la haute couture à Paris et lors d'autres grands rendez-vous internationaux, mais également investie dans des domaines très variés tels que le prêt-à-porter, les accessoires, les objets design et déco, les maquillages et les parfums. Après avoir conçu les costumes des danseurs étoiles Aurélie Dupont et Jérémie Belingard, ils collaborent avec Jeroen Verbruggen pour les décors et costumes de *Kill Bambi*, présenté au Grimaldi Forum de Monaco et pour les costumes de *L'Enfant et les Sortilèges* à l'occasion du Trentenaire des Ballets de Monte-Carlo. Dernièrement, ils ont monté l'exposition *SensationS* à la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais et le Centre du luxe et de la création leur ont décerné le prix Talent du luxe et de la création 2013. En mars 2015, ils signent un boléro pour Madonna à l'occasion de sa tournée *Rebel Heart*.

Au Grand Théâtre de Genève : *Casse-Noisette* 14-15. *Casse-Noisette, Street Dance Club*, 15-16

Olivier Tessier

Lumières

Aujourd'hui titulaire d'un Master I en culture et communication, Olivier Tessier a débuté dans la création de lumières en autodidacte dans les années 80. Il collabore tout d'abord avec des metteurs en scène de



© DR

théâtre comme Hélène Vincent (avec qui il crée les lumières de *La Double Inconstance* de Marivaux), Michel Liard, Antoine Campo ou Patrick Conan. Mais c'est vers la danse contemporaine qu'il va se diriger. Après des collaborations avec Flora Théfaine ou Sidi Graoui, sa rencontre avec Claude Brumachon sera déterminante et donnera lieu à une collaboration de 25 ans et à plus de 50 créations, telles que *Bohèmes Homme*, *Icare* pour le Festival d'Avignon, *La Blessure*, duo pour Marie-Claude Pietragala et Benjamin Lamarche, *Humains dites-vous!*, *Le Témoin*, *Le Festin* et *D'Indicibles Violences*. Dernièrement, il a créé les lumières de *Mutant* de Claude Brumachon. En parallèle, il travaille pour Éric Genovèse (sociétaire de la Comédie-Française) et réalise des lumières d'opéras (*Così fan tutte* pour le Théâtre des Champs-Élysées, *Rigoletto* ou *L'École des femmes* de Rolf Lieberman pour l'Opéra national de Bordeaux) et de quelques pièces de théâtre. Il travaille aussi avec la metteur en scène Emmanuelle Cordoliani. Prochainement, il créera les lumières de *Il faut beaucoup aimer les hommes* pour la compagnie de théâtre Das Plateau (Paris), et il réalisera les lumières de la prochaine pièce de la metteur en scène et chorégraphe Phia Ménard pour la compagnie Non Nova. Olivier Tessier collabore aussi en tant que régisseur général auprès de plusieurs compagnies et festivals.

Débuts au Grand Théâtre de Genève

en live
ensemble !

ODYSSUD
Scène des possibles

BLAGNAC

Espace pour la Culture
de la Ville de Blagnac.

Scène Conventionnée d'intérêt national
« Art, Enfance, Jeunesse » par l'État,
la Région et le Département.

4, avenue du Parc
31706 Blagnac Cedex
05 61 71 75 15

T Tramway Ligne T1
Arrêts **Odyssud** ou **Place du Relais**

Parkings gratuits



odyssud.com



**ODYSSUD
& COMPAGNIE**
CLUB DES MÉCÈNES &
PARTENAIRES D'ODYSSUD

