

# CHATELET!



## PROGRAMME 1

DU 30 MARS AU 6 AVRIL

IHSANE

**SIDI LARBI CHERKAoui**

## PROGRAMME 2

DU 10 AU 13 AVRIL

STRONG

**SHARON EYAL**

BUSK

**ASZURE BARTON**

BOLERO

**DAMIEN JALET**

ET **SIDI LARBI CHERKAoui**

# BALLET DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE

Directeur général Aviel Cahn  
Directeur du Ballet Sidi Larbi Cherkaoui

SAISON 24/25

châ-  
te-  
let

THÉÂTRE MUSICAL  
DE PARIS

VILLE DE  
**PARIS**

# BALLET DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE

**DU 30 MARS AU 6 AVRIL 2025  
ET DU 10 AU 13 AVRIL 2025**

Ballet du Grand Théâtre de Genève  
Directeur général Aviel Cahn  
Directeur du Ballet Sidi Larbi Cherkaoui  
Partenaire du Ballet du Grand Théâtre INDOSUEZ WEALTH MANAGEMENT

**MOUVEMENT**

Les **introckuptibles**

**PARIS  
PREMIÈRE**

Partenaire du Ballet du Grand Théâtre :  
**INDOSUEZ**  
WEALTH MANAGEMENT

Avec le soutien de  
**DANCE  
REFLECTIONS**  
NEW ORLEANS & ARPELS

fondation suisse pour la culture  
**prchelvétia**

# **IHSANE**

Du 30 mars au 6 avril 2025

7 représentations

Chorégraphie

**Sidi Larbi Cherkaoui**

Scénographie

**Amine Amharech**

Costumes

**Amine Bendriouich**

Lumières

**Fabiana Piccioli**

Vidéo

**Maxime Guislain**

Dramaturgie

**El Arbi El Harti**

Assistants chorégraphiques

**Pascal Marty**

**Patrick Williams Seebacher (TwoFace)**

Directeur des répétitions

**Manuel Renard**

Musique

**Jasser Haj Youssef**

Chanteuse

**Fadia Tomb El-Hage**

Chanteur

**Mohammed El Arabi-Serghini**

Viole d'amour

**Jasser Haj Youssef**

Oud

**Yasamin Shahhosseini**

Piano

**Gaël Cadoux**

Percussions

**Gabriele Miracle Bragantini**

Danseurs et danseuses

du Ballet du Grand Théâtre de Genève

**Yumi Aizawa**

**Céline Allain**

**Jared Brown**

**Adelson Carlos**

**Anna Cenzuales**

**Zoé Charpentier**

**Quintin Cianci**

**Oscar Comesaña Salgueiro**

**Ricardo Gomes Macedo**

**Zoe Hollinshead**

**Mason Kelly**

**Julio León Torres**

**Emilie Meeus**

**Stefanie Noll**

**Juan Perez Cardona**

**Luca Scaduto**

**Endre Schumicky**

**Sara Shigenari**

**Kim Van der Put**

**Geoffrey Van Dyck**

**Nahuel Vega**

**Madeline Wong**

Danseurs Eastman

**Pau Aran Gimeno**

**Kazutomi Kozuki**

**Andrea « Drew » Bou Othmane**

**Mohamed Toukabri**

Première française

Créé en novembre 2024 pour le Ballet du Grand Théâtre de Genève et Eastman

Coproduction Eastman, Théâtre du Châtelet, Théâtres de la Ville de Luxembourg, Tanz Köln, Internationaal Theater Amsterdam, Festspielhaus St. Pölten (AT), Grec Festival Barcelona 2025, Centre National des Arts Ottawa

Durée totale **1 h 30 sans entracte**



## **Introduction**

En arabe, *Ihsane* désigne un idéal de bonté, de gentillesse et de bienveillance. Il renvoie dans l'islam à une forme de communion avec l'univers. Avec *Ihsane*, Sidi Larbi Cherkaoui poursuit un diptyque commencé au sein de sa compagnie Eastman en 2022 avec *Vlaemsch* (chez moi). Alors que *Vlaemsch* était dédié à sa mère et à ses racines flamandes, *Ihsane* explore sa relation avec son père, qui a quitté le Maroc pour la Flandre, endurant la condition d'immigré mais gardant toujours – malgré son départ – un amour inconditionnel pour son pays d'origine. Lorsque son père est mort, Sidi Larbi Cherkaoui n'était encore qu'un adolescent. Trente ans plus tard, il l'a cherché en vain dans un cimetière de Tanger trop plein de tombes. Il continue de le chercher à travers cette création qui réunit des danseurs du Ballet du Grand Théâtre de Genève et de sa compagnie Eastman.

Mais en Belgique, *Ihsane* évoque aussi un crime raciste et homophobe survenu à Liège en 2012 : un jeune homme de 32 ans, homosexuel d'origine marocaine, battu à mort à la sortie d'une boîte de nuit. Se définissant lui-même comme *artiste, queer* et *arabe*, Sidi Larbi Cherkaoui s'identifie à lui et lui rend hommage à travers ce spectacle qui revisite son histoire familiale. *Ihsane* est un voyage vers la quête d'une paix intérieure, la tentative de dépasser le conflit, l'abandon et l'oubli. Sidi Larbi Cherkaoui danse les questions qui l'obsèdent : que nous reste-t-il lorsque notre lieu de vie se dérobe et s'efface ? Comment des identités multiples peuvent-elles cohabiter dans un même corps ?

Comme à son habitude, le chorégraphe a rassemblé une équipe d'artistes inédite, qui témoigne de l'effervescence et de la vitalité artistique de cette région du monde à laquelle Sidi Larbi Cherkaoui est lié par ses ancêtres. Le musicien tunisien Jasser Haj Youssef, virtuose de la viole d'amour, compose la musique et l'interprète sur scène avec le chanteur marocain Mohammed El Arabi-Serghini et la chanteuse libanaise Fadia Tomb El-Hage. La scénographie est signée par le plasticien Amine Amharech, qui conçoit des espaces sensoriels et sensibles souvent mêlés d'influences marocaines et les costumes par le styliste Amine Bendriouich qui, au-delà des normes et des genres, transcende les formes traditionnelles du vêtement berbère.

Avec *Ihsane*, Sidi Larbi Cherkaoui regarde le monde changer dans un cycle incessant de destruction et de renaissance. Il se méfie des cultures lorsqu'elles emprisonnent et séparent les individus. Il leur préfère la géographie en devenir, les paysages toujours recommencés, l'espace partagé où nous coexistons. Dans cet espace, il révèle les fils invisibles qui nous relient les uns aux autres.

## Textes du ballet *Ihsane*

### Language

The Arabic language is, to quote Massignon, “the purest semitic language whose words although prioritises the action over the agent”.

Anthropocentrism is thus ruled out, as in archaic times. Its immense lexicon of synonyms and near synonyms, and its mantic cadences express the Ishmaelite Oracle to the one who is wrapped in his mantle, the truth teller of the newly universal Abraham. Even the alphabet seems to reflect this. Ideograms, hieroglyphs, Hebrew, Gutenberg and QWERTY divide locutions with interruptions while the Arabic script is cursive, female, polymorphous, selenic.

Non-paratactic in sentence structure of the enchanted languages perlocutionally yield on the enraptured hearer is more often an infinite sequence of intensities than a logical sequence of argument. The scripture does not begin “in the beginning” but is almost in Deleuze’s and Guattari’s sense a rhizome, a massive root, its internal structure permitting many equal points of entry and cessation.

Unlike the linear and arborescent pattern of static western thought, the rhizomic discourse seems to oppose the state philosophy of the west with a sort of nomadic thought commended in the anti-Oedipus.

Perhaps it’s no coincidence that the ultimate statement of non linear writing in Europe, Finnegan’s wake, is replete with Quranic and Islamic references.

### La langue

La langue arabe est, pour citer Massignon, « la plus pure des langues sémitiques, bien que ses mots privilègent l’action sur l’agent ». L’anthropocentrisme en est donc exclu, comme aux temps archaïques. Son immense lexique de synonymes et de quasi-synonymes, ainsi que ses cadences ensorcelantes délivrent l’Oracle ismaélite à celui qui s’enveloppe dans son manteau, le diseur de vérité du nouvellement universel Abrahamique. Même l’alphabet semble refléter ça. Les idéogrammes, les hiéroglyphes, l’hébreu, Gutenberg et AZERTY divisent les locutions par des interruptions, tandis que l’écriture arabe est cursive, féminine, polymorphe, sélénique.

La structure non paratactique des phrases de ces langues envoûtantes que l’auditeur, captivé, perçoit de manière perlocutoire, est plus souvent une séquence infinie d’intensités qu’une suite logique d’arguments.

L’écriture ne commence pas « au début » mais elle constitue presque, dans l’acception de Deleuze et Guattari, un rhizome, une imposante racine dont la structure interne offre autant d’innombrables points équivalents d’entrée que de sortie.

Contrairement au modèle linéaire et arborescent de la pensée statique occidentale, le discours rhizomique semble s’opposer à la philosophie occidentale avec une sorte de pensée nomade, telle que décrite dans l’Anti-Œdipe.

Peut-être n’est-ce pas une coïncidence si l’ultime manifeste de l’écriture non linéaire en Europe, Finnegan’s Wake, est truffé de références coraniques et islamiques

### Violence

« Between 40 and 50 minutes of incessant blows— punches, kicks, elbow strikes and knee strikes.

The head was the primary target. When the forensic doctors arrived on the scene and found Ihsane Jarfi’s body, they could not determine the color of his eyes because his face was so swollen. He tried to escape and went under barbed wire, but one of the four attackers came to get him and pulled him back under the barbed wire.

So, his body was also completely lacerated with scratches from that barbed wire.

He was also strangled, enduring an unspeakable ordeal for nearly 50 minutes. »

RTL TV - Les orages de la vie

### La violence

Entre 40 et 50 minutes de coups incessants. Des coups de poings, des coups de coudes, des coups de genoux, des coups de pieds. C’est la tête, qui est visée en priorité. Les médecins légistes, en découvrant le corps d’Ihsane Jarfi jonché sur le sol, sont incapables de deviner la couleur de ses yeux, tellement son visage est tuméfié.

Il essaye de s’enfuir en rampant sous des fils barbelés. Un des quatre agresseurs est alors venu le reprendre, le tirant en-dessous. Son corps est donc lacéré de griffures, griffures de ces fils barbelés. Il sera également étranglé.

Un calvaire innommable de 50 minutes.

RTL TV - Les orages de la vie

### Grief

Maybe it’s helpful for us not to think of grief as a journey that we finish.

Maybe it’s more helpful for us to think of grief as a language.

And the goal of a language is not to finish, it’s to become fluent.

With every language, there’s a bunch of different dialects.

When it comes to grief, there’s at least two.

Tangible grief, people know how to speak that one well.

Somebody that you love dies. Their body is dropped into the ground.

Tears sprint down your cheek chasing them into the ground.

People look at your tears and the fallen body, they connect the two and you’re surrounded with hugs, and handshakes, and casseroles if that’s your sort of thing.

Another dialect that people are unfamiliar with when it comes to grief is ambiguous grief.

This is the death of a dream. The death of a relationship, the diagnosis of a parent with dementia where even though they’re alive, you talk about them in the past tense. The death of a marriage, a miscarriage.

All of these are death with no funerals and funerals with no caskets.

And when the tears are sprinting down your cheek, people do not have a fallen body to connect it to. So they look at you and they say:

“Why are you sad all the time?”

And it’s a weight that you have to carry by yourself because people aren’t fluent

with that kind of grief.

### Le deuil

Peut-être que ça nous aiderait de ne pas considérer le deuil comme un voyage qui s’achève.

Peut-être que ce qui nous aiderait, serait de considérer le deuil comme une langue.

Et le but d’une langue n’est pas de s’achever, c’est d’être parlée couramment.

Dans toute langue, il y a différents dialectes.

En ce qui concerne le deuil, il y en a au moins deux. Le deuil tangible, celui-là les gens savent bien le parler.

Quelqu’un que vous aimez meurt.

Son corps est mis en terre.

Les larmes détalent sur vos joues en l’accompagnant en terre. Les gens voient vos pleurs et le corps gisant, ils font le lien entre les deux et vous vous retrouvez assailli d’étreintes, de poignées de mains et même de baisers si c’est votre genre.

L’autre dialecte plus méconnu en matière de deuil, c’est le deuil ambigu.

C’est la mort d’un rêve. La fin d’une relation ou l’annonce du diagnostic de démence d’un proche: où bien qu’il soit encore en vie, on parle déjà de lui au passé.

La mort d’un mariage, une fausse couche. Toutes ces fins sont des morts sans funérailles et des funérailles sans cercueils.

Et dès lors que les larmes coulent sur vos joues, les gens n’ont pas de corps auquel les relier. Alors ils vous regardent et disent: «Pourquoi es-tu tout le temps triste? »

Et c’est un poids que vous devez porter seul parce que ce type de deuil ne se parle pas couramment.

### Imagination

Well friends, it feels increasingly like we have breached the chrysalis.

Our limiting beliefs about human progress, about what is possible, are giving way to a whole new

indefinitely open horizon whereas we imagine increasingly so it becomes, as David Deutsch said we’re shrinking the lag time between what we can

imagine and what we can create.

We’re reaching a kind of infinite velocity where everything becomes linked with everything else and matter becomes mind.

I’m thinking of Arthur C. Clark when he said “Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic.”

I’m thinking about artificial intelligence and large language model and generative AI, where increasingly, as we imagine so it becomes.

The new engineering is prompt engineering!

The new engineering is Imagination!

We’ve always said that children are born genius, full of imagination and then society with its

constrictions and limiting beliefs squeezes the brave reckless gods that live inside of us, and forces us

into compliance, forces us into becoming cogs in the machine.

Ironically the machines of love and grace that we’re giving rise to are going to free the spirit realms

beyond the infinite.

I see a theological intelligence explosion!

A Cambrian explosion of mind and creativity where everything and anything becomes possible.

The imagination is summoning its own literalization.

### L’imagination

Il semblerait que nous soyons sortis de la chrysalide. Nos croyances limitantes sur le progrès humain, sur ce qui est possible, laissent place à un nouvel horizon

infiniment ouvert où, à mesure que nous imaginons les choses, elles deviennent réalité. Comme dirait

David Deutsch, nous réduisons le temps de latence entre ce que nous pouvons imaginer et ce que nous

pouvons créer, pour atteindre une sorte de vitesse infinie où tout devient relié au reste, où la matière

devient pensée.

Je pense à Arthur C. Clarke lorsqu’il disait: « Toute technologie suffisamment avancée ne peut pas être distinguée de la magie. »

Je pense à l’intelligence artificielle, aux grands modèles de langage, à l’Intelligence Artificielle

généralisée, où de plus en plus, à mesure que nous imaginons les choses, elles prennent forme.

La nouvelle ingénierie, c’est une ingénierie immédiate ! La nouvelle ingénierie, c’est une

Imaginerie !

On dit toujours que les enfants sont des génies à la naissance, pleins d’imagination. Puis la société, avec

ses contraintes et ses croyances limitantes, étouffe les braves dieux intrépides qui vivent en nous et nous

force à nous conformer à elle, à devenir les rouages d’une machine.

Ironiquement, ce sont les machines d’amour et de grâce que nous faisons émerger qui vont libérer les

royaumes spirituels au-delà de l’infini.

Je vois arriver une explosion théologique d’intelligence !

Une explosion cambrienne d’esprit et de créativité où tout devient possible.

L’imagination invoque sa propre littérisation.

# STRONG

Du 10 au 13 avril 2025

4 représentations

Chorégraphie

**Sharon Eyal**

Co-chorégraphie

**Gai Behar**

Assistant chorégraphe

**Clyde Emmanuel Archer**

Scénographie

**Sharon Eyal et Gai Behar**

Musique

**Ori Lichtik**

Lumières

**Alon Cohen**

Costumes

**Rebecca Hytting**

Direction de répétition

**Angela Lee Rebelo**

**Manuel Renard**

Créé en décembre 2019 pour le Staatsballett Berlin, Allemagne

Durée du ballet **45 min**

Durée totale du spectacle **2 h 30**

Danseurs et danseuses  
du Ballet du Grand Théâtre de Genève

**Yumi Aizawa**

**Céline Allain**

**Jared Brown**

**Adelson Carlos**

**Anna Cenzuales**

**Zoé Charpentier**

**Quintin Cianci**

**Oscar Comesaña Salgueiro**

(1ère et 2e représentation)

**Ricardo Gomes Macedo**

(3e et 4e représentations)

**Zoe Hollinshead**

**Stefanie Noll**

**Juan Perez Cardona**

**Luca Scaduto**

**Endre Schumicky**

**Sara Shigenari**

**Kim Van Der Put**

**Geoffrey Van Dyck**

**Madeline Wong**

**Trip(e)s de force :**

**Strong de Sharon Eyal**

**par Viktoria Day**

On dit que Sharon Eyal n'aime pas trop s'exprimer avec les mots, préférant que les choses viennent du corps, stimulant l'expression individuelle des danseurs au sein d'une structure très rigide qui ne vise rien de moins que la perfection. L'organisation parfaite, semblable à une machine, et pourtant l'âme à l'intérieur est humaine. Voilà, pour Sharon Eyal, la perfection. Si elle est stricte et précise dans ce qu'elle veut, elle donne également de la liberté aux danseurs. Comme elle le dit elle-même : « C'est mon mouvement inspiré par leur mouvement. »

Trépidation, solitude, force et résilience sont les quatre caractéristiques qui dominent la chorégraphie de *Strong* de Sharon Eyal, créée avec le Staatsballett Berlin en 2019, une œuvre qui porte les mouvements caractéristiques et la musique distinctive des pièces d'Eyal : une bande-son originale alors que les lumières et le mouvement projettent une expérience extatique pour dix-sept danseurs envoûtés. Un groupe qui danse principalement à l'unisson, mais avec toujours quelqu'un qui se détache en se tordant, en se courbant et en se contractant, possédé par une force irrépessible. On a l'impression d'observer une classe de bons élèves qui avance en ordre, et soudain, l'un d'entre eux se déconnecte radicalement des autres, partant sur un autre trip mental.

*Strong* développe entre les danseurs un magnétisme des corps qui, en se rapprochant, augmentent la force éponyme de ce spectacle. *Strong* est une composition faite de mouvements nerveux, en apparence épuisants mais légers et souples. La force est dans le groupe, mais aussi dans l'aliénation et la solitude. Le résultat est emblématique de la cohésion qui dérive d'une mission ou d'une croyance commune. Le travail de Sharon Eyal est fait du plaisir partagé qui découle parfois de la douleur, comme les danseurs le savent bien, ou du plaisir de lutter avec la même force pour les mêmes objectifs. D'abord regroupés en une phalange serrée, les membres de la compagnie, vêtus de combinaisons noires moulantes et transparentes, apparaissent progressivement au public alors qu'un plan de lumière singulier commence à illuminer leurs corps. Au son de voix inintelligibles qui se chevauchent, les danseurs se tendent vers le faisceau lumineux, comme s'ils s'imprégnaient de sa puissance. Ils se mettent à bouger lentement à l'unisson, ce qui, à l'exception de quelques soubresauts sporadiques, contraste avec l'intensité saccadée et staccato de la musique.

Mais les mouvements soutenus ne durent pas longtemps, car la chorégraphie déformée caractéristique de Sharon Eyal s'empare du corps d'un danseur. Se détachant du groupe, ils bloquent et font claquer leurs membres, les poussant dans des directions maladroites, de sorte qu'ils semblent presque disloqués. Lorsque la grande troupe commence à se répandre sur la scène, le talent de Sharon Eyal pour créer des transitions sans effort devient évident. Perforant le sol sur pointes, avec une gestuelle rappelant le voguing, ses interprètes se transforment en toute transparence en divers motifs spatiaux, qu'il s'agisse de lignes géométriques traversant l'espace enfumé ou de structures abstraites éparses. À un moment donné, alors qu'ils se tiennent sur une ligne diagonale, les danseurs marchent sur place et positionnent leurs bras comme s'ils tenaient des fusils. Associés à la bande sonore intense et tonitruante, aux costumes uniformes et aux visages froids comme la pierre, cette séquence évoque de manière glaçante l'aspect militariste de la force.

Des mouvements de ballet plus codifiés font leur apparition vers la fin de *Strong*, les jambes se jetant derrière les torsos dans des arabesques répétées. C'est une formule similaire à celle de *Half Life* de Sharon Eyal, également chorégraphiée au Staatsballett, dans laquelle les danseurs exécutent une section de sauts classiques (bien qu'avec une touche d'Eyal) vers la fin du spectacle.

# **BUSK**

Du 10 au 13 avril 2025

4 représentations

Chorégraphie  
**Aszure Barton**

Régisseur chorégraphique et collaborateur adjoint

**Jonathan Alsberry**

Scénographie et lumières

**Nicole Pearce**

Costumes

**Michelle Jank**

Musique **August Soderman, Camille Saint-Saëns, Daniel Belanger, Lev “Ljova” Zhurbin, Moondog, Slava Grigoryan**

Sound Design

**Aszure Barton**

Direction de répétition

**Angela Lee Rebelo**

**Manuel Renard**

Première mondiale le 8 octobre 2009 par Aszure Barton & Artists au Ringling International Arts Festival, Sarasota (Floride), États-Unis

*Busk* a été conçue Lobero Theatre de Santa Barbara (Californie) lors d'une résidence organisée par Dianne Vapnek's DANCEworks. L'œuvre a ensuite été développée en résidence au Banff Centre for Arts and Creativity (Alberta), Canada. *Busk*, dans sa version originale, est une œuvre de longue durée.

*Busk* a été rendue possible grâce au généreux soutien de DANCEworks, du Banff Centre for Arts and Creativity, et du Ringling International Arts Festival, avec le John and Mable Ringling Museum of Art, en association avec the Baryshnikov Arts Center.

Un soutien supplémentaire a également été apporté par le White Oak Conservation Center, le Howard Gilman Foundation et le Conseil des arts du Canada.

Durée du ballet **28 min**

Durée totale du spectacle **2 h 30**

Danseurs et danseuses  
du Ballet du Grand Théâtre de Genève

**Jared Brown**

**Adelson Carlos**

**Anna Cenzuales**

**Zoe Hollinshead**

**Mason Kelly**

**Julio León Torres**

**Emilie Meeus**

**Stefanie Noll**

**Juan Perez Cardona**

**Luca Scaduto**

**Endre Schumicky**

**Kim Van Der Put**

**Geoffrey Van Dyck**

**Nahuel Vega**

## La genèse de *Busk* par le collectif Aszure Barton & Artists

Pour Aszure Barton, le ressenti est essentiel. Si la connexion humaine vit au centre de son art, le noyau de ses relations les plus étroites est l'œuvre. Elle puise dans divers matériaux pour créer ses danses et ses personnages – sa propre vie, ses observations, ses pratiques, son environnement et les histoires vécues par ses collaborateurs en tant qu'êtres humains. Au début des années 2000, alors qu'elle vivait à New York, elle a fondé sa propre compagnie, Aszure Barton & Artists, afin de créer une plateforme autonome, interdisciplinaire et collaborative pour une création centrée sur le processus. Au fil des ans, sa compagnie a voyagé dans différents endroits pour développer de nouveaux matériaux, permettant aux environnements d'informer le processus. L'acte de voyager est en soi un enseignement et met en évidence la juxtaposition entre le chaos de la vie urbaine et le calme de la nature. Le lien profond que Barton entretient avec l'un et l'autre de ces éléments alimente ses impulsions et guide l'orientation de son travail à tout moment, une relation particulièrement essentielle lors de la création de *Busk*.

C'est en 2009 qu'elle et son équipe (danseurs, scénographes, éclairagistes et costumiers) se sont rendus à Santa Barbara, en Californie, pour leur première résidence de création dans le cadre d'un nouveau processus, qui s'est déroulé dans un lieu magnifique et hanté, le Lobero Theatre. Aszure Barton fut immédiatement frappée par la disparité économique flagrante entre les êtres humains, le contraste frappant entre les sans-logis et les riches que ce lieu mettait au jour. Elle a été émue par les prises de posture individuelles et collectives qu'elle y a observées et par les nombreuses couches d'habillage portées, tant sur le plan physique qu'émotionnel. Un tel déploiement des complexités de l'humanité de chaque personne a mené Aszure Barton à questionner sa propre place en tant qu'artiste et performeuse, autant sur ces lieux qu'au sein d'un système plus large. Il est vite devenu évident que le langage physique créé devait être fait de couches multiples, comme celles portées par les gens aux alentours, comme celles qui caractérisent les êtres humains que nous sommes tous.

Dans le processus évolutif d'Aszure Barton, obliger le corps à être multitâche maximise le mental et génère une conscience ou une présence extrême; les artistes sont alors capables de penser avec l'ensemble du corps, et pas seulement avec l'intellect. Fascinée par la beauté et l'intelligence des danseurs, par la façon dont leur corps emmagasine et stratifie le langage, ainsi par leur capacité à effectuer plusieurs tâches à la fois, Aszure Barton est obsédée par l'idée de chorégrapheur chaque once du corps. Il en résulte des systèmes de mouvement complexes et un langage chorégraphique qui à la fois respecte et déconstruit les formes classiques et contemporaines. En creusant dans l'humanité du corps, les mouvements des yeux, des orbeils ou de la langue peuvent contribuer aux complexités de

l'expression chorégraphique. « Le corps est plein de surprises et il y a une grande joie à se surprendre soi-même! » explique-t-elle. Dans *Busk*, cette stratification est visible dans les mouvements, les formes, les costumes, les personnages et l'émotivité physique du corps dansant.

*Busk* s'est ensuite enfoncée dans les montagnes Rocheuses de Banff, dans l'Alberta, au Canada. Faire passer la création de la ville prospère de Santa Barbara à l'isolement resplendissant des montagnes a donné lieu à un puissant changement d'énergie. Le fait d'être englouti par l'immensité de la nature a ancré le mouvement encore plus profondément dans le sol, en se servant de la gravité terrestre pour accéder à tout le poids du corps. Cet environnement sacré a donné à Aszure Barton et à son équipe l'espace et la possibilité d'approfondir leur langage, d'explorer davantage les personnages, de décaper ce qui était nécessaire et d'écouter.

La musique joue toujours un rôle immense dans le développement du travail d'Aszure Barton. Avec *Busk*, il était important de découvrir des sons qui soutiennent le matériel, le groupe et l'individu. Intéressée par la création d'une structure en vignettes, la chorégraphe a conçu la partition sonore en utilisant une palette de mélodies par divers musiciens. Attirée par la solitude de la musique de Lev « Ljova » Zhurbin et le pouvoir divin du son choral, elle y a mêlé la musique de Moondog (un compositeur et poète aveugle et sans abri ayant vécu à New York des années 1940 à 1972), connu pour vivre et créer de la musique dans la rue. Pour Barton, la partition stratifiée évoque la solitude, la solidarité, la vulnérabilité, l'absurdité, la résilience et le rythme qui caractérisent l'être humain et l'artiste.

*Busk* joue avec la relation entre l'interprète et le public. Le verbe anglais « to busk » signifie se produire dans la rue ou dans d'autres lieux publics sous la forme de musique, de chant, de jonglage ou de prestidigitation pour collecter de l'argent auprès des passants; il renvoie également à la racine espagnole du mot, « buscar », qui signifie « chercher ». En revenant sur la création de l'œuvre, après le passage des ans, Aszure Barton se pose la question suivante: « Quelles forces sont à l'œuvre en nous en tant qu'interprètes? Quelle valeur accordez-vous aux artistes-interprètes? » Elle est convaincue que la danse communique nos émotions et notre esprit les plus intimes de manière très profonde, et *Busk* a pour but de célébrer cette théorie et les interprètes qui la rendent possible.

« Les artistes interprètes sont une force et méritent d'être vus! Ils rendent ce monde étrange plus beau. Je veux que les gens apprécient les êtres humains qui travaillent si dur sur scène et qu'ils quittent nos spectacles en se sentant énergisés et inspirés pour faire leur propre travail, créer leurs propres danses, se battre pour ce en quoi ils croient, sortir dans la rue et jouer et protester, ou voter. »

# BOLÉRO

Du 10 au 13 avril 2025

4 représentations

Concept et chorégraphie  
**Sidi Larbi Cherkaoui**

Concept et chorégraphie  
**Damien Jalet**

Concept et scénographie  
**Marina Abramović**

Lumières  
**Urs Schönebaum**

Costumes  
**Riccardo Tisci**

Conseiller à la chorégraphie  
**Aimilios Arapoglou**

Assistant chorégraphique  
**Pascal Marty**

Directeur des répétitions  
**Manuel Renard**

Musique  
**Maurice Ravel**

Durée du ballet **15 min**  
Durée totale du spectacle **2 h 30**

Danseurs et danseuses  
du Ballet du Grand Théâtre de Genève  
**Yumi Aizawa**  
**Zoé Charpentier**  
**Quintin Cianci**  
**Oscar Comesaña Salgueiro**  
**Ricardo Gomes Macedo**  
**Mason Kelly**  
**Julio León Torres**  
**Emilie Meeus**  
**Sara Shigenari**  
**Nahuel Vega**  
**Madeline Wong**

Créé en 2013 à l'Opéra de Paris

## Boléro par Sidi Larbi Charkaoui

À l'origine de *Boléro*, il y a une invitation que j'ai reçue de la part de Brigitte Lefèvre en 2013, sa dernière année en tant que directrice de la danse à l'Opéra de Paris, poste qu'elle a tenu pendant dix-neuf ans. J'ai accepté l'invitation à la seule condition de pouvoir réaliser le travail en collaboration avec Damien Jalet. Je sentais à ce moment qu'il fallait la symbiose de nos deux idiomes chorégraphiques pour pouvoir se mesurer à l'Opéra de Paris. C'est Damien qui a eu l'idée d'inviter Marina Abramović à nous rejoindre. Le concept a donc été pensé en relation triangulaire entre nous, dans une boucle ininterrompue d'une proposition s'enchaînant à une autre. Très rapidement, notre réflexion s'est posé la question de comment être en relation avec les versions antérieures de *Boléro*, dont la célèbre version de Béjart mais aussi celle qu'il avait réalisée auparavant. Elles avaient fixé une certaine iconographie basée sur la centralité d'un interprète, avec tous les autres qui lui tournaient autour. Nous avons donc cherché comment ouvrir ce cercle et montrer que le monde n'est pas nécessairement centré autour d'un seul être mais que nous pouvons tous être en orbite les uns autour des autres, que tout le monde peut être le centre, un centre qui est partout et qui est nulle part.

Nous avons alors abordé la première étape créative de *Boléro* : mettre onze danseurs en orbite les uns autour des autres, un peu comme s'il en manquait un. D'habitude, la douzaine est un nombre qui indique la complétion, alors présenter onze interprètes soulève la question d'où est passé le douzième. Pour nous, c'était une manière d'impliquer le public, de lui donner le sentiment d'être l'élément qui complétait la douzaine. Le plateau des danseurs forme une sorte de constellation d'étoiles en mouvement éternel autour d'elles-mêmes. Mais les costumes de Riccardo Tisci nous ont permis d'évoquer une autre image. Il nous a proposé des vêtements dont la transparence semble presque révéler le squelette de l'interprète. Cette impression a été possible grâce à un travail extrêmement délicat et laborieux de broderie artisanale. Le résultat, pour moi en tout cas, évoque l'iconographie de La Calavera Catrina, la personification mexicaine folklorique de la mort omniprésente lors de la Fête des Morts, ou peut-être aussi certains costumes de Mort des danses rituelles du bouddhisme tibétain. L'effet devient donc celui des squelettes d'une danse macabre. Les morts qui dansent ont été notre inspiration et nos étoiles tournoyantes allaient donc danser vers leur mort.

Il y a un aspect particulier du travail de Damien Jalet qui est celui de l'épuisement, où très fréquemment les interprètes sont sollicités jusqu'à l'extrême, jusqu'au bout des choses.

L'oeuvre commence avec des propositions chorégraphiques qui viennent plutôt de moi, les gestes des mains qui dévident, par exemple, et elle poursuit dans le monde caractéristique de Damien Jalet : elle est faite du yin et du yang de ses deux créateurs. Notre histoire commune remonte à 23 années en arrière, on a fait une longue route ensemble. Il a dansé pour moi et j'ai assisté au développement de son oeuvre depuis son commencement, tout comme il a chaleureusement soutenu de nombreux éléments de la mienne, dès mes débuts, notamment au niveau dramaturgique. Notre histoire commune est difficile à décrire tant elle est interpersonnelle.

Mais je ressens tellement de reconnaissance à son égard, pour tout ce que j'ai pu explorer grâce à lui. Il est donc tout naturel et nécessaire pour moi, en tant que directeur du Ballet de Genève, de lui accorder cet espace, en tant qu'artiste associé du Ballet de Genève.

*Boléro* est arrivé dans notre processus créatif, trois ans après que nous avons réalisé *Babel(words)*.

Et c'est une tout autre bête. Dans *Babel(words)*, nous jouions avec toutes sortes de strates culturelles différentes qui se combinaient ou qui entraient en collision, ou en dialogue, qui se traduisaient ou qui se perdaient dans la traduction.

Avec *Boléro*, il s'agissait d'apporter un nouvel idiome à une compagnie de ballet, en l'occurrence l'Opéra de Paris, pour laquelle nous souhaitions vivement leur permettre d'atteindre un état organique, une forme de vélocité qui viendrait de l'abandon. Tout ceci était alors assez nouveau pour eux. Ils avaient eu ce genre d'expérience en travaillant avec Ohad Naharin ou Mats Ek et cela a facilité notre travail ensemble. Mais je ne pouvais pas m'empêcher de penser qu'il s'agissait là d'une rencontre de styles très différents. C'est amusant d'ailleurs de remarquer qu'un certain nombre de danseurs avec lesquels nous avons travaillé à Paris lors de la création de *Boléro* sont devenus des étoiles, comme Marc Moreau ou Alice Renavand. Le défi de *Boléro*, c'est son exigence physique jusqu'à l'épuisement. Ce qui nous ramène aussi aux premières réflexions sur l'oeuvre et son rapport à son antécédent chez Béjart, qui amenait aussi à l'orgasme final, à l'écroulement, même si chez nous, l'écroulement est collectif.

Parmi les éléments que Marina Abramović a amenés à *Boléro*, il faut souligner l'électricité qu'elle a perçue dans l'espace scénique de l'oeuvre, qui relie le ciel et la terre. Avec Marina, on part vite dans l'intergalactique ! Comme dans le *Pelléas* et *Mélisande* que nous avons réalisés tous les trois après *Boléro*, elle ressent les corps comme des canaux à travers lesquels passe l'énergie de l'univers. Après

avoir longtemps discuté, de Damien nous est venue l'idée de placer un miroir au-dessus du plateau, afin de voir la chorégraphie à partir d'une perspective différente. Une perspective où tout se dédouble sur une mathématique fractale. Où tout est un reflet de tout, où nous sommes tous le reflet les uns des autres. Et les yeux du public se lèvent d'ailleurs très souvent vers ce reflet : même si la réalité est là, devant vos yeux, vous êtes plus intéressés par ce qui se passe dans le miroir.

Marina Abramović nous a aussi apporté ses visions scénographiques fondées sur le « bruit blanc », l'écran visuel « brouillé » de la télévision hertzienne où se mélangent toutes les fréquences audibles de manière égale, le bruit de l'univers en quelque sorte. En simplifiant beaucoup, elle propose que lorsque la télé ne capte aucun signal, c'est cela qu'elle capte, l'univers. Marina aimait cette idée que c'est cela qui nous entoure, dans quoi nous baignons, nous dansons, nous existons, nous naissons et nous mourons.

Et puis, il y a cet élément dramaturgique de *Boléro* qui évoque le soufisme et les derviches tourneurs. Les capes noires que les danseurs portent au début de la pièce, avançant presque comme une armée – une idée venue de Damien Jalet, pour mieux rendre l'idée qu'il y avait un espace à occuper – tombent puis, tout à coup, commence le rituel, sur le modèle de la dévotion soufie, où l'un propose un motif et les autres le reprennent et le suivent. Et avant qu'on ne puisse s'en rendre compte, on se trouve dans la zone de l'abandon, de la transe où l'on n'a plus le choix, il faut continuer à danser. Comme cette maladie, l'ergotisme, où l'on ne pouvait plus arrêter de danser à la suite d'une intoxication par ingestion d'alcaloïdes produits par l'ergot du seigle. Mais en même temps, c'est une dévotion qui cherche à atteindre la transcendance, un niveau supérieur et c'est ce que nous voulons aussi que le public atteigne, qu'il se sente aimanté par ce mouvement, qu'il ait envie de le rejoindre.



