

MAY B

MAGUY MARIN

MA 7, ME 8, JE 9 NOVEMBRE 06 (20 H)

OPERA DE LILLE SAISON 2006 2007



MAY B

Maguy Marin

Créé le 4 novembre 1981 au Théâtre Municipal d'Angers

—

Chorégraphie **Maguy Marin**

Musiques originales **Franz Schubert, Gilles de Binche,**

Gavin Bryars

Costumes **Louise Marin**

Lumières **Pierre Colomer**

Régisseur de tournée **Judical Montrobert**

—

Interprètes **Ulises Alvarez, Yoann Bourgeois, Teresa Cunha,**

Jordi Gali, Vania Gouvea, Sandra Iche, Matthieu Perpoint,

Jeanne Vallauri, Vincent Weber, Yasmine Youcef.

—

Durée : 1 H30 (sans entracte)

—

Coproduction Compagnie Maguy Marin, Maison des Arts et de la Culture de Créteil.

Le ccn de Rillieux-la-Pape/Cie Maguy Marin est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Rhône-Alpes, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général du Rhône, les communes de Bron, Décines et Rillieux-la-Pape.

Il bénéficie également du soutien financier de culturesfrance pour ses tournées internationales.

"Ce travail sur l'œuvre de Samuel Beckett, dont la gestuelle et l'atmosphère théâtrales sont en contradiction avec la performance physique et esthétique du danseur, a été pour nous la base d'un déchiffrement secret de nos gestes les plus intimes, les plus cachés, les plus ignorés. Arriver à déceler ces gestes minuscules ou grandioses, de multitudes de vies à peine perceptibles, banales, où l'attente et l'immobilité "pas tout à fait" immobile laissent un vide, un rien immense, une plage de silences pleins d'hésitations. Quand les personnages de Beckett n'aspirent qu'à l'immobilité, ils ne peuvent s'empêcher de bouger, peu ou beaucoup, mais ils bougent. Dans ce travail, à priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans sa forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre entre, d'une part la gestuelle rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique."

Maguy Marin

May B aujourd'hui

May B est un récit lointain, reculé, surgi d'un temps sans époque, d'une vie sans ordre ni mesure, d'une tension enfouie dans les rêveries de l'étrange, sans mémoire, sans histoire. Les danseurs, issus d'une scène du Crétacé, êtres cavernicoles d'un monde que nous percevons comme étant nôtre parce qu'il appartient à nos fibres plus encore qu'à nos cultures, retracent une histoire de géologie mêlée de généalogie. Mais ce "raconter" n'est pas narratif, il ne décrit que des intuitions, des inductions, il saisit la multiplication des gestes - les uns après les autres - du passage et de la reconnaissance d'un non-tout à-fait-humain vers la constitution de l'homme : comment s'arracher lentement d'une masse inexpressive et méfiante d'argile, de plâtre, de déchets essayant d'aboutir à une formidable conformation prête, peut-être, à entrer dans l'histoire. La force et la puissance de *May B* restent intactes dans cette capacité - qui peut paraître aujourd'hui invraisemblable - de raconter des histoires de brisures constitutives, de mises au monde et d'enfance, de grognements et de hurlements aboutissant dans l'arc de son récit à la reconstitution d'une parade parfaitement expressionniste. *May B* épouse d'un seul geste - anti-théâtral par son extrême

théâtralisation même - la cassure d'une esthétique et ramène sur le devant de la scène le devenir de sa nouvelle expression : les corps alignés qui se déchaussent et se parent d'une nouvelle carapace soulignent, à l'intérieur de l'œuvre, le rebondissement vers un ailleurs infiniment répété, infiniment morcelé dans lequel ils s'engagent.

Force et puissance viennent de quelques motifs essentiels : d'une part, la volonté d'exclure la continuité narrative et la fondation récitative dans une logique resserrée de l'accomplissement et de lui préférer, plus encore que le rythme ordonné, les cadences d'un parcours rhapsodique.

Tentatives et efforts descriptifs sont résorbés dans une masse qui se constitue en fable matricielle, longue fable matricielle d'errances du corps et surtout des corps-à-corps pour un nouvel itinéraire de reprises et de répétitions. Il faut insister sur cette matriarcalité matricielle de la fable et de l'affabulation - cela semble aller de pair avec ce que Maguy Marin dit quand elle parle de "couches" - qui profère toutes les gammes de son oralité et oppose les fécondations d'un registre "matrimonial" aux silences drapés et scellés d'un régime "patrimonial" ; matriarcalité matricielle de la fable dont le projet intime et

attendri est celui de s'exclure du pouvoir de l'histoire pour épouser la douceur des fables de l'errance dans des patch-works de continuités qui enfantent.

D'autre part, la scansion rhapsodique est prise en charge par le questionnement posé à la danse, transformée en une sorte de maïeutique complexe : partant de sons gutturaux et palataux, de souffles et de halètements, mais surtout d'un pas "frotté" et d'un corps "frottant" qui cherchent et mesurent leurs scansions dans l'adhérence la plus marquée possible avec leur sol de poussières, les corps arrachent à la lenteur et à l'hésitation originaires des élans et des tensions nouvelles, qui se découvrent dans les mouvements d'élasticité produits par l'emballlement d'un seul corps globalement collectif qui avance comme une horde contre toute parade du corps singulier. Linéarité extravertie du "danser", où la prolongation de gestes jamais exténués énonce une sorte de clarté rayonnante qui n'arrête pas de se dire et de se faire chair, rendant à la chair sa pureté préverbale - malgré l'apparente carapace des épidermes. Au point que la multiplicité de récitatifs des gestes efface les notions d'espace et de temps, propres à l'histoire, pour ne s'ancrer que dans la parade des démonstrations dans l'espace

et le temps simples du plateau.

La dramaturgie de la danse finit ainsi par questionner la dramaturgie elle-même, lui offrant ses tensions non comme architecture mais comme pluralité de lignes dessinées d'où faire surgir un dionysiaque très particulier qui se pose, dépose et dépossède : ça prend et ça lâche, ça ôte, ça pousse vers la joie et l'allégresse au lieu de décourager dans la plongée et l'affirmation des tristesses toujours aux aguets. Le dionysiaque comme manière de façonner inlassablement la continuité d'émotion et de commotion rattrapées par la queue endiablée de l'humour. L'élément musical qui sert de base sonore offre à travers quelques incises - un lied au début, des citations de Schubert, un second lied au milieu, un troisième à la fin, c'est-à-dire des chants qui surgissent d'un territoire parcouru - offre de simples points de démarcation, comme autant de haltes dans les moments de la fable. En réalité, tout comme le rhapsodique joue contre la textualité narrative, c'est à travers la reprise et la répétition de deux grands motifs musicaux que « danser » épouse ses cadences et ses vibrations : à la rhapsodie correspond alors un refrain de litanie, une sorte de stillation constante, un marquage, un battement du cœur, mais aussi une

façon de dire ce qui est inépuisable, comme la fable, la fable de la vie, de même que la marche et sa répétition remodelent les corps dans leurs traversées vers l'acte de danser. Danser est alors l'agencement d'un jeu complexe des corps, eux-mêmes boîtes à jouets, sachant scander la totalité dans des précisions minutieuses où tout ce qui, à proprement parler, n'est pas fait pour la danse commence à danser : le moment le plus singulier de cette démonstration est sans doute celui où toutes les dents se mettent à danser dans une hilarité féroce.

May B - probablement, sans doute, peut-être. Mimant l'hésitation - ou façonnant, plus vraisemblablement, un nouveau mode expressif de l'hésitation comme véritable outil et matériau de travail - cette grande œuvre se détournait dès sa naissance de toute stagnation existentialiste et empruntait de nouvelles circulations. En s'écartant de l'horizon étroit des abstractions, trop elliptiques et distantes, en s'investissant dans une dimension matériellement tout aussi plastique, l'élaboration s'engageait dans une formulation plus politique du lyrisme - minoré, dans le cas de *May B*, par sa contre-face "grotesque" : car c'est bien des grottes dont nous sommes qu'échouent sur scène ces personnages rocheux et

excrémentiels, plongés dans les surprises de leur événement d'humains. Et inscrire en même temps, dans l'invention de cette forme lyricogrotesque, le renouvellement de ce quelque chose qui est "danser", en gardant devant soi tous les possibles dont "danser" lui-même dispose, les replacer comme un jeu et jouer jusqu'à traîner enfin la danse dans la danse. Et le voyage par lequel s'achève l'action rassemble dans quelques valises la rouille de l'histoire de chacun partant vers une destination sans destin, comme la litanie de Gavin Bryars, répétée à l'infini dans un bredouillement plaintif, recolle et redistribue toutes les cassures : les danseurs renvoient à chacun des spectateurs l'image rêveuse des Eldorados et des Terres promises, ainsi que les solutions possibles d'une histoire noyée dans son "final".

Jean-Paul Manganaro

Repères biographiques

Maguy Marin chorégraphe

—

Il y a un lieu de naissance, autre qu'une ville. Toulouse. Un emplacement atteint suite à une série de déplacements provoqués par des mouvements politiques en Espagne. Ainsi, grandir par là, en France, au tout début des années 50. Puis il y a un devenir danseuse - un désir qui se confirme par un enchaînement d'études : au conservatoire de Toulouse, puis au ballet de Strasbourg et à Mudra (Bruxelles). Un élan dans lequel se manifestent déjà des rencontres : les étudiants acteurs du Théâtre National de Strasbourg, Maurice Béjart, Alfons Goris et Fernand Schirren... Un devenir qui s'affirme au sein du groupe de recherche théâtrale (Chandra) puis au Ballet du XXème siècle de Maurice Béjart. Nouvelles rencontres - autres évidences. Le travail de création s'amorce aux côtés de Daniel Ambash, et les concours de Nyon et de Bagnolet (1978) appuient cet élan.

Une équipe se constitue (il y a Christiane Glik, Luna Boomfield, Mychel Lecoq...). Ainsi faire vivre cette recherche artistique. Porter cette nécessité de créer à un devoir-faire. Un faire nourri par un étonnement inapaisable de ce qui compose le monde.

Un monde que l'on agence et qui nous constitue. De recherche en créations, ce saisissement ne cesse de s'exercer, mais aussi de se déterminer au fil des rencontres.

1981, une rencontre constitutive : celle avec l'œuvre de Samuel Beckett : être là, sans l'avoir décidé, entre ce moment où l'on naît, où l'on meurt. Ce moment que l'on remplit de choses futiles auxquelles on voue de l'importance. Absurdité bouleversante - (*May B*). Ce moment qui nous met dans l'obligation de trouver une entente avec plusieurs autres, en attendant de mourir - (*Babel Babel et Eden*). Une recherche qui se poursuit toujours à plusieurs. Avec une compagnie, une troupe renforcée par Cathy Polo, Françoise Leïck, Ulises Alvarez et bien d'autres encore...

1987, une nouvelle rencontre : celle avec Denis Mariotte. Une collaboration s'amorce. Décisive, elle s'ouvre au-delà de la musique. Les points de vue commencent à se décaler. Un espace de distanciation s'ouvre (*Cortex*) et se prolonge de manière multiple (*Waterzooï, Ram Dam, Pour ainsi dire et Quoi qu'il en soit*). Plus d'illusion, mais des êtres vivants tels quels. De la musique vivante et du vivre ensemble qui n'est plus l'expression d'un Moi, mais d'un "nous, en temps et lieu". Un croisement de présences qui agit dans un espace commun

(*Points de Fuite, Les Applaudissements ne se mangent pas*). Là, sur le plateau, nous sommes composants d'un espace social. Nous sommes aussi l'expression d'un espace des autres. Nous - collectivement prenons chacun une place. Dans un "comment vivre ensemble" qui ne finira jamais de s'expérimenter. Alors on agit malgré tout. Sans cesse dans l'expérimentation de nos possibles - petits ou grands - (*Umwelt*) pour ne pas perdre de vue qu'échapper au réel est bel et bien une agitation dérisoire (*Ha ! Ha !*). Chercher jusque-là, avec une composante, une compagnie. Une tentative de travailler à plusieurs sans cesse bouleversante. Et pouvoir en vivre, force de volonté avec de nombreux collaborateurs. Force de confiance avec l'accueil à la Maison de la Culture de Créteil dirigée par Jean Morlock (de 1981 à 1990) ; mais aussi force de soutiens publics constants. **1990**, la compagnie devient le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne où se poursuit un travail artistique assidu, et une intense diffusion de part le monde : **1998**, une nouvelle implantation. Un nouveau territoire pour un nouveau Centre chorégraphique national à Rillieux-la-Pape, dans le quartier de la Velette. Avec la nécessité de reprendre place dans l'espace public. Pour y célébrer les richesses des

différences et le plaisir du jeu très vivant de la création. Agencer des soutiens qui rendent possible ce qui ne peut s'effectuer seul : Intercommunalité (Rillieux-la-Pape, Bron, Décines, Villefranche-sur-Saône jusqu'en 2000 et Villeurbanne jusqu'en 2004) et soutiens croisés (Etat, Région Rhône-Alpes, Conseil général du Rhône).

Aujourd'hui, le travail se poursuit dans une pluralité de territoires - du Studio, au quartier de la Velette, aux villes partenaires, jusqu'aux villes d'autres pays . Un travail où s'entremêlent des créations, des diffusions (*May B* voit sa 500ème à Piacenza en Italie le 24 février 2004), des interventions multiples où l'exigence artistique ouvre des pistes qui dépassent le désir convivial immédiat d'un être ensemble. Avec désormais un nouveau bâtiment pour le ccn de Rillieux-la-Pape.

LA DANSE À L'OPÉRA !

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

RÉSERVEZ VOS PLACES !

12, 13, 14 DÉC 06 / 20 H

LES BALLETS C. DE LA B. / ALAIN PLATEL & FABRIZIO CASSOL

VSPRS

La nouvelle création d'Alain Platel, *vsprs*, plonge avec bonheur une pièce de musique sacrée de Monteverdi (*Les Vêpres de la vierge*) dans un swing improvisé aux consonances tziganes et baroques. Chanteuse et instrumentistes évoluent sur scène avec une sérénité qui contraste vivement avec la frénésie gestuelle et existentielle qui traverse les danseurs.

Elans néo-classiques déséquilibrés, percutantes sessions hip-hop, courses aériennes, convulsions et contorsions circassiennes : les danseurs des Ballets C. de la B. rivalisent de prouesses pour habiter des registres très hétéroclites. Dans le prolongement de ses précédents spectacles, il est une fois de plus question du monde et des individus qui s'y débattent. Devant un décor vertigineux qui ne cesse d'étonner, Alain Platel façonne une saisissante représentation du tourbillon de la vie.

Concept et mise en scène **Alain Platel** Musique **Fabrizio Cassol**.

ET AUSSI...

9, 10 FÉV 07 / 20 H

SASHA WALTZ

GEZEITEN

—

30, 31 MARS 07 / 20 H

FRANÇOIS VERRET

SANS RETOUR

TARIFS À PARTIR DE **5 EUROS**

INFORMATIONS / RÉSERVATIONS

T 0820 48 9000

www.opera-lille.fr

LES PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

L'Opéra de Lille est subventionné par :

LA VILLE DE LILLE

LE CONSEIL RÉGIONAL NORD-PAS DE CALAIS

LE MINISTÈRE DE LA CULTURE (DRAC NORD-PAS DE CALAIS).

Inscrit dans la durée, leur engagement permet à l'Opéra de Lille d'assurer l'ensemble de son fonctionnement et la réalisation de ses projets artistiques.

Ville de Lille



LES ENTREPRISES PARTENAIRES DE LA SAISON 2006-2007

L'Opéra reçoit le soutien d'entreprises qui ont souhaité s'associer aux grands événements lyriques, chorégraphiques et musicaux de la saison 2006-2007. Fortement implantées dans la région, elles contribuent activement au rayonnement de l'Opéra à échelle régionale, nationale et internationale.

BANQUE POPULAIRE DU NORD
BANQUE SCALBERT DUPONT
CAISSE DES DÉPÔTS ET
CONSIGNATIONS
CALYON
CAPGEMINI
CRÉDIT DU NORD
CRÉDIT MUTUEL NORD EUROPE
DELOITTE
FONDATION FRANCE TELECOM
FRANCE TELECOM
IMPRIMERIES HPC
JCDECAUX

KPMG
LABORATOIRES EXPANSIENCE
MEERT
PRICEWATERHOUSECOOPERS
PRINTEMPS
RABOT-DUTILLEUL
RAMERY
SFR
SOCIÉTÉ DES EAUX DU NORD
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE CORPORATE
& INVESTMENT BANKING
TRANSPOLE



OPÉRA DE LILLE

2 rue des Bons-Enfants
B.P. 133 - F 59001 Lille cedex

Informations & billetterie

0820 48 9000

www.opera-lille.fr