



Conservatoire
à rayonnement régional
de Paris

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS

SPECTACLE DE CLOTURE
MERCREDI 1^{ER} FÉVRIER 2012 - 20H

1912 1913

LES ANNÉES MODERNES

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS



1912-1913 LES ANNÉES MODERNES

Cent ans est une distance dans le temps que l'esprit peut franchir ; 1912 est l'époque de nos arrière-grands-parents, cette idée lui confère une douce familiarité.

Comment alors ne pas s'imaginer parmi les spectateurs incrédules de la plus innovante saison des Ballets russes au Châtelet, saison qui à la fois ouvre de nouveaux horizons à la danse mais aussi nourrit intensément la profusion de chefs-d'oeuvre qui bousculent alors le langage musical ?

L'ambition du spectacle de ce soir est de nous rajeunir de cent ans, de faire que la modernité résolue de cette époque nous surprenne encore.

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Bruno Mantovani, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, à Daniel Agesilas, directeur des études chorégraphiques, et à leurs collaborateurs qui ont mis le talent de leurs enseignants et de leurs étudiants au service de la partie chorégraphique du « Prélude » et de « Petrouchka » tandis que tout le département danse du CRR se mobilisait autour de Nathalie Moreno et d'Olivier Chanut pour le « Daphnis ». Pierre-Michel Durand, à la tête de l'Orchestre symphonique du CRR, épouse la moindre intention expressive de chacun.

Ainsi se poursuit la collaboration exemplaire entre nos deux établissements qui ont tant de souvenirs et de désirs partagés.

Toute notre gratitude va également à Jean-Luc Choplin et aux équipes artistiques et techniques du Châtelet si attentifs à l'expression des jeunes artistes.

Xavier Delette, directeur du CRR de Paris

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Direction Pierre-Michel Durand

Reconstruction Jean-Yves Lormeau, Anne Salmon, d'après Vaslav Nijinski

Conseiller artistique Toni Candeloro

Costumes Bernard Daydé. Les costumes du Prélude à l'après-midi d'un Faune sont les originaux portés par Alicia Markova, Milorad Miskovitch et leur Compagnie en 1954, donnés à la collection de Toni Candeloro par Irene Lidova.

Costumière Cathy Garnier **Habilieuse** Karine Wehner **Maquilleuse** Nathalie Denizou
Créations lumières Pascal Noël

Distribution *Faune*, Simon Galvani, *Nymphes principales*, Audrey Becker
6 nymphes, Guyonn Auriau, Jeanne Baudrier, Lissa Dupouy, Fanny Alton,
Elisa Lons, Audrey Boccarà

Remerciements

Association Michel Fokine - Balletto di Puglia (Lecce, Italie) et sa présidente Federica Tornese pour le prêt des décors et des costumes.

Durée 10 minutes

La soirée du 29 mai 1912 fut l'une de ces "soirées-scandale" qui jalonnèrent l'histoire des Ballets russes de Serge de Diaghilev. L'objet de l'indignation n'était ni *L'Oiseau de feu*, ni *Le Spectre de la rose*, qui provenaient des saisons précédentes, ni *Thamar*, créé quelques jours plus tôt, mais bien l'unique création chorégraphique du spectacle : *L'Après-midi d'un faune*. Bien que ce nouveau ballet, chorégraphié par Nijinsky qui dansait également le rôle-titre, fut bissé ce soir-là, il fut loin de faire l'unanimité, et déclencha même une polémique, principalement à cause de son caractère jugé "obscène". Comme bien souvent, une telle réaction du public et des critiques n'est pas sans assurer quelque publicité à l'œuvre incriminée... Le Châtelet ne désemplissait pas et *L'Après-midi d'un faune* occupa tellement les débats artistiques qu'il escamota presque l'actualité de la production suivante de Diaghilev : *Daphnis et Chloé* de Ravel, ballet chorégraphié par Fokine, dans lequel Nijinsky dansait à nouveau.

Dès 1910, Debussy, qui connaissait Diaghilev depuis un an, avait reçu commande d'un ballet, *Masques et bergamasques*, pour lequel il écrivit l'argument mais pas la musique. Ce n'est qu'en 1912 qu'il autorisa Nijinsky à chorégraphier son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dont la partition avait été créée avec succès en 1894. Cette œuvre était tout à fait susceptible d'intéresser l'homme tourné vers l'avenir qu'était Nijinsky, même près de vingt ans après sa composition. En effet, le *Prélude* est l'un des premiers ouvrages du compositeur où la recherche formelle est souveraine : Debussy y combine habilement une organisation tripartite et le principe de la forme à variation. D'un point de vue harmonique, son travail sur les couleurs distille fortement l'impression tonale. Ce sentiment d'un éloignement de la tonalité n'est sans doute pas recherché pour lui-même, mais participe à la quête d'un timbre orchestral nouveau où les pupitres sont désormais divisés, et où une égale importance est donnée aux solistes, quelle que soit la famille instrumentale qu'ils représentent. Quant à l'élément mélodique principal – la très célèbre arabesque exposée tout d'abord par la flûte –, il témoigne de l'inventivité du compositeur au fil de ses multiples variations. Ce sont là autant d'éléments qui font du *Prélude à l'après-midi d'un faune* une œuvre tournée vers le XX^e siècle. Néanmoins sa création en 1894 n'avait déclenché aucune polémique ; le scandale du *Faune* en 1912 fut donc bel et bien un scandale chorégraphique.

De même que Debussy avait utilisé pour sa propre composition quelques notions de musique grecque antique (unissons, petits intervalles du pyknon...) que son pouvoir créateur avait synthétisé en une mélodie totalement sienne et cohérente avec son esthétique, Nijinsky eut recours à quelques éléments de *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, ouvrage publié par Maurice Emmanuel en 1896. Son idée n'était pas de faire renaître un art ancien, mais

Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy

Si Debussy, se soumettant à un questionnaire de Proust, a bien répondu que ses poètes préférés étaient Shakespeare et Baudelaire, cela ne signifie pas que le compositeur n'ait été très sensible à ce grand mouvement esthétique dont il fut un contemporain : le Symbolisme. Mallarmé, grand représentant de ce courant qu'il définit comme un « art de la suggestion », est d'ailleurs un ami de Debussy, chacun appréciant véritablement l'art de l'autre. Jugeant la musique du compositeur « riche et intéressante », le poète propose à Debussy, au début des années 1890, de composer un prélude, un ou des interludes, et une paraphrase musicale à l'un de ses poèmes, L'Après-midi d'un faune, afin de le faire réciter ainsi orné sur scène. Le souhait de Mallarmé ne se réalisera pas, mais Debussy aboutira tout de même à son fameux Prélude auquel il travaille entre 1892 et 1894. Dans une note explicative, le compositeur écrit que sa musique est « une illustration très libre du beau poème de Mallarmé ; et ne prétend pas en être une synthèse. Il s'agit plutôt de fonds successifs sur lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune dans la chaleur de cet après-midi ». La partition est créée à la toute fin de l'année 1894 par l'Orchestre de la Société Nationale à Paris sous la direction de Debussy.

de « démontrer » son propre « théorème chorégraphique » ; la critique Pierre Lalo parle à ce sujet des « figures qui servent à la démonstration du carré de l'hypoténuse » dans le quotidien *Le Temps* (11 juin 1912). Nijinsky découvre en lisant Maurice Emmanuel ce qui est à la base de sa propre chorégraphie : le souci de l'expressivité, qui l'éloigne de l'esprit du ballet, lequel « préfère le pur mouvement au geste, la décoration au signe » (Maurice Emmanuel). Cette notion rejoint sa réflexion sur le naturel du mouvement ; on note par exemple qu'il fait marcher le Faune en posant le talon puis la pointe du pied, geste naturel, mais contraire à la convention dans un ballet. Certes Nijinsky observe dans les musées les figures des vases grecs et y note des attitudes, mais il en transforme toujours la dynamique. Il en résulte des poses et des mouvements anguleux, immortalisés par les photographies du baron Adolphe de Meyer, qui contrastent ainsi étrangement avec la courbe que suppose l'arabesque mélodique de Debussy. Ces effets révolutionnaires ont de plus une autre conséquence : ils affranchissent la chorégraphie de la perspective. Il faut dire que la toile de fond, peinte par Léon Bakst, se trouvait au niveau du rideau de scène lors de la création, obligeant les danseurs à n'utiliser que le devant de la scène sans "descendre" et "monter" comme ils le font habituellement en se déplaçant depuis ou vers le fond de la scène. Mais ces aspects de la révolution opérée par Nijinsky n'expliquent pas totalement le scandale. Son intention dans *L'Après-midi d'un faune* n'était absolument pas provocatrice ou malsaine ; et le fameux geste de la scène finale qualifié d'"obsécène", n'est justement pas de lui.

C'est du moins ce qu'indiquera Stravinsky bien plus tard, dans *Memories and commentaries* (1958-1969) : « Nijinsky fut toujours quelqu'un de très sérieux et d'âme noble, et, selon moi, jamais conscient du point de vue de Diaghilev sur ses interprétations. ... Dans *L'Après-midi d'un faune*, la fameuse représentation de l'acte amoureux et son exhibition d'organes sexuels était entièrement l'idée de Diaghilev ». Il est difficile de remettre en cause le goût du fondateur des Ballets russes pour le scandale et la provocation. Ce geste controversé n'a d'ailleurs probablement été ajouté que le jour de la création, dans un premier temps. En effet, les spectateurs des répétitions ou des représentations qui suivent (dès le 31 mai 1912) ne virent qu'un faune « subtil et poétique », « mélancolique », « immatériel », et parlent de « secondes mythologiques » ou de « douceur extasiée ». Diaghilev revendique volontiers la paternité du geste et du scandale. Au-delà de ce scandale, si quelqu'un a profondément guidé Nijinsky dans son travail sur la chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune*, c'est plutôt celui qui lui fit découvrir le livre sur la danse de Maurice Emmanuel qu'il faut solliciter, celui qui conçut l'aspect du faune jusque dans ses sandales... Son véritable complice ? Léon Bakst.

Après-midi d'un faune de Mallarmé

C'est en 1875 que Mallarmé – après l'avoir ébauché, abandonné et retravaillé sous diverses formes pendant des années – présente son Après-midi d'un faune à la revue Le Parnasse contemporain, qui le refuse. Seuls des artistes novateurs, comme Manet qui illustre le poème pour son édition en 1876 ou Debussy qui, grâce au succès immédiat du Prélude à l'après-midi d'un faune en 1894 élargit la sphère des lecteurs potentiels, seront alors à même d'assurer la reconnaissance du texte. Sous-titré « Églogue » et composé de 110 alexandrins, L'Après-midi d'un faune consiste en un monologue de la créature aux pieds de bouc se questionnant sur un épisode passé qu'il aurait vécu auprès de nymphes. Sa typographie en aide la compréhension, puisqu'elle distingue le récit ou le rêve du faune de ses réflexions. Mais les interprétations du poème restent très diverses et très ouvertes, le monde des possibles étant justement une des caractéristiques du mouvement symboliste.

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

PETROUCHKA

(version 1947) Extraits - Scènes burlesques en quatre tableaux

Deuxième tableau : 4. Chez Petrouchka

Troisième tableau : 5. Chez le Maure - 6. Danse de la Ballerine -

7. Valse. La Ballerine et le Maure

« Un jour, je sursautai de joie. *Petrouchka* ! L'éternel et le malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ! C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre ! » Igor Stravinsky, 1910

Direction Pierre-Michel Durand

Reconstruction Jean-Yves Lormeau, Anne Salmon, d'après Michel Fokine

Conseiller artistique Toni Candeloro

Réalisation décors Franco Contini **Réalisation costumes** Flora Pedone

Décors et costumes Alexandre Benois **Costumière** Cathy Garnier

Habileuse Karine Wehner **Maquilleuse** Nathalie Denizou **Créations lumières** Pascal Noël

Distribution *Petrouchka*, Peter Lancksweerdt *Maure*, Alexandre Plessis *Poupée*, Garance Hurfin

Remerciements Association Michel Fokine - Balletto di Puglia (Lecce, Italie)

et sa présidente Federica Tornese pour le prêt des décors et des costumes.

Durée 12 minutes

Petrouchka, créée le 13 juin 1911 au Théâtre du Châtelet sous la direction de Pierre Monteux, demeure l'un des plus grands succès des Ballets russes. Y sont associés les noms de Stravinsky pour la musique, Fokine pour la chorégraphie et Benois pour les décors et costumes. Il s'agissait du second ballet du compositeur, après *L'Oiseau de feu* qui l'avait consacré auprès du public parisien l'année précédente.

L'œuvre, sous-titrée « scènes burlesques en quatre tableaux » fut d'abord envisagée par Stravinsky sous la forme d'un concerto pour piano et orchestre à titre de divertissement avant de s'atteler à la composition du *Sacre du printemps* : « Avant d'aborder le *Sacre du printemps*, dont la réalisation se présentait longue et difficile, je voulus me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouait un rôle prépondérant, une sorte de *Konzertstück*. En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son

L'intrigue de Petrouchka

Le premier tableau se déroule sur la place de l'Amirauté, où une joyeuse fête bat son plein. On y entend un joueur d'orgue de barbarie, des chants populaires russes tels que le Chant des Volotchebniki emprunté au recueil de Rimski-Korsakov, ou français comme Elle avait une jambe de bois. Soudain apparaît un Charlatan à l'aspect inquiétant. Grâce à sa flûte magique, il donne vie à trois marionnettes : Petrouchka, la ballerine et le Maure qui se mettent à danser la fameuse Danse russe.

Le deuxième tableau se déroule dans la cellule de Petrouchka. Ce dernier, enfermé par son maître, trépigne de rage. Cette colère est traduite musicalement par un motif joué par deux clarinettes, qui superpose les tonalités d'ut majeur et de fa dièse majeur (ut-fa# constitue l'intervalle de triton qui longtemps symbolisa le diabolus in musica, diable en musique). La ballerine fait son apparition, mais les manifestations de joie de Petrouchka l'effraient, et elle part se réfugier chez le Maure.

paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin » (Stravinsky, *Chroniques de ma vie*). Enthousiasmé par la partition, Diaghilev le persuade de développer le thème des souffrances du pantin et d'en faire un spectacle chorégraphique : « Nous élaborâmes en lignes générales le sujet et l'intrigue de la pièce en suivant les idées que je suggérais. Ainsi nous arrivâmes à établir le lieu de l'action, la foire avec sa foule, ses baraques, son petit théâtre traditionnel, le personnage du prestidigitateur avec ses tours de passe-passe, l'animation de ses poupées ; Petrouchka, son rival et la ballerine, ainsi que le drame passionnel qui mène à la mort de Petrouchka... » (Stravinsky, *Chroniques de ma vie*). À la lumière de la genèse de la partition, on comprend donc pourquoi le piano acquiert une importance toute particulière au sein de ce ballet et notamment dans la fameuse Danse russe.

Les extraits choisis, les deuxième et troisième tableaux, constituent les scènes d'intérieur de l'œuvre, qui se concentrent sur les sentiments des personnages, et sur ceux de *Petrouchka* en particulier, qui semble avoir été doté par le magicien d'une plus grande sensibilité émotionnelle que ses semblables. En effet, celui-ci passe par toute une palette d'émotions : de l'amour pour la ballerine à la haine envers le Maure, en passant pour le ressentiment contre son maître. Petrouchka est la seule et unique œuvre de Stravinsky qui cherche à éveiller la sympathie et la compassion du public pour les souffrances de « l'éternel et le malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ». Il est amusant de constater que celui qui déclarait : « Je considère la musique, par son essence, comme impuissante à exprimer quoi que ce soit », ou encore : « La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit », celui qui bannissait systématiquement tout lyrisme, tout pathos ou élément humain de sa musique, ait concédé dans ce drame burlesque à donner une dimension psychologique à un pantin, être mécanique

.../... *Le troisième tableau nous emmène dans la chambre du Maure qui est en train de jouer avec une noix de coco. Son aspect sauvage est primitif est accentué par la musique : quintes et quartes comme intervalles privilégiés, timbre sombre de la clarinette basse. La ballerine entre dans la pièce et entame une danse dans le but de séduire le Maure (solo brillant de trompette). Les deux pantins dansent ensemble sur une valse que Stravinsky emprunta à Lanner. Le contraste entre la grâce de la ballerine et la danse maladroite du Maure est symbolisé en musique par la superposition de leurs deux univers musicaux respectifs : timbres clairs de la trompette et de la flûte pour l'une et motif tortueux du hautbois pour l'autre. Petrouchka fait brusquement son apparition. Fou de jalousie, il tente d'attaquer le Maure, mais comprend bien vite qu'il n'est pas de taille face à cet imposant adversaire, et quitte la chambre.*

Le quatrième et dernier tableau se déroule de nouveau sur la place de l'Amirauté. Nounous, Tziganes, cochers et palefreniers se succèdent sur la place pour danser et attirer la foule. Cette agitation frénétique est à peine troublée par l'arrivée d'un paysan et de son ours. Soudain surgissent de la baraque du Charlatan, Petrouchka suivi de près par le Maure, sabre à la main. Petrouchka est abattu, la foule se rassemble autour de lui et s'aperçoit à son grand étonnement qu'il ne s'agissait que d'une simple poupée de chiffon. La foule s'éloigne tandis que le Charlatan ramasse sa marionnette inanimée. Quelle n'est pas sa stupeur lorsqu'il aperçoit, perché sur le toit de la baraque, le spectre de Petrouchka !

Les Ballets russes de Serge de Diaghilev

« Je suis : un charlatan, d'ailleurs plein de brio ; un grand charmeur ; un insolent ;

un homme possédant beaucoup de logique et peu de scrupules ; un être affligé, semble-t-il bien, d'une absence totale de talent. D'ailleurs je crois avoir trouvé ma véritable vocation : le mécénat. Pour cela, j'ai tout ce qu'il faut, sauf l'argent, mais ça viendra ! » Serge de Diaghilev, 1895

Théâtre du Châtelet, le 19 mai 1909 : l'élite parisienne voyait se produire sous ses yeux pour la première fois la troupe des Ballets russes de Serge de Diaghilev. Le public de ce soir-là n'avait sans doute pas encore pressenti que cet événement formait le point de départ d'une longue aventure qui consacrerait Paris comme la capitale artistique de l'avant-garde, à travers

et froid, ordinairement dépourvu de tout sentiment. Les deux tableaux centraux sont des moments de danses solistes qui contrastent avec les deux tableaux extrêmes (premier et quatrième) où l'effet de masse domine, avec la foule qui devient en quelque sorte le personnage central. Ceci constitue une des caractéristiques de la danse moderne par rapport à l'héritage du ballet du XIX^e siècle qui donnait la part belle aux performances solistes.

Stravinsky n'a pas composé de suite orchestrale à proprement parler pour *Petrouchka*, comme il a pu le faire pour ses autres ballets, *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du printemps*. Cependant, il a indiqué des coupures possibles dans la partition pour une version d'une durée légèrement réduite : élimination du troisième tableau et suppression dans le quatrième tableau de la mort de *Petrouchka*. Ces deux versions du ballet, originellement composées en 1911, ont été révisées par le compositeur en 1947 pour un orchestre plus réduit.

« Vous irez plus loin que *Petrouchka*, c'est certain, mais vous pouvez déjà être fier de ce que cette œuvre représente. » Claude Debussy à Igor Stravinsky, 1912

Petrouchka remporta un immense succès, on pourrait même affirmer qu'il s'agit du plus grand triomphe des Ballets russes à Paris. Ceci fut possible grâce aux talents réunis de Benois dont les décors et costumes pour ce ballet comptent parmi ses plus belles réussites ; de Fokine qui jugea ce spectacle comme l'expression la plus parfaite de ses idées artistiques ; de Stravinsky évidemment ; mais aussi de Vaslav Nijinski, ce jeune danseur prodige alors âgé de 21 ans qui tenait le rôle-titre. Nijinski s'identifia si bien à son personnage que le pantin resta toujours son rôle préféré. Stravinsky effectua deux transcriptions de l'œuvre : sous le titre de *Trois Mouvements de Petrouchka*, une transcription pour piano en 1921 à la demande d'Arthur Rubinstein, de *Danse russe*, *Chez Petrouchka* et *La Semaine grasse* ; puis une transcription pour violon et piano en 1932 de la *Danse russe* pour Samuel Douchkine.

Avec Nijinski, une nouvelle ère de la danse s'ouvrait. Étoile favorite des Ballets russes, chorégraphe révolutionnaire du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1912) et du *Sacre du printemps* (1913), celui que l'on surnommait « le Dieu de la danse » en révolutionna

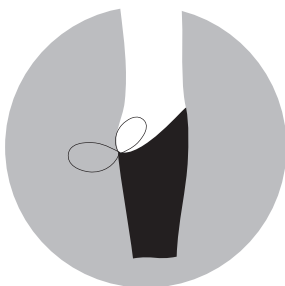
le renouveau du genre du ballet. Diaghilev avait depuis longtemps l'ambition de révéler à l'Occident les richesses culturelles de la Russie. La rencontre avec le danseur et chorégraphe anticonformiste Michel Fokine lui permit de concrétiser son idée à travers la création d'une troupe de ballet qu'il produirait sur les scènes européennes afin de faire découvrir l'art de son pays. Paris, ville européenne cosmopolite par excellence, semblait tout indiquée pour engager cet audacieux projet.

L'esthétique des Ballets russes se fonde sur la fusion de tous les arts, et sur l'étroite collaboration entre le peintre qui crée les décors et les costumes, le chorégraphe et le musicien, dont les noms désormais inséparables assurent l'unité de l'œuvre : « Le ballet doit témoigner d'une unité de conception. Au dualisme traditionnel musique/danse doit être substituée l'unité absolue et harmonieuse des trois éléments musique, danse et arts plastiques » (Fokine). Le travail d'équipe s'effectue sous l'œil attentif du directeur artistique qui, dans la tradition du ballet en Russie, opère tous les choix, suivant les conseils du peintre, ainsi que l'explique Léon Bakst, collaborateur privilégié des Ballets russes : « Le peintre est en Russie l'inspirateur plastique du ballet. C'est lui qui décide le style, les lignes picturales d'ensemble, la tonalité du décor et même l'esprit de la mise en scène. Quand j'ai à m'occuper des décors d'un ballet, je m'entretiens d'abord avec le maître de ballet qui m'apporte les idées chorégraphiques, mais qui les subordonne à mes idées décoratives ». Le choix du compositeur était sans doute une tâche délicate ; il s'agissait de trouver un artiste qui, tout en suivant les directives du peintre et du chorégraphe, saurait composer des œuvres originales et parfaitement structurées. Stravinsky, mais aussi Debussy, Ravel, Falla, Prokofiev, Satie, Poulenc ou Milhaud et bien d'autres, relèveront le défi.

le monde par sa rupture radicale avec l'académisme, qui sera saluée plus tard comme la naissance de la danse moderne. L'expression, l'émotion l'emportent désormais sur le seul désir de plaire et de divertir le public par des sauts et autres acrobaties spectaculaires, même si les sauts de Nijinski étaient la figure la plus appréciée du public par le sentiment d'apesanteur qui s'en dégageait. « Je suis un fou qui aime l'humanité. Ma folie c'est l'amour de l'humanité », clamait le danseur qui présenta toujours une grande fragilité émotionnelle. La double rupture avec Diaghilev – rupture affective (ils ont été un temps amants) et rupture artistique (Diaghilev le congédie de la compagnie) – accentua encore ces troubles psychologiques. À partir de 1919, Nijinski sombre définitivement dans les affres de la folie, mettant fin à la brillante et fulgurante carrière qui le consacra comme le plus grand danseur de son temps.

La musique résolument moderne de Stravinsky entre maintenant de plain-pied dans le XX^e siècle avec *Petrouchka* en s'affranchissant définitivement de l'influence de Rimski-Korsakov que l'on sentait encore poindre l'année précédente à travers le chatoisement orientaliste de *L'Oiseau de feu*. Tout sonne de façon neuve dans *Petrouchka* : au niveau de l'harmonie, avec les superpositions d'accords ; de l'instrumentation et des alliances nouées de timbres pouvant produire des effets acides, grotesques, stridents ; et surtout au niveau du rythme, avec les fréquents changements de mesure annonçant directement ceux du *Sacre*. Nous terminerons par ces mots de Pierre Souvtchinsky, éminent musicologue français d'origine russe et intime de Stravinsky, évoquant la musique de son ami : « Une vie mécanique implacable, rigide, mais d'une intensité et d'une vitalité extrême y règne. Ceci est le fait essentiel et central de son œuvre ; il caractérise non seulement la structure, la matière, le langage et le style de la musique de Stravinsky, laquelle se constitue autour de l'élément rythmique, senti et compris comme l'élément clef de l'art musical ».

Barbara Playoust étudiante dans la classe d'histoire de la musique de Corinne Schneider



MAURICE RAVEL (1875-1937)
DAPHNIS ET CHLOÉ (EXTRAITS)

1. Prélude 2. Introduction 3. Danse religieuse 4. Danse des jeunes filles
5. Danse grotesque 6. Danse légère 7. Pantomime 8. Danse guerrière
9. Danse suppliante 10. Lever du jour 11. Danse générale

Direction Pierre-Michel Durand

Chorégraphie Olivier Chanut

Création costumes Danielle-Marie Chanut

Réalisation costumes Marion Egner, Anne Benoît **Créations lumières** Pascal Noël

Répétitions Ariane Delarbre, Yannick Stéphant, Catherine Vesque

Daphnis adolescent Rodolphe Giacalone, *Daphnis enfant* Antoine Le Glaunec

Daphnis adulte Robert Valbon

Chloé enfant Ambrine Atigui, *Chloé adolescente* Emma Brest

Chloé adulte Sophie Geoffroy-Dechaume

Les 2 bouviers Jean-Baptiste Creutin de Gimel, Mendy Destin

Le Dieu Pan Stoyan Zmarzlik

Le Satyre Basile Sens

Les 4 nymphes Angélique Lebert, Trécy Méri, Mélissa Renaud, Yuka Morimoto

Les 5 bacchantes Marion Bosetti, Louise Gounel Roptin, Mai Hamada,
Mélissandre Jouve, Anne Le Hir

Les bacchantes Cloé Alexandre, Floriane Bignon, Léo Boulay, Lorène Cheviet, Victoria Cong,
Feya Dervisiotis, Chris Fargeot, Caroline Godard, Mélodie Gouel, Anaïs Guérin, Chloé Hossin,
Natacha Kierbel, Clarisse Mialet, Sophie Sigwalt

Fête d'offrande Clémence Bérard, Dounia Dolbec, Aymone Faivre, Margaux Huchard,
Jade Jourdan Marques, Ambre Levy, Olivia Lindon, Salomé Madau, Rebecca Mazeran,
Sandrine Simon, Juliette Vatel, Apolline Werle

Le monde moderne Jazz Barbé, Amanda Barrio Charmelo, Valentin Bertron,
Alexandra Blondeau, Garance Bréhaudat, Clara Chlous, Laurent Delom,
Hugo de Tarlé, Clément Lecigne, Christian Lof, Leïla Mailly, Julian Parache, Léna Pinon Lang,
Mélissande Pommier, Guédalia Reyraud, Julie Richalet, Basile Sens

Remerciements Marion Sicre, Valérie Chanut

Durée 36 minutes

Il y a tout juste 100 ans, au Théâtre du Châtelet, les ballets Russes présentait *Daphnis et Chloé* : Nijinski danseur, Michel Fokine chorégraphe, Maurice Ravel compositeur, trois personnalités auxquelles Olivier Chanut rend hommage aujourd'hui avec cette toute nouvelle création inspirée de la pastorale de Longus. De l'innocence des jeux de l'enfance

à la malice de l'adolescence, Daphnis et Chloé gravissent tous les degrés du passage à l'âge adulte. Trois âges et trois mondes. La chorégraphie d'Olivier Chanut joue sur les trois univers le monde « surnaturel » et spirituel du dieu Pan et de ses nymphes ; le monde terrestre où un chevrier et une bergère : Daphnis et Chloé vivent en harmonie avec la nature et enfin, tout en contraste, le monde moderne dénaturé qui vient troubler le tableau idyllique et bucolique.

Dernier ouvrage représenté lors de la saison de 1912 des Ballets russes, *Daphnis et Chloé* ne connaît que deux représentations, les 8 et 10 juin. La première soirée ne remporte malheureusement pas le succès escompté car le scandale provoqué quelques jours auparavant par la chorégraphie de Nijinsky du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy est encore vif. *Daphnis et Chloé* aurait même pu ne jamais voir le jour : suite à une dispute survenue entre le chorégraphe Michel Fokine et Serge de Diaghilev, ce dernier avait tout d'abord décidé d'annuler la création, avant de modifier le déroulement de l'œuvre. C'est finalement la ténacité de Fokine qui permis à l'ouvrage de voir le jour. Léon Bakst, professeur du célèbre Marc Chagall, est cette fois encore sollicité pour la création des décors et des costumes du nouveau spectacle.

L'histoire de *Daphnis et Chloé* prend sa source dans un roman grec de Longus, datant des II^e-III^e siècles. Dans la campagne, près de la cité de Mytilène, deux enfants trouvés s'éprennent l'un de l'autre. De nombreuses difficultés surviennent et obstruent l'amour de Daphnis, jeune chevrier, et de Chloé, bergère. L'œuvre s'achève sur une note heureuse, chacun retrouvant ses vrais parents et tous deux se mariant.

Maurice Ravel commence à travailler sur sa *Symphonie chorégraphique* dès 1909 dans l'idée de réaliser « une vaste fresque musicale, moins préoccupée d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de [ses] rêves, similaire à celle imaginée et peinte par des artistes français de la fin du XVIII^e siècle ». Le caractère bucolique ; l'écriture très mouvante, aussi bien du point de vue de la variation rythmique que de la fluidité mélodique (les thèmes de flûte) ; les harmonies chaleureuses ; la fluctuation des tempi... sont les principaux traits d'un style musical nouveau

Les Pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé,
Paul-Louis Courier
traduction de messire Jacques Amyot

« Les cheveux de Daphnis étaient noirs comme ébène, tombant sur son col bruni par le hâle ; on eût dit que c'était leur ombre qui en obscurcissait la teinte. Chloé le regardait, et elle s'avisait que Daphnis était beau ; et comme elle ne l'avait point jusque-là trouvé beau, elle s'imagina que le bain lui donnait cette beauté. Elle lui lava le dos et les épaules, et en le lavant, sa peau lui sembla si fine et si douce, que plus d'une fois, sans qu'il en vit rien, elle se toucha elle-même, doutant à part soi qui des deux avait le corps plus délicat. Comme il se faisait tard pour lors, étant déjà le soleil bien bas, ils ramenèrent leurs bêtes aux étables, et de là Chloé n'eut plus autre chose en l'idée que de revoir Daphnis se baigner. Quand ils furent le lendemain de retour au pâturage, Daphnis, assis sous le chêne à son ordinaire, jouait de la flûte et regardait ses chèvres couchées, qui semblaient prendre plaisir à si douce mélodie. Chloé, pareillement assise auprès de lui, voyait paître ses brebis ; mais plus souvent elle avait les yeux sur Daphnis jouant de la flûte, et alors aussi elle le trouvait beau. Pendant que ce fût la musique qui le faisait paraître ainsi, elle prenait la flûte après lui, pour voir d'être belle comme lui. Enfin, elle voulût qu'il se baignât encore, et pendant qu'il se baignait elle le voyait tout nu, et le voyant elle ne pouvait tenir de le toucher. Puis le soir, retournant au logis, elle pensait à Daphnis nu, et ce penser-là était commencement d'amour. Bientôt elle n'eut plus souci ni souvenir de rien que de Daphnis, et de rien ne parlait que de lui. Ce qu'elle éprouvait, elle n'eût su dire ce que c'était, simple fille nourrie aux champs, et n'ayant ouï en sa vie le nom seulement d'amour. »

que beaucoup aimeront rapprocher de l'impressionnisme pictural. Partition pour grand orchestre et chœur, divisée en trois parties et d'une durée d'environ une heure, *Daphnis et Chloé* est la plus grande oeuvre jamais écrite par le compositeur. Son talent d'orchestrateur et sa sensibilité y sont bel et bien mis à l'œuvre dans un fin mélange de timbres. La subdivision des pupitres de cordes enrichissent au maximum les harmonies colorées teintées d'ibérisme, la fluidité de la ligne mélodique participe à la liberté qu'il chérit tant. L'originalité de cette pièce est aussi due à une écriture pour chœur mixte sans paroles qui ainsi associée aux instruments transcende la musique orchestrale. Émanant des coulisses, le chœur incarne une « force collective unissant les êtres humains, les dieux, et les formes de réalisation de la nature ». Ravel joue par-là même sur une dualité entre le visible et l'invisible : le visible est traduit par des bourdonnements et des ronflements du chœur (bouches ouvertes) articulés fortissimo ; l'invisible est figuré par un chant bouches fermées dans la nuance pianissimo.

Les trouvailles orchestrales sont nombreuses dans la partition de *Daphnis et Chloé*. Ravel développa toute sa vie son amour des couleurs exotiques (ibérique avec *L'Heure espagnole* en 1907, orientale avec *Schéhérazade* en 1903), mais il s'attacha aussi à une identité classique profonde dans la recherche de clarté et de perfection (*Quatuor à cordes* en 1913, *Concerto pour piano* en sol majeur en 1931...). Ces deux tendances sont présentes dans *Daphnis et Chloé* qui renferme le tableau du *Lever du jour*, une page à juste titre considérée comme la plus belle page orchestrale de Maurice Ravel.

Anne-Sophie Vulliet étudiante dans la classe d'histoire de la musique de Corinne Schneider

BIOGRAPHIES

TONI CANDELORO

Toni Candeloro commence sa carrière au Ballet des Arènes de Vérone où il interprète, dès ses débuts, des rôles principaux comme dans la création *Portrait de famille* de Birgitte Coulberg. Il rejoint le ballet de Nancy où il participe à de nombreuses tournées en Europe, en Amérique et en Russie ; par la suite, il est engagé à l'opéra de Zurich où il interprète de nombreux rôles dans les créations d'Uwe Scholz.

En 1987, il reçoit le prix Expression Europe comme meilleur danseur de l'année pour l'interprétation de *Mercuzion* dans le *Roméo et Juliette* de Cranko, aux côtés de Marcia Haidée et Richard Kragun. La même année, il reçoit le prix Leonide Massine à Positano.

Il rejoint le ballet de l'opéra de Bonn, invité par Valery Panov remportant un grand succès lors d'une tournée à Moscou dans *Petrouchka*. Il dansera *Petrouchka* au Ballet National de Cuba, sur l'invitation d'Alicia Alonso. Il est invité dans des théâtres et compagnies internationales comme le Kirov de Leningrad, au Festival International de La Havane à Cuba, au Théâtre Massimo de Palerme, etc.

Interprète éclectique dans des rôles classiques et modernes il a dansé au côté de partenaires comme Carla Fracci, Alessandra Ferri, Lucia Lacarra, Luciana Savignano, Lorno Feijoo, Tamara Rojo, Galina Panova, Evelyne Desutter, entre autre. Rudolph Noureev lui proposera de danser avec lui le pas de deux dans *Le compagnon errant* de Maurice Béjart.

Toni Candeloro, interprète du répertoire classique, danse aussi dans les ballets des grands chorégraphes du XX^e s. Il est également reconnu comme un interprète exceptionnel des rôles du répertoire des Ballets Russes de Diaghilev, ce qui l'a amené à devenir un des rares chercheur et reconstruteur de ce répertoire grâce aux rencontres avec les artistes de la dernière génération Diaghilev comme Alicia Markova, Alexandre Danilova et Serge Lifar:

Il est invité comme chorégraphe ou reconstruteur au Ballet National de Cuba, à l'Opéra d'Astana (Kazakhstan), à l'Opéra de Tirana (Albanie), à l'Opéra de Vilnius (Lituanie)...

Chercheur et collectionneur, passionné de l'art de la danse et en particulier des Ballets Russes, il est invité pour des conférences à l'Université de Saint-Pétersbourg, de Milan et de Bologne, et comme professeur invité dans les académies telles l'Académie Nationale de Danse de Rome, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, l'École du théâtre San Carlo à Naples, l'École de danse d'État d'Almaty (Kazakhstan)...

Il est considéré par les critiques et le public un artiste exceptionnel pour la conception et la création d'événements : en 1995, il a dansé dans la Salle Nervi au Vatican, en présence de Pape Jean-Paul II, en 2009 pour Pape Benoît XVI et pour le Dalaï Lama, à l'occasion de sa venue en Italie.

Il a une collection riche et importante sur l'art de la danse conservée par l'Association Michel Fokine, présidée par l'historienne du costume Federica Tornese, qui a donné lieu à des collaborations avec de prestigieux musées internationaux tels le musée d'état Russe et musée du théâtre et de musique de Saint-Pétersbourg, le musée théâtre de la Scala de Milan, le museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART), les musées civiques de Venise, entre autres.

OLIVIER CHANUT

Après des études de danse au Conservatoire National Supérieur de Paris (classe de Alain Davesne), il entre au Staatsoper de Bonn sous la direction de Peter van Dyck; puis à l'Hamburgische Staatsoper Ballet dirigé par John Neumeier.

Il intègre enfin le Bèjart Ballet Lausanne de 1988 à 1997 période pendant laquelle il alterne les rôles de soliste et de principal notamment le Wanderer du Ring, Faust dans Mozart-Tango, Emile dans Piaf... Il est le partenaire de Sylvie Guillem dans la création de Maurice Bèjart: Sissi l'impératrice et dans de nombreuses tournées internationales. Il danse également depuis 2003 dans certaines productions de sa propre compagnie. En 1998, il se consacre parallèlement au théâtre sous la direction notamment de Sotigui Kouyaté dans Combat d'après Jean Moulin, Oedipe ou la controverse au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris.

Il est également assistant à la chorégraphie et à la mise en scène pour L'Enfant Roi de Maurice Bèjart et pour Giselle de Sylvie Guillem, collaboration qui l'amène notamment à la Scala de Milan, à l'Opéra d'Helsinki, au Théâtre du châtelet...

Il signe une première chorégraphie Docteur j'écris and Mister Raille en 1992 au Bèjart Ballet Lausanne. En 1998-99 il chorégraphie aussi pour l'Opéra et pour le théâtre. En 2003 il crée Alice au Pays des Merveilles au Teatro Verdi de Florence avec le ballet junior et la Scuola di danza

Hamlyn. En 2005, il chorégraphie et met en scène *De didi à gogo* à Lausanne avec sa compagnie ; puis *Le Rêve d'Alice* avec le Ballet de L'Opéra National du Rhin et enfin *La Boutique Fantasme* au Teatro Verdi de Florence. En juin 2007, c'est une version de *Cendrillon* qu'il créera pour ce même théâtre. En novembre 2007, création de *L sur l'œuvre et la vie de Camille Claudel* et d'une nouvelle version de *De Didi à gogo* à Lausanne avec sa compagnie. En mai 2009, au Théâtre de la Ville, il compose une nouvelle version du *Rêve d'Alice* avec le CRR de Paris. En juin 2009 c'est *La Boutique des rêves* qu'il crée au Teatro Verdi de Florence. En 2010, il chorégraphie *Exils et volatiles* pour la compagnie L'œil de Cariatides au festival de Nanterre.

Depuis 2003, il est directeur et chorégraphe de la compagnie de l'Olivier à Lausanne. Il est également le chorégraphe de la compagnie L'œil des Cariatides à Paris. Il obtient son C.A de professeur de danse classique en juillet 2008 et enseigne depuis septembre de la même année au CRR de Paris.

PIERRE-MICHEL DURAND

Premier Grand Prix du Concours International de Direction d'Orchestre de Prague à l'âge de 21 ans, Pierre-Michel Durand reçoit également le Prix de l'Orchestre Philharmonique Tchèque et le Prix Talich. Il est invité au MIDEM classique avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo puis au Festival de Radio-France et Montpellier avec l'Orchestre Simon Bolivar de Caracas, Mai Musical de Florence, Festival des Flandres... Directeur artistique du Festival Lyrique Opus Gattières il monte plusieurs opéras de Mozart, Rossini et Falstaff de Verdi mis en scène par Bernard Broca. Il dirige alors l'Orchestre Lamoureux, l'Orchestre Philharmonique de Lorraine, l'Orchestre de Picardie, l'Orchestre de la Philharmonie d'Ukraine. Il enregistre *Petrouchka* de Stravinski avec l'Orchestre Philharmonique Tchèque ainsi que les musiques des ballets russes pour les DVD des *Trockadero Ballets* de Monte-Carlo. Chef associé de Jean-Claude Casadesus pendant plusieurs saisons, il se produit avec l'Orchestre National de Lille au Nouveau Siècle, en région et dans plusieurs festivals. Il se produit au Théâtre de Lucerne avec plusieurs Opéras de Verdi, Puccini, Offenbach et les scènes de *Faust* de Schumann. En 2004, Pierre-Michel Durand fonde l'Orchestre Prométhée, orchestre tremplin pour les jeunes musiciens. A la tête de cette formation, il a déjà donné plus de 100 concerts et spectacles de l'ensemble de solistes au grand symphonique : Festival Wagner; Hommage à Pavarotti et à Maria Callas, Festival Verdi, 9^e symphonie de Beethoven, concerts Mahler mais aussi de nombreux concerts - découverte pour les familles et les enfants des écoles. Il enregistre pour France 2 les émissions de Ève Ruggieri « Musiques au Cœur » avec Natalie Dessay, Dame Felicity Lott, Nathalie Manfrino, Patricia Petibon, Joyce Di Donato, Béatrice Uria-Monzon, Roberto Alagna, Rolando Villazon, Ludovic Tézier... Récemment, il a dirigé au Théâtre des Champs-Élysées (Journées nationales « Tous à l'opéra »), à l'Olympia (festival de Radio Classique), aux Arènes de Nîmes (Requiem de Verdi), aux journées lyriques de Chartres et d'Eure et Loir (*L'Elixir d'Amour* de Donizetti). Il vient d'enregistrer le CD de « *Pierre et le Loup* » pour Radio Classique.

Pierre-Michel Durand est Directeur musical du Département de Formation à l'Orchestre au CRR de Paris. Avec l'ensemble de l'équipe pédagogique, il a bâti un pôle dédié à l'orchestre unique en France. Avec l'Orchestre du Conservatoire, il est invité au Festival Messiaen La Trinité et dirige des grandes œuvres en tournées : *La Damnation de Faust* de Berlioz et *La Traviata* de Verdi à l'Île de la Réunion, *Don Quichotte* de Richard Strauss (avec Marc Coppey et Laurent

Verney) au Nouveau Siècle à Lille, la Symphonie n° 3 de Mahler pour l'ouverture du Festival Radici nel Futuro à Milan... Il se produit régulièrement dans les grandes salles parisiennes, Salle Pleyel, Théâtre Mogador, Maison de Radio-France. Il vient de diriger l'Orchestre du PSPBB à la salle Pleyel où il sera à nouveau en mai prochain pour un programme R. Strauss et Mahler.

JEAN-YVES LORMEAU

Issu du Conservatoire de Paris, Jean-Yves Lormeau est engagé à l'Opéra de Paris en 1971 (étoile en 1981). Prince idéal des ballets du XIXe s. (Giselle, le lac des cygnes), il marque de sa personnalité les créations de Sylvia (L. Darsonval), le Songe d'une nuit d'été (J. Neumeier), Sonate à trois (M. Béjart). En 1995, il est invité au Ballet du Théâtre municipal de Rio qu'il dirige de 1996 à 2000. En 2005, il signe sa version de Casse-Noisette à l'Opéra de Rome. Jean-Yves Lormeau est professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

PASCAL NOËL

Au théâtre et à l'opéra, Pascal Noël met en lumière les spectacles de Jérôme Savary de Sotigui Kouyaté, d'Eric Vigner, Il a également éclairé les spectacles d'autres metteurs en scène parmi lesquels on peut citer : Fausto Paravidino, Antoine Bourseiller, Nicolas Briçon, Nanou Garcia, Mona Hefre, Claude Confortès, Jacques Coutureau, le journaliste Daniel Mermet, le chorégraphe Rheda, Gloria Paris, Luc Rosello, Sandra Gaudin, Elodie Chanut, Geneviève de Kermabon, Nafi Salah, Thomas Le Douarec.

Pascal Noël éclaire également des spectacles de danse avec Sylvie Guillem pour qui il crée les éclairages de Giselle à la Scala de Milan puis au Royal Opéra House de Londres et de Noureev diverts également au Royal Opéra House. Avec le chorégraphe Olivier Chanut il éclaire Le rêve d'Alice à l'Opéra National du Rhin.

Il a éclairé les concerts de Georges Moustaki ainsi que différents événements dont les défilés de mode du couturier Hervé Léger.

ANNE SALMON

Premier prix du conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Anne Salmon a intégré successivement les Ballets de Monte Carlo et de Vérone, le Ballet Royal des Flandres à Anvers, puis, en tant que soliste principale, le Ballet National de Nancy, sous la direction de Pierre Lacotte.

Elle a dansé les rôles principaux de nombreux ballets, dont Giselle, Marco Spada et l'Ombre (Pierre Lacotte) ; Le fils prodigue, La somnambule, Quatre tempéraments, Sérénade, Apollon, Thème et variations et Episodes (Balanchine), Fall River Legend (Agnès de Mille), Les sylphides (Fokine), Noces de sang (Antonio Gades), La pavane du Maure (José Limon), Proust (Roland Petit).

Devenue maîtresse de ballet à l'initiative de Pierre Lacotte, Anne Salmon a participé à la création de La fille du pharaon au théâtre du Bolchoï, Ondine au théâtre Mariński, à la reprise de Coppelia par le ballet de Shanghai, de La fille du Danube par le Tokyo Ballet, La sylphide par la Scala de Milan et le Théâtre Stanislavsky de Moscou, La Vivandière et Le Papillon par l'Opéra de Berlin. Elle

a également remonté Petrouchka et L'après-midi d'un faune à la demande du Tokyo Ballet et a participé en qualité de répétitrice à la création de La source de Jean-Guillaume Bart pour le ballet de l'Opéra de Paris.

Titulaire du Certificat d'Aptitude de professeur de danse classique, Anne Salmon poursuit parallèlement depuis 2006 une carrière d'enseignant de danse classique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU CONSERVATOIRE

Violon : **Anne-Claire Gorenstein**, Hyang-Ryo Ryu, Aegine Seigneurin, Chikako Inoue, Rika Musashi, Aïmline Moneste, Hugo Moinet, Mari Kawai, Piotr Stanisz, Valentin Marinelli, Caroline Lacroix, Célia Dalmasso, Jacqueline Preys, Aya Murakami, Lucia Barathova, Gabrielle Bazin, Yoh Shimogoryo, Hitomi Narita, Alexandre Durand, Hisa Ohashi, David Moreau, Manon Galy, Octavia Ionescu-Gaglio, Mathilde Berthier, Marie-Anne Favreau, Hannah Walter

Alto : Ermengarde Aubrun, Ayako Omoto, Heline Boulet, Charles Lucchinacci, Jae-Hyun Cho, Alexia Alvarez, Elisabeth Vollet, Perrine Carpentier, Claire Wyniecki

Violoncelle : Maud Pages, Aurore Montaulieu, Faustine Charles, Marie Tournemouly, Naïs Glasson, Iris Higginbotham, Seona Park, William Thiery

Contrebasse : **Tsui-Ju Li**, Nohora Muniz-Ortiz, Mathilde Rognon, Henri Lucas, Antoine Naturel

Flûte : Soliste Daphnis et Chloé : **Shu-Torng Lin**
Soliste Prélude à l'après-midi d'un faune : **Lautaro Cottin**
Chloé Dufosse, Satoko Seki

Hautbois : Xiao-Bin Tang, Jun Saotome, Clément Pechereau

Clarinete : François Pascal, Sonia Borhani, Sylvain Roussel, Matthieu Stombe

Basson : Elfie Bonnardel, Marceau Lefevre, Canis Forlani

Cor : Julien Lucas, Guillaume Merlin, Alban Beunache, Mickaël Ourliac

Trompette : Ignacio Ferrera-Mena, François Desvaux-Fremau, Geraldo Alejandro Bravo, Nicolas Koludzki

Trombone : **Soan Dussan-Martinez**, Salvatore Zapparatta, Clémentine Serpinet

Tuba : Juan-David Garcia-Rios

Timbales : Aurore Bassez

Percussion : Fabien Lauer, Louis Poupelin, Aurore Bassez, Daniel Gonzalez-Estevez, Aurélien Perdreau, Elena Beder, Héloïse Barsotti

Piano : Alexandre Grelot

Celesta : Sallojm Mayoko

Harpe : Lauriane Chenais, Marion Colombi

