



**HAL**  
open science

## Le krump est-il soluble dans l'opéra-ballet ?

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Le krump est-il soluble dans l'opéra-ballet?. Dialogue des Arts. Nouvelles technologies, musique, scène, Université Côte d'Azur, Jun 2021, Nice, France. ⟨hal-04735755⟩

**HAL Id: hal-04735755**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04735755v1>**

Submitted on 14 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Le krump est-il soluble dans l'opéra-ballet ?

**Retour sur le « mariage exogamique<sup>1</sup> » entre danses urbaines et musique baroque dans la mise en scène des *Indes galantes* par Clément Cogitore à l'Opéra de Paris**

Anne PELLUS

Université Toulouse Jean Jaurès

Dans le cadre de ce colloque consacré au dialogue des arts, je me propose de revenir sur la place de la danse dans l'opéra-ballet – place indiscutable, me direz-vous, puisque c'est précisément sa présence et son influence sur la composition des œuvres qui définit, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la spécificité de l'opéra français par différenciation avec l'opéra italien. Mais si la danse est indiscutablement une composante importante des opéras français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, sa présence n'en est pas moins problématique, non seulement en raison des relations plus ou moins ancillaires qu'elle y entretient avec la musique, mais aussi de sa difficulté à s'inscrire dans le temps et à « faire œuvre » – ce que le philosophe Frédéric Poullaude désigne sous la belle expression de « désœuvrement chorégraphique ». Comme nous le verrons, la question de la transmission des danses dans les œuvres opératiques se posait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle se pose à nouveaux frais aujourd'hui, suite à la redécouverte au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle d'œuvres patrimoniales aussi célèbres que *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau. Illustre en son temps, cet opéra-ballet est aujourd'hui emblématique de la renaissance de la musique baroque en France et de l'engouement qu'elle suscite. Or, comme l'explique Francine Lancelot, dans le processus de recréation d'un opéra, le chorégraphe fait nécessairement face à la responsabilité de « penser et d'écrire les seuls textes manquants à l'œuvre<sup>2</sup> ». Selon le projet de reprise, le choix des danses constitue donc une variable importante qui influe sur l'esthétique du spectacle, d'autant plus que ce choix est sensible aux tendances qui traversent les scènes opératiques, autrement dit à un certain air du temps.

Je m'intéresserai plus particulièrement ici à la reprise des *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau à l'Opéra de Paris, sous la direction du metteur en scène Clément Cogitore. Enfant chéri de l'art contemporain bardé de récompenses, ce plasticien s'est distingué en 2017 par un court-métrage mettant en scène la danse du « calumet de la Paix » de la 4<sup>e</sup> entrée des *Indes galantes* avec un collectif de danseurs de krump. Suite à l'énorme succès du film, le directeur de l'Opéra de Paris, Stéphane Lissner, lui confie la mise en scène de l'intégralité de l'opéra-ballet en 2018. Clément Cogitore décide de reconduire son geste initial de vidéaste en collaborant avec la chorégraphe Bintou Dembélé et une trentaine de danseuses et danseurs issus de l'univers hip hop. Ce spectacle, présenté à l'Opéra Bastille sous le signe de l'audace, du « déplacement » et du politique, a suscité de vifs débats au sein de la critique opératique tout en rencontrant un énorme succès public. Je me demanderai quant à moi dans quelle mesure la convocation de danses dites « urbaines » dans cette

---

<sup>1</sup> FABBRICATORE Arianna Beatrice, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, coll. « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2017, p. 11

<sup>2</sup> Francine Lancelot, citée par DARTOIS-LAPEYRE Françoise dans « Danse baroque, danse classique : une approche historiographique », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2011, p. 187.

reprise des *Indes galantes*<sup>3</sup> réactive une tension agonistique entre les disciplines artistiques pouvant contribuer à une relecture politique de l'œuvre.

## La danse dans l'opéra-ballet : un « mariage heureux »

En vue de mesurer l'écart qui nous sépare d'un hypothétique original, il me semble important de revenir brièvement sur la place et la fonction des danses dans l'opéra-ballet tel qu'il s'est constitué à la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> et dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme son nom l'indique, l'opéra-ballet se présente comme un genre hybride faisant largement place à la danse, ce dont témoigne le choix du terme « entrée » pour marquer son organisation dramaturgique fondée sur une intrigue discontinue héritée du ballet de cour. Comme le montre la partition musicale, les danses en sont une composante importante, au détriment de la narration chantée. Selon la musicologue Béatrice Didier, dans l'opéra-ballet, « les parties de ballet vont être de la musique en gestes, mais de la musique sans paroles ; le ballet favorise et provoque le développement de la musique orchestrale<sup>5</sup> ». Dans *Les Indes galantes*, les danses sont présentes dans les cinq parties de la pièce et sont plus ou moins bien intégrées à la dramaturgie. La plupart du temps, elles constituent le point d'orgue d'une entrée, à l'exception des « Incas du Pérou » où la danse s'inscrit dans le développement de l'intrigue. Si l'usage de l'époque présente ces danses comme des « divertissements d'opéras », elles n'en sont donc pas moins nécessaires à l'économie des œuvres, « parente[s] pauvre[s] mais incontournable[s]<sup>6</sup> » qui marquent la spécificité de l'opéra baroque français. À préciser que le terme « divertissement » pour désigner ces moments dansés n'induit pas nécessairement une tonalité joyeuse – ce en quoi Clément Cogitore et ses krumpeurs ne s'éloignent pas tant qu'on pourrait le croire de la tradition.

Si la musique des *Indes galantes* a survécu au naufrage du temps grâce aux partitions musicales imprimées, il n'en est pas de même des danses. En dépit du succès exceptionnel que rencontre l'œuvre au XVIII<sup>e</sup> siècle – ce dont témoignent de nombreuses reprises jusqu'en 1773, d'innombrables parodies et l'adaptation de deux entrées par le maître à danser viennois Hilverding<sup>7</sup> –, l'œuvre disparaît des scènes et des mémoires au XIX<sup>e</sup> siècle. Quant à ses danses, selon l'historienne Françoise Dartois-Lapeyre, elles ont « sombré dans l'oubli avant même la Révolution<sup>8</sup> ». Cela dit, de la création des *Indes galantes* à la disparition de l'œuvre quelques décennies plus tard, ces danses avaient sans doute déjà connu de nombreuses variations. C'est ce que suggère l'étude des livrets d'opéras, dans lesquels le librettiste fait office avant l'heure de metteur en scène en suggérant les décors, notamment, et en donnant des directives concernant les parties dansées. Selon la musicologue Sylvie Bouissou, le livret d'opéra baroque constitue « une source historique de première importance, [qui] remplit le rôle de programme de salle et comporte, à ce titre, un lot

<sup>3</sup> Voir la captation complète : <https://cappellamediterranea.com/fr/productions/35-les-indes-galantes-de-rameau> .

<sup>4</sup> *Zéphir et Flore* (1688), *L'Europe galante* de Campra (1697), *Les fêtes galantes* de Desmarets (1698).

<sup>5</sup> DIDIER Béatrice, « Paradoxes des arguments de ballets dans l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Pas de mots, de la littérature à la danse*, L. Colombo et S. Genetti (dir.), Hermann éditeurs, Paris, 2010, p. 110.

<sup>6</sup> DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Danse baroque, danse classique : une approche historiographique », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>7</sup> 1758, « Le Turc généreux » ; 1760, « Les Fleurs », renommée « La Victoire de Flore contre Zéphir ».

<sup>8</sup> DARTOIS-LAPEYRE Françoise, *op. cit.*, p. 177.

d'informations en lien avec l'actualité de la représentation et notamment avec la danse<sup>9</sup> : distribution des personnages dansants, nom des maîtres de ballet, effectif des danseuses et danseurs et leur hiérarchie dans la troupe, composition des ballets, entre autres.

Cela dit, ces livrets ne détaillent pas la chorégraphie, ce qui eût été techniquement possible en recourant à la notation Feuillet-Beauchamp, par ailleurs en usage dans le monde de la danse savante jusque dans les années 1760. Comme le souligne Sylvie Bouissou, « hormis les chorégraphies de Belle Danse, répertoriées par Francine Lancelot, on relève une cruelle carence de partitions chorégraphiques pour un opéra entier<sup>10</sup> » : de là l'hypothèse selon laquelle la notation des chorégraphies d'opéra n'était sans doute pas d'usage, les maîtres de ballet ne faisant que « régler » les danses à partir des directives données dans les livrets<sup>11</sup>. Autrement dit, chaque reprise donnait lieu à une recomposition des danses selon un principe d'adaptabilité lié au contexte de représentation. Les multiples éditions de livrets associées aux reprises successives de certains opéras attestent de cette variabilité. On peut donc supposer qu'il y a déjà loin entre les danses réglées par Michel Blondy, Marie Sallé et Louis Dupré pour la création des *Indes galantes* en 1735, et celles des dernières représentations de l'œuvre dans les années 1770. Il ressort de tout cela un principe de variation propre aux divertissements d'opéras, « appelé[s] à suivre la contemporanéité de l'instant de la représentation et non l'une des contemporanéités de l'œuvre<sup>12</sup> ». Ce principe se retrouve, exacerbé, au moment où le XX<sup>e</sup> siècle voit resurgir les opéras baroques des abîmes du temps.

### Quelles danses pour les opéras baroques au XX<sup>e</sup> siècle ?

Je l'ai rappelé tout à l'heure, Rameau est oublié au XIX<sup>e</sup> siècle en dépit de l'immense notoriété dont il a joui de son vivant. Ce n'est qu'au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle qu'il est redécouvert, au point qu'on peut parler d'une véritable « fièvre française<sup>13</sup> » pour le compositeur, qui s'empare du monde intellectuel dans les années 1920. Dans *La Danse au théâtre*, en 1924, le critique André Levinson souligne que « la danse est l'essence même du génie de Rameau ». Mais force est de constater que les danses en question sont très mal connues. Dans les premières reprises des *Indes galantes*, y compris sa reprise historique à l'Opéra de Paris en 1952, les danseurs sont « les mêmes que pour le reste du répertoire » et « la chorégraphie se fait sur pointes, avec un vocabulaire classique, mais dans des costumes d'époque<sup>14</sup> ». À ce moment-là, les chorégraphes en charge des parties dansées (notamment Albert Aveline, maître de ballet à l'Opéra de Paris et proche de la retraite) ne s'embarrassent pas d'un souci de reconstitution ni d'authenticité historique. Pour autant, cette reprise est couronnée de succès et, selon son metteur en scène, Maurice Lehmann,

<sup>9</sup> BOUISSOU Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque : une source d'information pour le geste, la danse et la composition des ballets », in WAEBER Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution*, Peter Lang, 2009, p. 95.

<sup>10</sup> BOUISSOU Sylvie, *op. cit.*, p. 110.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>13</sup> DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Danse baroque, danse classique : une approche historiographique », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 180.

alors directeur de l'Opéra de Paris, *Les Indes galantes* attirent « le grand public profane<sup>15</sup> », l'œuvre retrouvant longtemps après ses premiers succès sa vocation d'opéra « populaire ».

En fait, il faut attendre les années 1970 pour que la nécessité d'une approche qui prenne en compte le contexte de création des œuvres s'impose, un travail de recherche que mène William Christie avec l'ensemble Les Arts florissants, fondé en 1979. En 2019, au moment de la mise en scène des *Indes galantes* par Clément Cogitore, les Arts florissants ont fait de nombreux émules en France et dans le reste du monde. Beaucoup d'opéras de Rameau ont retrouvé le chemin de la scène – parmi lesquels *Anacréon* (1986), *Castor et Pollux* (1991), *Zoroastre* (1998), *Les Boréades* (2003), *Les Paladins* (2004), et plus récemment, *Platée* –, souvent sous la direction de William Christie, même si d'autres directeurs musicaux et d'autres ensembles participent de la renaissance de l'opéra baroque au cours des quatre dernières décennies<sup>16</sup>.

Qu'en est-il des danses dans ces reprises spectaculaires ? Effet d'une fièvre « ramiste » persistante ou émulation liée à la renaissance de la musique baroque ? Les danses des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles suscitent un regain d'intérêt, notamment sous l'impulsion de la chorégraphe et chercheuse Francine Lancelot. Redécouvrant ces danses à partir des traités et des partitions notationnelles produites au cours des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, articulant recherches archivistiques<sup>17</sup> et expérimentations pratiques, Francine Lancelot ramène ces danses sur les scènes contemporaines avec sa compagnie Ris et Dancieries au cours des années 1980. Elle participe, de ce fait, au renouage entre la danse et la musique dans les opéras : elle est chargée, par exemple, de la chorégraphie d'*Atys* de Lully en 1987, dans la recreation qu'en proposent William Christie et Jean-Marie Villégier à l'Opéra-comique de Paris. Elle fait des émules, qui participent aux reprises d'opéras baroques des années 1980 et 1990, notamment François Raffinot<sup>18</sup>, Béatrice Massin<sup>19</sup> et Ana Yepes<sup>20</sup>. Sous l'impulsion de ces historiens-chorégraphes, « toute une fraction de la population savante [prend] conscience de ce fabuleux héritage, [retrouve] la sensation et le sens d'une danse enracinée, tout comme elle [pénètre] dans le monde du baroque<sup>21</sup> ». « Objet construit au XX<sup>e</sup> siècle »<sup>22</sup>, la « danse baroque » se constitue alors comme catégorie historico-esthétique à part entière ; elle donne désormais lieu à un apprentissage spécifique dans les formations supérieures en danse, à l'instar de la musique ancienne. En 2011, faisant le bilan

<sup>15</sup> Maurice Lehmann à propos des *Indes galantes* à l'Opéra de Paris, le 19 novembre 1972, archive INA : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01013/les-indes-galantes-de-rameau-mises-en-scene-par-maurice-lehmann-a-l-opera-de-paris.html>

<sup>16</sup> Notamment, Pier Luigi Pizzi, Clément Rousset, Ivor Bolton, Leonardo Garcia Alarcon.

<sup>17</sup> En 1996, Francine Lancelot publie *La Belle Danse, catalogue raisonné de la danse baroque de 1700 à 1790*.

<sup>18</sup> François Raffinot rencontre Francine Lancelot en 1977, après une formation en danse classique et contemporaine. En 1980, il participe à la création de la compagnie Ris et Dancieries en tant que chorégraphe et danseur, et codirige la compagnie entre 1984 et 1989. Chorégraphe pour *Les Indes galantes* par Pier Luigi Pizzi en 1983 au Théâtre du Châtelet à Paris ; chorégraphe pour *Anacréon* dans la reprise par Les Arts florissants de 1986.

<sup>19</sup> Béatrice Massin est chorégraphe pour *The Fairy Queen* de Purcell dans la reprise par Les Arts florissants de 1989, de *Castor et Pollux* en 1991, de *Médée* de Marc-Antoine Charpentier en 1993 avec la compagnie Ris et Dancieries. La compagnie Brigitte Massin danse dans la reprise des *Indes galantes* par Les Arts florissants en 1990, chorégraphie d'Ana Yepes. En 1993, elle fonde la compagnie Fêtes galantes.

<sup>20</sup> Ana Yepes : diplômée du Conservatoire Supérieur de Musique de Madrid, elle suit des cours d'analyse et d'harmonie avec Nadia Boulanger, puis se spécialise en musique ancienne au Conservatoire Royal de La Haye. Elle obtient le diplôme de « Early Dance Teacher » de la Guildhall School of music de Londres, un DEUG de danse à la Sorbonne et suit des stages d'interprétation avec Shirley Wynne, Francine Lancelot, Barbara Sparti et Andrea Francalanci.

<sup>21</sup> ROBINSON Jacqueline à propos de Francine Lancelot, in *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, éditions Bougé, Paris, 1990, p. 325.

<sup>22</sup> DARTOIS-LAPEYRE Françoise, *op. cit.*, p. 174.

de trois décennies d'évolution, Françoise Dartois-Lapeyre considère que « la danse participe au dialogue des arts autour d'une rhétorique commune : [que] les gestes des danseurs répondent à ceux des chanteurs et réciproquement. [Que] leur langage, désormais diversifié, tient autant de la *Belle Danse* que d'un vocabulaire plus libre issu du mime, de la *commedia dell'arte* et du jeu clownesque<sup>23</sup> ».

Depuis la fin des années 1990, de nombreuses reprises d'opéras baroques font appel à la collaboration de chorégraphes et de danseurs contemporains, un choix qui témoigne du souci institutionnel de faire entrer l'opéra baroque dans le contemporain<sup>24</sup>, tout en poursuivant la conquête de nouveaux publics. L'ensemble Les Arts florissants et son célèbre directeur musical attestent de cette nouvelle tendance, qui sollicitent tour à tour les chorégraphes Edouard Lock<sup>25</sup>, José Montalvo, Dominique Hervieu<sup>26</sup> et Jean-Claude Gallotta<sup>27</sup>. Pour la reprise des *Indes Galantes*, en 1999, William Christie et Andréi Serban s'associent à la chorégraphe Blanca Li, connue pour son style éclectique mélangeant danse classique, contemporaine, flamenco et hip hop. En 2012, le directeur musical Clément Rousset lui préfère Laura Scozzi, réputée pour ses mises en scène iconoclastes mêlant danse, théâtre et chant. En 2016, le Bayerische Staatsoper choisit Sidi Larbi Cherkaoui, l'une des grandes figures actuelles de la danse contemporaine européenne. Dans ces reprises récentes des *Indes galantes*, les chorégraphes, également en charge de la mise en scène, proposent une actualisation radicale de l'univers fictionnel de l'œuvre, au risque de l'incohérence<sup>28</sup>. Corrélativement, François Raffinot et Béatrice Massin s'émancipent des scènes opératiques pour développer des esthétiques originales, au croisement de la danse baroque et contemporaine.

En somme, depuis une vingtaine d'années, la dimension historique des opéras baroques semble passer au second plan : l'approche des œuvres s'inscrit dans un régime d'historicité qui privilégie la « contemporanéité », soit « la concordance de temps multiples »<sup>29</sup>. Selon Lionel Ruffel, il s'agit là, précisément, d'une caractéristique du contemporain comme « représentation palimpseste ou feuilletée du temps où le présent n'en est pas une séquence mais un point de métabolisation de tous les passés et tous les futurs<sup>30</sup> ». Une autre manière de comprendre ce phénomène serait, dans le sillage de l'historien François Hartog, de considérer cette approche des œuvres comme symptomatique d'un « présentisme » qui déplace le centre de gravité du passé vers un « présent perpétuel<sup>31</sup> ». En ce sens, la mise en scène des *Indes galantes* de Clément Cogitore s'inscrit dans la continuité de celles qui l'ont précédée depuis le début des années 2000. En effet, les danses hip hop constituent aujourd'hui la pointe avancée du contemporain sur les scènes chorégraphiques, en plus d'être réputées populaires. Quoi de mieux pour affirmer la contemporanéité de Rameau et donner un « coup de jeune » à l'Opéra de Paris ? Mais, la convocation de ces danses change-t-elle effectivement l'équilibre général de l'opéra-ballet,

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>24</sup> Voir à ce sujet RUFFEL Lionel, *Brouhaha, les mondes du contemporain*, éditions Verdier, Lagrasse, 2016.

<sup>25</sup> *Les Boréades* de Rameau (2003) par Les Arts Florissants.

<sup>26</sup> *Les Paladins* de Rameau (2004) par Les Arts florissants, mise en scène et chorégraphie de Montalvo-Hervieu.

<sup>27</sup> *Armide* de Lully (2008) par Les Arts florissants, chorégraphie de Jean-Claude Gallotta, mise en scène de Carsen.

<sup>28</sup> La mise en scène de Laura Scozzi est souvent comparée par la critique à celle de Sidi Larbi Cherkaoui, au détriment de ce dernier.

<sup>29</sup> RUFFEL Lionel, *Brouhaha, op. cit.*, p. 20.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>31</sup> *Ibid.* Lionel Ruffel reprend ici une thèse de François Hartog développée dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps* en 2003.

voire le sens qui s'en dégage ? Réactive-t-elle une tension agonistique entre les disciplines artistiques ? En s'ancrant dans l'univers hip hop, la danse gagne-t-elle en force et en légitimité vis-à-vis de la musique et du théâtre ? C'est ce à quoi je vais tenter de répondre à présent.

### ***Les Indes galantes* de Clément Cogitore et Bintou Dembélé : politicalité d'un « mariage exogamique<sup>32</sup> »**

En 2019, au moment de la reprise des *Indes galantes* à l'Opéra de Paris, l'équipe artistique et les médias relaient l'idée que ce spectacle constitue un acte politique, voire révolutionnaire : selon Clément Cogitore, « c'est la jeunesse de Paris qui prend la Bastille ». En effet, hormis les musiciens et les chanteurs, les protagonistes de cette reprise sont des néophytes de la scène lyrique. Jeune trentenaire, le metteur en scène Clément Cogitore s'est distingué pour des films plébiscités par la critique internationale. Bien qu'il soit néophyte des scènes opératiques, il incarne l'idéal de l'artiste contemporain, ce qui fait de lui un interlocuteur légitime et désirable aux yeux de l'institution. Dans *Les Mondes du contemporain*, Lionel Ruffel souligne que « la sémantisation du contemporain au cours des dernières décennies s'est faite suivant une progressive domination symbolique des arts visuels et des arts de l'exposition sur les autres pratiques artistiques<sup>33</sup> » : la trajectoire artistique de Clément Cogitore ne dément pas cette tendance.

La chorégraphe Bintou Dembélé est, comme Clément Cogitore, néophyte de la scène lyrique tout en évoluant dans des sphères différentes : danseuse et chorégraphe, directrice de compagnie, Bintou Dembélé vient de la scène hip hop, contreculture née dans les années 1970, qui, après avoir rejoint la culture *mainstream*, gagne depuis quelques années les scènes les plus prestigieuses. Mais à la différence de Clément Cogitore, Bintou Dembélé est forte de près de trente d'expérience de la danse et des plateaux, ce qui rappelle (s'il en était besoin) qu'il est plus difficile d'accéder à la reconnaissance institutionnelle quand on est une femme, noire, qui plus est artiste chorégraphique. En 2017, sa collaboration avec Clément Cogitore pour le court-métrage de la plateforme « 3<sup>e</sup> Scène » de l'Opéra de Paris lui ouvre les portes de l'institution.

Le parcours des danseuses et des danseurs qui participent à cette reprise est moins documenté : leur nom ne figure pas sur la page d'accueil de l'Opéra de Paris, ce qui est malheureusement fréquent dans les productions opératiques. Au cours de mes recherches, j'ai dû guetter les indices les plus ténus pour identifier *a minima* le nom des compagnies de danse ayant participé à certaines reprises historiques d'opéras-ballets<sup>34</sup>... Pour la mise en scène de Clément Cogitore, il faut aller sur la page « Magazine » du site de l'Opéra de Paris pour trouver la présentation des danseurs doublée de brefs entretiens<sup>35</sup>. Ceux-ci sont tous issus de la scène hip hop : les danses présentées dans le spectacle ont donc un air de famille en amenant sur la scène de l'Opéra Bastille le souffle de cultures urbaines issues des quartiers et des banlieues populaires. Pour autant, les danseurs forment un collectif

<sup>32</sup> FABBRICATORE Arianna Beatrice, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, coll. « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2017, p. 11

<sup>33</sup> RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les Mondes du contemporain*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>34</sup> Dans l'ouvrage *William Christie. Les Arts florissants, trente années en images* publié en 2011, le nom de la compagnie de ballet n'apparaît que dans les légendes des images, quand elle apparaît...

<sup>35</sup> <https://www.operadeparis.fr/magazine/les-danseurs-a-lassaut-des-indes> (octobre 2019).

hétérogène, tant sur le plan des corporéités que de l'expressivité et des styles. *Krump*, *breakdance*, *popping*, *voguing*, *waacking*, la palette des danses est diversifiée, même si tous les danseurs évoluent sur la musique de Rameau avec une sorte d'évidence. La raison en est sans doute que cette rencontre n'est pas pour eux une totale nouveauté : en 2019, il y a déjà plusieurs années que des airs de Rameau ont été « samplés » par des artistes rap<sup>36</sup> ; des rencontres entre les danses hip hop et le grand répertoire musical ont déjà eu lieu (le plus souvent à l'initiative des danseurs) et des formes spectaculaires mêlant danse hip hop et danse classique ont fleuri sur les scènes populaires du *musical*<sup>37</sup>.

L'équipe artistique de ces *Indes galantes* incarne donc, à bien des égards, la pointe avancée du contemporain, tant dans la culture populaire que savante – cette dernière prenant le train de la première en marche. Allogènes au monde lyrique, Clément Cogitore et Bintou Dembélé se revendiquent également d'un positionnement politique, qu'ils souhaitent porter sur la scène de l'Opéra Bastille à travers la danse et la mise en scène. Dans un entretien avec le journaliste Laurent Carpentier, Clément Cogitore énonce ses intentions : le principe est (*je cite*) de mettre au point « un scénario totalement totalitaire dont il va falloir faire ensuite la révolution sur le plateau. Pour *Les Indes galantes*, j'ai une partition qui fait 300 pages. Comment produire des accidents, de l'aléatoire, dans cette machine bien rodée ? ». « Entre les codes de l'Opéra et ceux des *crew* [...], il y a des années-lumière ». Et d'ajouter : « Je ne sais plus qui a dit : “Mettez deux choses qui n'ont jamais été en contact et le monde se met à changer”<sup>38</sup> ». En convoquant les danses hip hop, Clément Cogitore entend donc mettre en relation l'un des produits de la culture patrimoniale française et l'expression artistique la plus incarnée de cultures nées dans ses marges. Manière d'amener un point de vue décentré, voire de subvertir l'œuvre de l'intérieur, en tous cas d'exacerber son hybridité pour ouvrir un espace critique au spectateur<sup>39</sup>. En effet, outre que *Les Indes galantes*, comme tout opéra-ballet, « est étroitement lié à la glorification de la monarchie française<sup>40</sup> », l'univers fictionnel présent dans le livret est imprégné du goût de l'exotisme propre au XVIII<sup>e</sup> siècle : nous entraînant de l'Asie jusqu'aux Amériques, il constitue un voyage dans les fantasmes qui peuplent l'imaginaire occidental sur les cultures extra-européennes. En 1735, la France est en voie de se constituer un empire et le livret donne de la colonisation en cours « une image heureuse et optimiste<sup>41</sup> » à grand renfort de « galanterie française »<sup>42</sup>. Le défi pour Clément Cogitore consiste donc à interroger par ses choix de mise en scène l'imaginaire exotique qui est le cœur de l'œuvre et aussi son principal *problème*, à l'heure où l'histoire et la mémoire des anciens colonisés et la place de leurs descendants sont, en France, des enjeux politiques importants.

<sup>36</sup> Voir le *sample* de « Nique la police » de Mr. R. tiré de l'album « Anticon/stitutionnel » (2000).

<sup>37</sup> 2017 : *Rock the ballet*. 2018 : *Diamond Dance – The Musical*.

<sup>38</sup> Clément Cogitore cité par L. Carpentier dans « Clément Cogitore mêle hip hop et opéra », *Le Monde*, 8 février 2019, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/02/08/clement-cogitore-mele-hip-hop-et-opera\\_5420969\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/02/08/clement-cogitore-mele-hip-hop-et-opera_5420969_3246.html).

<sup>39</sup> « Chaque univers a ses règles et chacun se déplace ». « Dans une œuvre, il faut qu'il y ait des choses qui résistent. Aux personnages, aux spectateurs, à moi-même. » Clément Cogitore, cité par L. Carpentier, dans « Clément Cogitore mêle hip hop et opéra », *op. cit.*

<sup>40</sup> ROUSSILLON Marie, « Rencontre ou révolution ? Sur une version *krump* des *Indes galantes* », *L'Avant-scène opéra*, n°312, septembre-octobre 2019, p. 94.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>42</sup> Voir à ce sujet ROUSSILLON Marie, « Rencontre ou révolution ? Sur une version *krump* des *Indes galantes*, *op. cit.*, p. 93-96.

Comme le souligne la chercheuse Marine Roussillon dans un article de 2019 consacré au court-métrage, déplacer le point de vue sur l'œuvre de Rameau en convoquant les danses hip hop est un parti pris risqué :

[L]es danseuses et les danseurs – jeunes, noirs pour beaucoup – ne sont-ils pas désignés par l'œuvre elle-même comme des sauvages ? [...] Comment écrire, depuis l'Opéra de Paris, que ces danseurs sont nos sauvages, la version contemporaine des « Indiens » de Rameau ? Ce silence est révélateur [...] des défis que doit relever la mise en scène de l'ensemble des *Indes galantes*. Est-il possible, sur la scène de l'Opéra et devant son public, de dévoiler la violence qui fonde l'institution elle-même ? Le risque est grand de reconduire l'idéologie des *Indes galantes*, d'exhiber des sauvages pour plaire à ceux qui ne le sont pas, leur donner le frisson de la révolte et la bonne conscience de la réconciliation et de célébrer finalement la douceur des dominations<sup>43</sup>.

C'est à l'endroit de ce « piège » que la contribution de la chorégraphe Bintou Dembélé me semble essentielle : elle apporte au projet scénique de Cogitore un positionnement critique nourri d'une réflexion sur l'exotisation des corps et la manière dont ces corps ont été exhibés dans les sociétés coloniales européennes. L'ensemble de son travail, comme on peut le lire sur le site de sa compagnie Rualité<sup>44</sup>, explore « la mémoire du corps à travers le prisme de l'histoire coloniale et post-coloniale française », « les stratégies de réappropriation et de marronnage » et « la dimension spatialisée des inégalités ». Ainsi, dans le film *Z.H.* qu'elle réalise avec Enrico Bartolucci en 2015, Bintou Dembélé bouscule le regard que nous portons sur « l'Autre » et « interroge le présent : que reste-t-il de cette époque coloniale dans notre société ? » « Nous sommes tous le sauvage de quelqu'un. Une fois que l'on en a pris conscience, la déconstruction de ce mécanisme peut commencer<sup>45</sup> ».

Dans la mise en scène de Clément Cogitore, à la différence du court métrage qui mettait en scène un *battle* de krump, les danseurs sont intégrés à l'ensemble du dispositif opératique. D'autres présences et d'autres corporéités sont donc convoquées, à commencer par celles des solistes, du chœur et des musiciens. Dans ce dispositif, la place de la danse est *a priori* secondaire, même si elle est présente dans chaque entrée à des moments dédiés, en alternance avec les chants et les récitatifs. Comment, dans ces conditions, ne pas faire apparaître les danseurs, dont la morphologie et la corporéité diffère considérablement de celles des artistes foulant habituellement les planches de l'Opéra, comme des êtres « exotiques » ? Le premier parti pris de mise en scène consiste à déplacer l'intrigue des *Indes galantes* dans l'univers interlope d'une grande métropole multiculturelle et de donner ainsi à voir le « Tout-monde » d'une humanité bigarrée : mannequins à la gestuelle étudiée, policiers en tenue de combat, migrants rescapés d'un naufrage, pom-pom girls, prostituées exposées dans des vitrines, jeunesse en révolte, etc. Dans ce dispositif, les danseurs sont presque toujours présents, en contrepoint des chants et de la musique, et participent de l'univers fictionnel dans son ensemble. Bien que moins marquée que celle des chanteurs, l'individualité des danseurs ne se fond pas complètement dans un collectif uniforme – un parti pris que soulignent la diversité des costumes et le développement de *solli* dansés en dehors des danses inscrites dans le livret. Ainsi, dès le prologue, Salomon Mpondo-Dicka évolue au centre d'un double podium pendant l'air d'Hébé de la scène 2. Autre exemple

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>44</sup> La compagnie Rualité a été créée en 2004, à Morangis dans l'Essonne.

<sup>45</sup> [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/49957\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/49957_1)

marquant : le duo créé entre la soprano Sabine Devielhe et le danseur nord-américain Calvin Hunt (tout en glissés et volutes) sur l'air « Viens Hymen » des « Incas du Pérou ».

Mais le moment le plus mémorable pour moi, comme pour de nombreux spectateurs, reste la séquence du « Calumet de la Paix » où les danseuses et les danseurs se livrent tous ensemble à un *battle* de krump éblouissant, accompagnés au chant par Sabine Devielhe et de Florian Sempey. Comme dans le court métrage, on est frappé par l'éloquence de cette danse « issue des marges, porteuse d'une expérience de la violence des dominations<sup>46</sup> », par sa force contestataire inentamée dans le cadre potentiellement écrasant de l'œuvre intégrale. Frappé aussi par l'effacement des frontières du genre qui advient dans l'expression gestuelle de la colère, de l'esquive et de la réappropriation de soi, alors que le livret d'opéra explore une rhétorique convenue des rapports amoureux. À travers la gravité des interprètes se lit la gravité d'un moment, encore rare, où des artistes porteurs d'une expérience de la domination peuvent s'exprimer sur une scène prestigieuse de la culture dominante. Selon moi, se réalise alors scéniquement une « créolisation » au sens qu'Édouard Glissant donne à ce terme, soit les « effets résultant de toute combinatoire d'éléments différentiels appartenant à des ensembles distincts, qu'ils soient culturels, linguistiques, ethniques dès lors qu'entrant en relation, autant qu'en collision, ils participent d'une refonte générale de l'ordre du Monde<sup>47</sup> ». En ce sens, même si la dimension politique de la mise en scène de Cogitore dans son ensemble reste sans doute à démontrer<sup>48</sup>, le krump de ces *Indes galantes* participe de la « refonte » des imaginaires d'une France qui peine à affronter les spectres de son passé colonial.

---

<sup>46</sup> ROUSSILLON Marie, *op. cit.*, p. 95.

<sup>47</sup> MÉNIL Alain, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? » in *Rue Descartes* n°66, avril 2009. p. 15.

<sup>48</sup> On peut notamment se demander si cette mise en scène n'entre pas davantage dans le cadre d'un projet de démocratisation culturelle, plutôt que de démocratie culturelle : « La démocratisation culturelle implique que l'institution rende accessible au plus grand nombre ce qu'elle considère comme appartenant au champ culturel (culture traditionnelle ou légitime), tandis que la démocratie culturelle suppose une reconnaissance par l'institution des formes d'expression artistique n'appartenant pas, ou pas encore, à sa définition de la culture mais étant déjà considérées comme telles par certains segments de la population », LEVY Pauline, « La démocratisation de l'accès à la culture : réflexion à partir des études sur les publics du parc de la Grande Halle de La Villette », O. Donnat, S. Octobre (dir.), *Les Publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquête, 1999-2000*, 2001, p. 70.