

maria de buenos aires

astor piazzolla / horacio ferrer

 **ballet**
de l'opéra national
du rhin

DIRECTEUR ARTISTIQUE BRUNO BOUCHÉ

 **opéra national**
du rhin opéra d'europe

DIRECTRICE GÉNÉRALE EVA KLEINITZ



Maria-Sara Richter

MARIA DE BUENOS AIRES

ASTOR PIAZZOLLA / HORACIO FERRER

Opéra-tango sur un livret d'Horacio Ferrer et sur une musique d'Astor Piazzolla
Création en mai 1968 à Sala Planeta, Buenos Aires

[NOUVELLE PRODUCTION]

Chorégraphie, décors **Matias Tripodi**
Direction musicale **Nicolás Agulló**
Assistante chorégraphique **Xinqi Huang**
Costumes **Xavier Ronze**
Lumières **Romain de Lagarde**
Projections scéniques (photographies) **Claudio Larrea**

Maria **Ana Karina Rossi**
Ténon **Stefan Sbonnik**
El Duende **Alejandro Guyot**
Violon solo **Federico Sanz**
Bandonéon solo **Carmela Delgado**

Ballet de l'Opéra national du Rhin
Marin Delavaud **Renjie Ma**
Ana Karina Enriquez Gonzalez **Alice Pernão**
Hector Ferrer **Maria-Sara Richter**
Brett Fukuda **Wendy Tadrous**
Eureka Fukuoka **Hénoc Waysenson**
Jesse Lyon **Dongting Xing**

Maître de ballet **Claude Agrafeil**

La Grossa - Orchestre Tipica de la Maison Argentine
Piano **Ivo De Greef**
Flûte traversière - Piccolo **Florencia Jaurena**
Guitare **Ignacio Naon**
Contrebasse **Lucas Eubel**
Violons **Jaime Flores Caceres, Bastien Lacoste, Sonia Morin**
Alto **Romain De Mesmay**
Violoncelle **Olivier Koundouno**
Percussion et batterie **Javier Estrella**
Percussion clavier **Louis Domallain**

En langue espagnole,
surtitrages en français et en
allemand

En accord avec Warner
Chappell Music Limited

Durée totale environ 1h 30
sans entracte



Prologue

30 minutes avant
chaque représentation :
une introduction de 15 min
présentée par
Pasquale Nocera

en partenariat avec



MULHOUSE

La Filature

ve 26 avril 20h
sa 27 avril 20h
di 28 avril 15h

STRASBOURG

Opéra

di 5 mai 15h
lu 6 mai 20h
ma 7 mai 20h
je 9 mai 20h
ve 10 mai 20h

COLMAR

Théâtre

je 16 mai 20h
ve 17 mai 20h



SOMMAIRE

Édito	
Bruno Bouché.....	6
Argument	7
Note d'intention	
Matias Tripodi.....	8
Repères	
Apolline Parent.....	12
Buenos Aires: le lieu	
Claudio Larrea.....	16
María et son destin infini	
Walter Romero.....	22
Une nouvelle sensibilité: <i>María de Buenos Aires</i>	
Gustavo Varela.....	24
Poèmes	
Alejandro Guyot.....	28
La María de Nicolás Agulló	
Camille Lienhard.....	30
Livret.....	37
Les artistes du spectacle.....	56
Équipes de réalisation.....	62

édito

Par Bruno Bouché

Porter un regard au-delà de l'Europe nous tient, à Eva Kleinitz et à moi-même, particulièrement à cœur. Que l'art lyrique et la danse se retrouvent pour créer des formes nouvelles est aussi l'un de nos grands souhaits.

La deuxième édition du FESTIVAL ARSMONDO de l'Opéra national du Rhin est l'occasion pour le Ballet de l'OnR de présenter une nouvelle production chorégraphique de *Maria de Buenos Aires*, œuvre étonnamment peu connue en France. Matias Tripodi a répondu à notre invitation. Il relève le défi et porte un regard contemporain sur cette œuvre clé de l'histoire du tango et sur la création de deux artistes argentins majeurs, Horacio Ferrer et Astor Piazzolla. Cette nouvelle aventure pour les artistes du Ballet de l'OnR s'inscrit dans les nouveaux chemins de création d'un Ballet Européen au XXI^e siècle.

Dans la perspective d'une nouvelle dramaturgie, Matias Tripodi se libère d'une interprétation narrative des situations des différentes scènes de l'Operita et met sur le plateau des espaces poétiques où les danseurs se font l'écho des personnages.

Matias Tripodi vient également questionner le tango et sa tradition. En inventant un nouveau système de notation pour le tango, il mène une réflexion poussée à partir de ces codes et confronte cette tradition à un certain regard critique, pour la dégager des clichés et des dogmes qui n'ont peut-être plus grand chose à voir avec son essence. Nous nous retrouvons dans la démarche de questionner une tradition et un langage chorégraphiques, dans le sens où le philosophe Jacques Derrida pensait la *déconstruction*, pour tisser des œuvres dans les interstices d'autres œuvres ou d'autres traditions. Non pour les parasiter ou s'y installer en braconnier, mais pour que de l'entrelacement naisse quelque chose de neuf, quelque chose de jamais vu.

Autour de Matias Tripodi, une génération d'artistes argentins formés dans la tradition du tango à Buenos Aires s'inscrit pleinement dans cette vision contemporaine. Ils développent pour la plupart aujourd'hui leur travail en Europe et ont dû choisir l'exil pour vivre de leur art, malgré l'effervescence de la scène indépendante de Buenos Aires. Les efforts de ces artistes indépendants argentins d'aujourd'hui rappellent les engagements de Piazzolla, Cortázar, Borges ou Ginastera, et nous encouragent à renforcer les liens très profonds qui existent depuis longtemps entre nos pays.

ARSMONDO ARGENTINE donne une visibilité à cette culture, à son histoire et son avenir. C'est l'occasion d'interroger notre Monde : forts de nos différences et nos parcours, nous avons la possibilité d'imaginer ou de rêver à notre futur commun, proche et lointain.

argument

ALEVARE

Minuit à Buenos Aires. El Duende évoque l'image de Maria de Buenos Aires, et convoque son esprit.

TEMA DE MARIA

L'esprit de Maria répond à son appel.

BALADA PARA UN ORGANITO LOCO

El Duende, aidé de la voix d'un Payador (le ténor) et de celle des Hommes qui sont revenus du Mystère, se rappelle alors l'enfance de Maria.

Le récit de la vie de Maria commence.

YO SOY MARIA

La voix de Maria se manifeste.

MILONGA CARRIEGUERA

Gorrion (le ténor) continue le récit de la vie de Maria de Buenos Aires. Il prophétise qu'elle entendra toujours sa voix d'homme dans la voix de tous les hommes qu'elle rencontre.

FUGA Y MISTERIO

Dans un silence halluciné, Maria abandonne son quartier et traverse la ville vers la nuit la plus profonde.

POEMA VALSEADO

Ensorcelée par le bandonéon, comme dans les anciennes légendes du tango, Maria chante sa conversion à la nuit.

TOCATA REA

Pris dans l'histoire qu'il raconte, El Duende cherche le bandonéon, le défie, et se bat en duel. Une balle tue la voix de Maria.

MISERERE CANYENGUE

Maria descend dans les égouts. Le Voleur Antiguo Mayor (le ténor) condamne Maria à devenir une ombre et à déambuler éternellement dans la ville. Devant son corps agonisant, les femmes et les voleurs de la nuit réaliseront que le cœur de Maria vient de s'arrêter.

CONTRAMILONGA A LA FUNERALA

El Duende raconte les funérailles de la première mort de Maria.

TANGATA DEL ALBA

L'ombre de Maria déambule à travers la ville.

CARTA A LOS ARBOLES Y A LAS CHIMENEAS

Sans savoir à qui confier son désespoir, l'ombre de Maria écrit une lettre aux arbres et aux cheminées de son quartier.

ARIA DE LOS ANALISTAS

Maria arrive ensuite au cirque des psychanalystes : poussée par le psychanalyste Primero, Maria fait une pirouette et s'arrache quelques souvenirs qu'elle n'a pas.

ROMANZA DEL DUENDE POETA Y CURDA

El Duende se plaint d'avoir perdu la trace de Maria. Trois marionnettes ivres réalisent qu'El Duende est amoureux de Maria. El Duende incite à envoyer le mystère de la conception à l'ombre de Maria.

ALLEGRO TANGABILE

Les complices d'El Duende traversent les rues de Buenos Aires à la recherche de Maria pour lui envoyer le message d'El Duende.

MILONGA DE LA ANUNCIACION

L'ombre de Maria est touchée par le message d'El Duende et embrasse la révélation de la fécondité.

TANGUS DEI

C'est l'aube à Buenos Aires, El Duende et une Voix de ce Dimanche (le ténor) s'aperçoivent que quelque chose de surnaturel va avoir lieu. Au dernier étage d'un bâtiment en construction, l'ombre de Maria est en train d'accoucher. Les pétrisseuses de pâtes et les trois maçons Mages vont crier leur étonnement : l'ombre de Maria n'a pas donné naissance à un nouveau Jésus, mais à une fille. Est-ce Maria morte qui vient de ressusciter ou est-ce une autre ? Tout est fini ou tout va recommencer ? Mais ni El Duende ni personne ne peut répondre à cette question.

note d'intention

Par Matias Tripodi

L'univers esthétique de *Maria de Buenos Aires* est profondément complexe, l'œuvre en elle-même, sa partition, sa poésie, le parcours de ses auteurs. Les personnages de son histoire augmentent cette complexité et rajoutent en plus une certaine énigme autour d'elle. Depuis son origine, certains tableaux ont disparu, d'autres ont été modifiés, la pièce a été oubliée et récupérée à plusieurs reprises. Comment revisiter cette pièce, telle que nous pouvons la voir aujourd'hui ? D'une certaine manière, la possibilité de la réimaginer au travers de la danse nous offre une liberté ainsi qu'une autre interprétation poétique.

Maria de Buenos Aires est, avant tout, un geste radical face à la tradition. Ce geste est celui de mener le tango vers d'autres genres et registres, de déconstruire ces symboles pour trouver de nouveaux équilibres, de transposer les éléments du tango vers d'autres domaines. Depuis la collaboration d'Astor Piazzolla et Horacio Ferrer, chaque génération a souhaité réassocier modernité et tradition dans le tango. Dans mon travail chorégraphique, j'ai voulu me laisser guider par cette possibilité. Comment faire face à l'histoire portée par la danse du tango ? Ceci a été le point de départ pour construire une lecture qui puisse correspondre aux significations profondes de la pièce.

J'ai proposé de m'éloigner des formes habituelles de la représentation et des clichés. Pas comme une simple négation mais comme une conséquence liée au fait de vouloir montrer une autre face de l'univers culturel du tango : celle de s'entrelacer, de l'intime, de l'union de deux personnes par la tension ou par la fluidité, de la multiplicité, des contradictions, de l'abandon, de la fragilité secrète de se donner à quelqu'un malgré nos histoires et nos tendances, de l'invisibilité produite par l'accumulation. Je suis parti d'images de mes débuts en danse dans les lieux de tango traditionnels à Buenos Aires afin de pouvoir transposer ces sources d'inspiration dans d'autres images et situations chorégraphiques, tout en allant à la rencontre des danseurs du Ballet de l'Opéra national du Rhin, à travers leurs codes et leurs nombreuses personnalités.

En travaillant l'œuvre, j'ai été frappé par le personnage de Maria, qui entremêle fragilité et persistance et qui obtient quelque part sa victoire dans le fait de revenir. Ce personnage en souffrance, qui montre le lien entre la perte de sa voix, les pleurs et sa mort, devient une figure archétypale, qui affirme que les lieux de douleurs ne peuvent pas s'effacer : ils reviennent, tôt ou tard, comme une

persistance que dénoncent les déséquilibres. Après un brusque changement des rôles dans l'histoire, après le changement de costume entre celui qui gagne et celui qui perd, les autres, ceux qui étaient victimes ou souffrants, restent à leur même place sans aucun changement. Maria de Buenos Aires les représente et elle montre en même temps la force qu'elle peut avoir dans le fait de revenir, d'être là, de montrer sa douleur malgré tout. Elle ne peut pas simplement s'effacer, comme les déséquilibres ne peuvent pas seulement impliquer une chute. J'ai donc pensé que *Maria* représentait une dénonciation et un espoir.

Je remercie Eva Kleinitz qui a été au cœur de l'idée, idée pleine d'intelligence, de choisir *Maria de Buenos Aires*. Je remercie aussi Bruno Bouché qui a soutenu ce projet et le travail de la compagnie, ainsi que les danseurs qui étaient au cœur du processus de création et dont je me suis fortement inspiré.

Je remercie l'Opéra national du Rhin, qui a proposé d'entrelacer opéra et ballet. Pour finir, merci aux équipes artistiques que j'ai réuni pour ce projet, desquelles je suis très fier.

Je garde en moi les conversations avec Nicolas Agulló, les souvenirs apparus pendant la recherche labyrinthique des images et des interprétations, la présence fondamentale de Xinqi Huang, assistante chorégraphique, grâce à sa sensibilité précise durant tout le processus, les conversations avec la danseuse de tango Marcela Duran, qui m'a permis de comprendre tant de choses. Je me souviens aussi de l'engagement et des efforts des artistes du Ballet afin de rendre un tel projet possible et le travail de l'Orchestre La Grossa. Je garde en moi également le cumul des années et des images qui ont permis le débordement de l'intime que j'ai essayé de montrer dans cette pièce.



REPÈRES

Par Apolline Parent

L'UNIQUE OPÉRA DE PIAZZOLLA

Désignée par ses auteurs comme un « Operita en deux parties », l'operita étant un petit opéra, *Maria de Buenos Aires* est la première œuvre commune d'Astor Piazzolla et Horacio Ferrer, qui travailleront régulièrement ensemble par la suite. En 1968, à la création à Buenos Aires, ils sont tous deux sur scène, l'un au bandonéon et l'autre incarnant le rôle d'El Duende. Il s'agit du seul opéra composé par Piazzolla, qui transcrit dans cette œuvre l'épopée du Tango à travers le personnage de Maria.

“

Tu réalises en poésie
la même chose que ce que
je réalise en musique.

À partir de maintenant,
nous allons composer ensemble.

Essaie de trouver une idée
pour une pièce
de théâtre poético-musicale

”

Astor Piazzolla à Horacio Ferrer, 1967

UN TEXTE POÉTIQUE ET MÉTAPHORIQUE

Il est malaisé de rendre compte de l'argument de *Maria de Buenos Aires*. En effet, chacun des tableaux introduit une ambiance, une émotion, un sentiment. La langue, très poétique, à base de répétitions et d'incantations, emprunte de nombreuses expressions au lunfardo, argot de Buenos Aires, qui la rend difficile à traduire. Il s'en dégage quelque chose d'unique, une véritable création littéraire. Langue et musique sont de même nature : tantôt dense, lyrique, tantôt sensuelle, ou dramatique.

MARIA, UNE ALLÉGORIE DU TANGO

L'ascension de Maria de la banlieue de Buenos Aires, son heure de gloire dans les cabarets du centre-ville, son épuisement, son déclin, sa mort et sa renaissance spectaculaire à la fin suivent l'évolution du Tango au fil des décennies. Suivant les époques que traverse Maria, diverses catégories stylistiques du tango sont utilisées : traditionnel, romance, chanson, moderne. Si le corps de Maria est mort, son ombre, désespérée, continue à hanter la ville. Le Tango est roi dans *Maria de Buenos Aires*, sous sa forme la plus surréaliste et poétique.

LA VILLE COMME VÉRITABLE PERSONNAGE

C'est une ville des bas-fonds qui est incarnée, directement reliée à la naissance du Tango dans les quartiers populaires de Buenos Aires. La ville ici est associée à la nuit, qui évoque les lieux de perdition, dans un univers inquiétant de bars enfumés, d'ivresse, dans lequel évoluent prostituées, voleurs, mendiants. Mais c'est aussi la nuit qui permet de s'oublier dans la danse, la séduction, et l'amour. La ville est objet de fascination, même si elle est assimilée à une forme d'enfer également, dans lequel Maria est condamnée à errer, la nuit étant le domaine des esprits que l'on peut invoquer. C'est la ville qui révèle son âme musicienne, passionnée de tango la nuit venue. La lumière, qui efface ce monde de la nuit est considérée comme douloureuse.

La ville de Buenos Aires n'est pas un cadre géographique, elle est l'incarnation même du Tango. Il s'agit d'un véritable triptyque, dans lequel Maria, le Tango et Buenos Aires sont une seule et même entité.

La mise en espace qui est proposée fait honneur à cette ville. Aux images d'archives du Buenos Aires des années 1960-1970, se superpose un film créé pour cette production, permettant de suivre Maria à travers différentes ambiances citadines. C'est ainsi par la musique et par l'image que sont incarnées à la fois la femme et la ville.

LA RELIGION OMNIPRÉSENTE

L'œuvre est empreinte d'échos bibliques étonnants, et le librettiste Horacio Ferrer prend la gouaille populaire pour parler de religion, parfois de manière agressive ou dérisoire. Ainsi dieu est saoul, l'Annonciation faite à Maria devient ici « rumeur de nazaréens en taule ». La réalité triviale est évoquée avec force références religieuses. Les petits anges côtoient les ivrognes et les musiciens ambulants...

Maria fait état des sensations de sa maternité à venir en parlant d'un petit Jésus qui patouille dans sa voix. On est moins dans la tragédie que dans le comique burlesque. Bien sûr, existe l'espoir de mettre au monde un garçon, un nouveau Jésus sauveur du monde ; mais le miracle n'aura pas lieu puisque c'est une fille qui naîtra dans la consternation. Il y a une forme de réalisme cruel dans la suggestion de la pauvreté qui entoure la venue au monde de l'enfant. Toutefois, l'avenir semble assuré, on peut supposer que la petite Maria qui naît donnera naissance elle aussi à une autre Maria. Rien n'est perdu, la vie continue, le Tango continue, plus tout à fait le même, dans une évolution naturelle.

UNE FORME ATYPIQUE

Cet ouvrage, *Maria de Buenos Aires*, n'est que très peu monté. Écrite initialement pour trois chanteurs (dont le narrateur qui parle plus qu'il ne chante), la pièce est présentée principalement en version chorégraphique ou en version de concert. La forme de cet opéra, qui n'est pas classique, donne une certaine place à la théâtralité des personnages par un jeu d'allées et venues entre les commentateurs d'une action qui n'est pas représentée mais évoquée, et la musique. *Maria de Buenos Aires* fait quelque peu résonnance dans sa forme à l'œuvre de Manuel de Falla, *El Amor Brujo (L'Amour Sorcier)*, composée en 1915, qualifiée par l'auteur espagnol de *Jitanaria* (gitanerie), à défaut de lui trouver une dénomination plus conventionnelle. Le découpage de la pièce est similaire, chaque titre peut être écouté séparément, musique et théâtre se mêlent. Tout comme le tango argentin trouve ses racines dans des formes de musiques traditionnelle et folklorique avec le flamenco, musique typée et populaire métissée. Dans les deux œuvres, l'univers de la nuit et des esprits est omniprésent, mettant en exergue une femme douloureuse, où amour et mort sont intimement liés.

Janvier 2018



> Dessin de Matias Tripodi

Appoline Parent est responsable de rédaction au sein de l'Opéra de Limoges.
Ce texte est issu du programme de l'Opéra de Limoges, accompagnant les représentations de *Maria de Buenos Aires*, mis en scène par Sergio Simón.



Brett Fukuda, Hector Ferrer



Dongting Xing

BUENOS AIRES, LE LIEU

Par Claudio Larrea

Il pleuvait cet après-midi-là à Buenos Aires et d'un coup, grâce aux accords du bandonéon d'Astor Piazzolla, la ville prit sens à mes yeux. Dans cette errance provoquée par ces mélodies, marquée au rythme des pas du tango, j'ai compris que j'appartenais à cette ville, que j'étais d'ici, qu'il n'existait pas d'autres lieux.

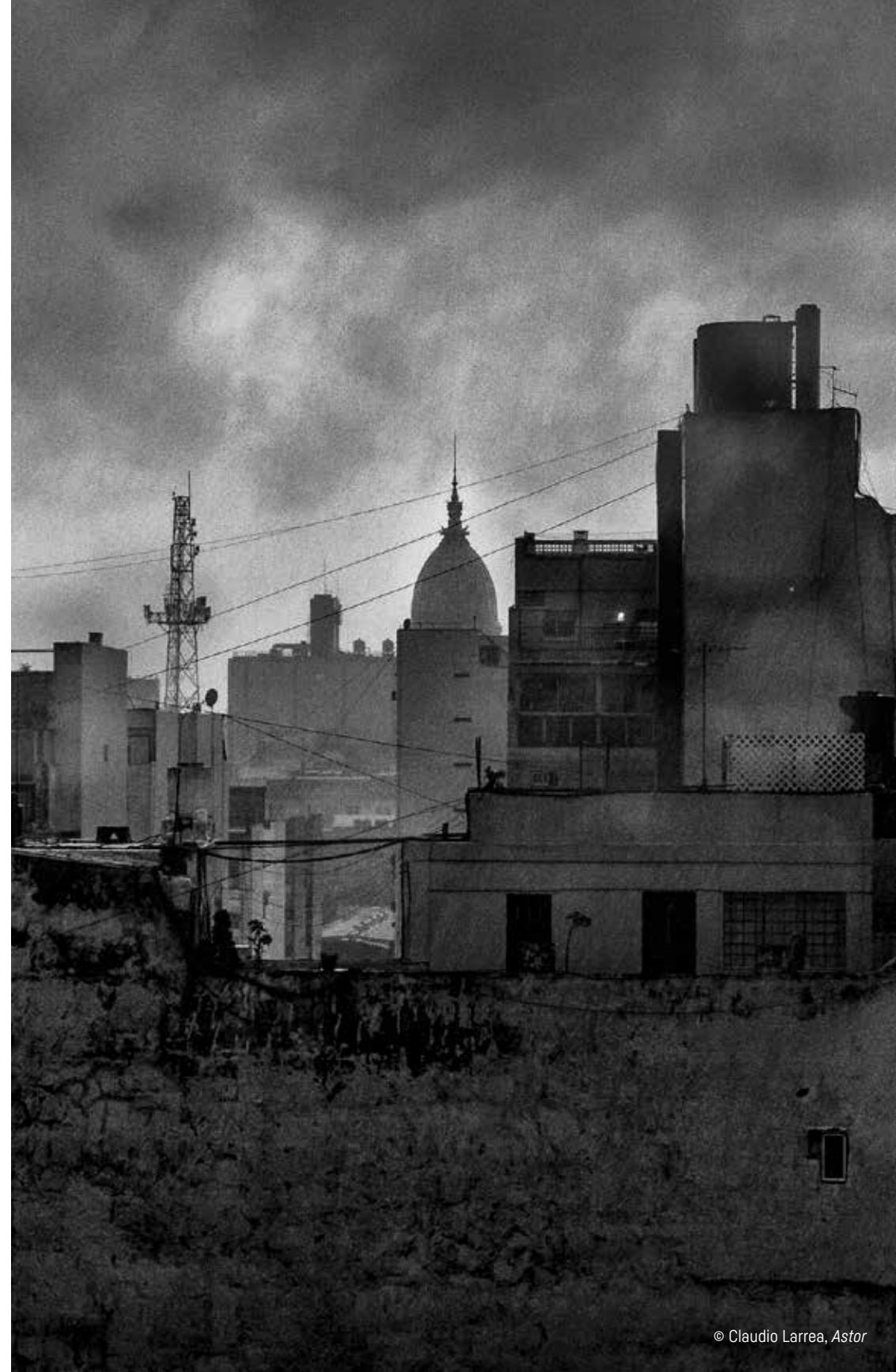
À ce moment-là et en ce point précis de la planète, je me suis perdu dans les rues, pleines de miroirs infinis qui reflètent plusieurs univers et ses belles imperfections, c'est là que j'ai initié ma première étape comme artiste surnommé «El Amante de Buenos Aires» (*L'Amant de Buenos Aires*). J'ai fait une série de portraits de la ville, de ses palaces, de ses constructions Art déco. Par la suite, je me suis enfoncé dans d'autres rues, plus obscures et sombres que l'on appelle «La République de Waires», mélange de deux lieux lointains, Weimer et Buenos Aires.

Le hasard a voulu que ma vie croise celle d'Astor Piazzolla et j'ai déménagé dans un appartement de sa première étape *porteña*¹ dans le quartier de Balvanera, proche du Congreso, où Astor avait composé *Tango* avec Jorge Luis Borges et où il a également composé l'émblématique *Milonga del Ángel*. Piazzolla appelait ce foyer, ayant une vue imprenable sur la ville, «un château dans l'air». Cette vue fut source d'inspiration essentielle pour créer des mélodies sonores. À travers ces fenêtres, je voyais la possibilité de voler tel un oiseau inquiet dans les ciels d'une métropole métisse, mélange de reine et de vagabonde. Ceux qui connaissent Buenos Aires, comprennent Piazzolla, ses mélodies douces et ses accords rudes.

C'est ainsi que l'œuvre photographique capturée dans *Maria de Buenos Aires* est le résultat de mon grand amour pour cette ville et de la musique d'Astor. Cette connexion sentimentale me ramène à un même point : mon «cœur-Buenos Aires»...

1. Porteño/Porteña est une expression courante en Argentine désignant les habitants de certaines villes portuaires.

Claudio Larrea est designer de production et photographe, son travail est spécialisé en architecture. Parmi ses dernières expositions figurent *Como Leer al Pato Pascual* (Fondation Getty, Los Angeles 2017) et *República de Waires* (Buenos Aires, Argentine 2018).







MARIA ET SON DESTIN INFINI

Par Walter Romero

Borges disait que le tango était la mythologie mineure de Buenos Aires. Avec la majestuosité de l'opéra et l'ironie du nom «petit opéra», *Maria de Buenos Aires* donna au tango une œuvre de grand format sur l'imaginaire d'une ville de l'Amérique du Sud dont la mélancolie est le meilleur des mythes. Une entité féminine sous le nom essentiel de Maria – qui embrasse à la fois une et toutes les femmes – serait l'idéal d'une femme dont la force est le symbole de toute une ville.

Par un «*alevare*¹» médité et par le biais de la métaphore multiple de Maria, Piazzolla introduit le tango dans les théâtres du monde, en côtoyant – de plein droit mais aussi quelque peu par tricherie – les grands compositeurs et les œuvres majeures. À titre de messe hérétique – avec des parties dont la réminiscence christique est indéniable (*Anunciación, Miserere et Tango Dei*), *Maria de Buenos Aires* ennoblit une muse urbaine à coups de *staccato* qui sculptent les recoins sentimentaux et controversés d'une ville d'épouvante et de furie. Maria sera le fredonnement par lequel s'insinuera l'âme miteuse de cette ville qui fut aussi pour toute l'Europe un port d'immigration et d'espoir.

Entre la mythique *Maria* argentine, l'inoubliable tango de Cátulo Castillo et Anibal Troilo, et la *Maria* idolâtrée de *West Side Story* de Leonard Bernstein, Piazzolla/Ferrer reprennent et donnent le rythme du tango à la ville-femme, modèle de passé et d'avenir : le chant et la cadence du bandonéon qui viennent des recoins les plus secrets et mystérieux d'une ville lointaine, et en même temps, l'identité de toutes les *Maria* qui viendront dans l'avenir.

Le «petit opéra» est le mélange tragicomique des sentiments d'une société actuelle qui – entre chansons, musique et récitations – mélange les orgues de barbarie de l'après-midi et la moisissure cruelle des souvenirs, le marc de café où l'on cherche «*lo que vendrá*²» (ce qui va arriver) et les trottoirs rauques d'une Buenos Aires mythique et *canyengue*.

Entre des déclamations raffinées et des cantates vulgaires, *Maria de Buenos Aires* se résume à l'une des plus célèbres compositions *Fuga y misterio* dont le ton contrapuntique définit l'atmosphère de l'œuvre toute entière. L'union artistique entre Astor Piazzolla et Horacio Ferrer – dont la poésie est toujours un chef-d'œuvre de *lunfardía* (argot du tango argentin) et de surréalisme riverain – apporte avec *Maria de Buenos Aires* une œuvre essentielle au mouvement

1. *Alevare* est un mot inventé par Astor Piazzolla et le titre de la première partie de *Maria de Buenos Aires*.

2. *Lo que vendrá* est également le titre d'un morceau emblématique d'Astor Piazzolla.

dit *nouveau tango* dont la première eut lieu à la Salle Planeta de Buenos Aires, le mercredi 8 mai 1968, cet *annus mirabilis* où le monde reverdit en un nouveau printemps où des milliers de personnes sortaient dans les rues. Comme s'il chantait à cette aube ou à ce présent pur et inaugural, le poète dit et répète : «*Maintenant, étant l'heure...*³», et donne ainsi au tango – aux airs d'«opéra» et au ton de «*aïe majeur*³» – une nouvelle dimension qui ajoute de la beauté et du mystère à l'art ineffable d'un tango en chanson, à une forte pièce instrumentale et à une émouvante étreinte dansante.

Séduite par la musique endiablée du tango, Maria, née de l'alcool d'un dieu troublé, quitte les rives sur son chemin vers le centre-ville. Dans les cafés fréquentés par la pègre, dans les bas-fonds et la marginalité, la première de ses morts la fera devenir un spectre au milieu de l'enfer farouche de la ville. Tout comme Buenos Aires, symbole et insigne de la nation Argentine, Maria naît, meurt et renaît par des cycles fatidiques d'anéantissements et de réapparitions sempiternelles. De retour à une innocence profane – et jamais définitive – Maria donne naissance en une autre et plusieurs Maria. La pièce dramatique, conçue pour l'exquise comédienne Egle Martin, eut cependant sa première version scénique (et enregistrée) jouée par Amelita Baltar. Venue du folklore, avec des tonalités étrangères à celles du reste des chanteuses de tango, elle est devenue son interprète fondamentale et incontournable.

Maria enfant, Maria femme et Maria spectre dansent la *tanguedia* complète imaginée à l'origine en deux parties et seize compositions. Les jeux vocaux pour deux chanteurs (Maria et un Payador), un Duende (personnage fantastique, NdT) qui récite, des *chœurs de marionnettes*, tout un ensemble de personnages qui font résonner les destinées fermentées de ce tango de la fin des années 1960. Un tango déjà fortement influencé par une autre mythologie qui dit que Buenos Aires est l'une des villes «à la détresse facile», ville comblée de psychanalystes et de psychanalysés.

Cette nouvelle production de l'Opéra national du Rhin – sous la mise en scène et la régie de l'Argentin Matias Tripodi dans le cadre du Festival Arsmundo Argentine – vient ajouter, comme ce fut le cas pour cette pièce lors de toutes les premières internationales, la manifestation corporelle de la danse du tango : c'est une *Maria de Buenos Aires* relue avec poésie à partir d'une version chorégraphique qui s'éloigne des manières habituelles de représenter la danse tango. C'est une Maria, cette fois-ci en noir et blanc, qui retrace peut-être les secrets les plus complexes de son destin infini.

3. *Maintenant, étant l'heure...* et *aïe majeur* sont des citations du texte de *Maria de Buenos Aires*.

Walter Romero est professeur de littérature française à l'Université de Buenos Aires et interprète de tango. Il écrit également sur les paroliers et la poétique qui traversent toute la musique populaire du tango. Son dernier album s'intitule *Buffa!* (2018).

UNE NOUVELLE SENSIBILITÉ : MARIA DE BUENOS AIRES

Par Gustavo Varela

Après presque vingt-cinq ans de musique et de scandales, Astor Piazzolla se démarque de nouveau avec *Maria de Buenos Aires*, dont la première a lieu en 1968 au théâtre Planeta. Plutôt qu'une pièce de théâtre ou un « petit opéra », comme on l'a appelé, il s'agit d'un manifeste visuel et sonore qui marque une nouvelle place, une sensibilité qui fait la différence pour le « nouveau » tango. Car l'œuvre de Piazzolla est à la fois mort et résurrection, presque une carte qui indique l'emplacement et le sens de l'œuvre de Piazzolla dans l'histoire du tango. L'intrigue est axée sur le personnage féminin, Maria de Buenos Aires, qui n'est autre que le tango lui-même, dont l'image apparaît dans la réalité évoquée par un Duende (un Esprit). Ce dernier, interprété dans la version originale par Horacio Ferrer, raconte la vie de Maria, sa naissance dans un faubourg, comment elle est séduite par des forces mystérieuses qui la conduisent vers les beaux quartiers, où elle est happée par le mal et entraînée en enfer. Elle meurt et son ombre est condamnée à « retourner à l'autre enfer, celui de la ville et de la vie – et à errer éternellement, poursuivie et blessée par les rayons du soleil ».

C'est le tango lui-même qui meurt et accueille ses funérailles, tandis que son ombre égarée déambule dans la ville. Son errance la conduit à un cirque tenu par des psychanalystes, mais ils ne peuvent rien pour elle. Le Duende la retrouve et l'amène dans un bar où ses compères l'initient aux mystères de la fécondité. Un dimanche, à l'aube, Maria danse sur les échafaudages d'un bâtiment et à la fin, un enfant naît. « Est-ce Maria elle-même, déjà morte, qui est ressuscitée dans son ombre, ou est-ce quelqu'un d'autre ? Est-ce la fin ou un nouveau commencement ? Ce que nous voyons là, devant nous, a eu lieu aujourd'hui ou bien hier ? Mais ni le Duende, ni personne, ne peuvent désormais répondre à ces questions ».

Ces questions posées par Horacio Ferrer dans le synopsis dévoilent l'intention et le caractère particulier de l'œuvre dans l'ensemble de la musique de Piazzolla : impossible de dire s'il s'agit d'une rupture ou d'une continuité, d'une fin ou d'une conclusion. Ce qui est certain, c'est que Maria, qui incarne le tango classique, est morte ; qu'elle est née de nouveau de son ombre, et donc le tango aussi, mais s'il s'agit d'un autre tango et non pas du même, bien que ce soit elle-même (ou le tango) qui naît une nouvelle fois en haut des échafaudages d'un chantier.

L'œuvre annonce donc que le tango meurt et ressuscite, toujours le même et non pas un autre, dans une géographie nouvelle, en hauteur et non dans les cours des immeubles des faubourgs. Le vieux tango meurt pour donner naissance à quelque chose de nouveau, mais les gènes sont toujours les mêmes. Une conviction s'exprime ainsi : la nouveauté de la musique de Piazzolla est si forte qu'elle est capable d'accoucher d'un enfant.

Les personnages de la pièce composent une sorte de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, l'image des Beatles qui avait lancé le psychédéisme à peine un an plus tôt, en 1967. Cette fois-ci, elle est transposée en Argentine, avec le tango pour musique : psychanalystes, bouches d'égout, un bandonéon, des marionnettes ivres, des maçons magiciens, des ombres, des esprits ; ils parlent tous et racontent l'histoire de la musique de Buenos Aires, quelque chose d'impenable pour ce genre d'œuvre, autant que la musique de Piazzolla.

Tout ceci nous dit que la ville est autre, ses musiques et ses habitants sont autres, tout est plus embrouillé, les conflits sont plus complexes que ceux évoqués dans *El patio de la morocha* ; et au cœur de tout, le tango, comme un prisme qui nous permet de voir une réalité qui n'est plus tissée de nostalgie et de petits malheurs sans grand relief mais de modernité, de hauts bâtiments et d'un ciel surréaliste.

Maria de Buenos Aires marque l'apparition d'une nouvelle sensibilité qui rend compte de la rupture esthétique à l'intérieur d'un même champ. C'est pour cela que le personnage est le même, qu'il meurt et ressuscite en étant autre.

L'œuvre de Piazzolla et Ferrer annonce une rupture qui nécessite la mort de l'ancien et la naissance du nouveau. C'est un champ de visibilité différent, avec des personnages étranges (des psychanalystes, des esprits, des égouts qui parlent...) et un scénario complexe où la mythologie du tango traditionnel se mêle au rythme urbain des années 1960. Elle met en scène une dispute entre des sensibilités différentes, un dissentiment qui finit par se dissoudre tant le champ est élargi, non seulement pour ce qui concerne la création de contenus mais aussi les attentes des auditeurs : « Elle sera acceptée par les intellectuels et les naïfs », prévoyait Piazzolla à l'époque.

Le caractère politique de l'œuvre de Piazzolla et du tango d'avant-garde, la rupture avec le continuum moral énoncé par l'ancien tango était une nécessité vitale pour le genre. Si quelque chose meurt, et c'est bien le cas ici, c'est parce que le tango s'est appauvri et épuisé, car il ne peut continuer à se nourrir d'une réalité disparue pour ne plus revenir.

Un an après la première de *Maria de Buenos Aires*, Astor Piazzolla compose, sur des paroles d'Horacio Ferrer, *Balada para un loco* (*Ballade pour un fou*) un « tango » qui aura, pour la première fois, un succès massif qui avait par le passé échappé au compositeur. Si, de l'avis de Blas Matamoro, Piazzolla a dû inventer son public quand il incarnait « la nouveauté, la rupture, le contraire du goût établi », avec cette chanson il est définitivement légitimé dans le monde du tango. Il n'est plus l'avant-garde, il est devenu institution : « Piazzolla a été distingué par la ville de Buenos Aires et on lui a ouvert les portes du théâtre Colon (la salle d'opéra de Buenos Aires) ; c'était la reconnaissance institutionnelle et formelle d'un musicien d'avant-garde. » À partir de ce moment-là, sa musique deviendra une référence du tango, un soubassement solide qui, même aujourd'hui, ne présente aucune fissure.



Ana Karina Enriquez Gonzalez, Hénoc Waysenson, Matias Tripodi



Marin Delavaud



Matias Tripodi, Maria-Sara Richter, Dongting Xing

POÈMES

Par Alejandro Guyot

Posada Auberge

*Entrada ya la noche
alguien conversa con sus propios fantasmas,
esos que a veces llegan a pedir posada
en el alma polizonte,
algo que comer, algo que beber,
tabaco y un lugar para pasar la noche
- si es la noche algo que realmente pasa -.
El rezongo de los resortes
bajo el peso de los cuerpos no molesta
a nadie a estas horas de la madrugada;
porque aunque todos crean que duermen,
nadie en realidad descansa.*

La nuit est déjà là
Quelqu'un converse avec ses propres fantômes,
Ceux qui parfois vont jusqu'à demander asile
à l'âme clandestine,
Quelque chose à manger, quelque chose à boire,
Du tabac et un endroit où passer la nuit
- si tant est que la nuit passe réellement -.
Le grincement des ressorts
Sous le poids des corps ne dérange
personne au point du jour ;
Car même si l'on croit toujours que l'on dort,
Personne à la vérité n'est en repos.

*La osa sentía un gran afecto por
el niño y lo amamantó durante
todo un año. A causa de semejante
lactancia el niño se volvió tan
velludo como un animal salvaje,
devoraba carne cruda...*

Manuscrito Bourdichon, Siglo XV, Paris

L'ourse avait une grande affection
pour l'enfant et elle le nourrit une
année entière. À cause d'un tel
allaitement l'enfant devint aussi
poilu qu'une bête sauvage
et dévorait de la viande crue...

Manuscrit Bourdichon, xv^e siècle, Paris

Y allí fue que erigimos un nuevo altar... Et c'est là que nous avons érigé un nouvel autel...

*El cielo se llenó de humo
sobre la pequeña ciudad estrellada.
Es la misma noche la que arde,
la que incendia al molino del pueblo
y descubre recostada
junto a un héroe anónimo
a una joven y bella muchacha:
En las entrañas de su propia fábula,
en el centro de su anhelado laberinto;
a la ancestral bestia minotáurica
cándida,
casi virgen,
inmaculada
duermevela en un tibio lecho,
el de su propio río,
ahogada, muerta, degollada*

Le ciel se remplit de fumée
Dans la petite ville étoilée.
C'est cette même nuit qui brûle,
Qui incendie le moulin du peuple
Et découvre allongée
Près d'un héros anonyme
Une jeune et belle fille ;
Dans les entrailles de sa propre fable,
Au centre de son labyrinthe désiré ;
À l'antique minotaure bestial
Candide,
Presque vierge
Immaculée
Assoupie dans une couche tiède,
Celle de sa propre rivière
Noyée, morte, égorgée

LA MARIA DE NICOLÁS AGULLÓ

Par Camille Lienhard

Une plongée dans l'approche minutieuse du directeur musical de la nouvelle production de l'Opéra national du Rhin se vit comme un parcours éclairant des arcanes labyrinthiques de *Maria de Buenos Aires*, dont l'aboutissement musical donnerait à l'interprétation la force d'une nécessité. Objet d'une beauté hybride et déroutante, l'opéra né de la collaboration d'Astor Piazzolla et d'Horacio Ferrer joue des genres et déjoue les mots par une intrication du tango, de l'opéra et de la poésie surréaliste qui n'a congédié le sens que de la surface de l'écriture. Spécialiste du tango, Nicolás Agulló n'ignore rien de l'hétérogénéité et de la souplesse inhérentes à cet univers stylistique, mais rien non plus du surcroît de difficultés que l'articulation d'un format d'environ trois minutes à une forme dramatique de grandes dimensions a pu opposer aux auteurs. De ce frottement, s'efforce le surgissement d'une vérité qui traverse l'œuvre en l'incarnation de Maria.

RICHESSE THÉMATIQUE ET REPRÉSENTATIONS STYLISTIQUES

Quelle est cette vérité? Agulló fonde sa compréhension de l'œuvre autour deux interprétations: Maria est Buenos Aires; Maria est le tango. Loin de s'exclure ou de ne coexister qu'au gré d'un certain relativisme, les deux options se recoupent, dans le sens où la cristallisation du tango comme expression culturelle des deux rives du Río de la Plata s'est commuée en véritable symbole. Cependant, c'est la perspective musicale qui semble offrir au chef une ligne directrice particulièrement significative, dans la lecture chronologique significative de l'argument au travers de l'identification de l'histoire de Maria à celle du tango. Il s'agit d'un cheminement en trois temps, associant à la vie Maria la naissance du tango, sa mort et la déambulation de son ombre à la décadence du genre et, enfin, l'engendrement d'une nouvelle Maria par l'union de l'ombre et de l'Esprit à une renaissance musicale. La vision de Piazzolla se déchiffre de façon limpide: le tango a été peu à peu phagocyté par la musique de masse et la musique savante, et nul doute que le compositeur lui-même se projette dans l'Esprit qui, s'unissant à l'ombre de Maria - c'est-à-dire à ce qu'il reste du tango - ressuscitera le genre dans sa substance originelle.

De là, charge à l'interprète de décrypter plusieurs images musicales dont Piazzolla parsème son œuvre, tenant que l'écriture du compositeur ne se conjugue pas toujours à la première personne et qu'une distanciation ironique la teinte souvent de pastiche. Première cible: la dissolution du tango dans la sensiblerie standardisée de l'industrie musicale. Agulló décèle certains réflexes musicaux volontairement tirés de l'univers de la variété, tels que les effets bruts de changement de tonalité sans modulation (progressions au demi-ton) ou les aseptisations de la complexité rythmique. Cependant, le déclin du tango et des formes typiques qui le sous-tendent ne s'observe pas uniquement dans un procès de simplification, mais aussi dans une dénaturation inverse, qui est celle des logiques de l'art savant, étrangères à l'esprit original de cette musique. Ici visé, l'ancien maître de Piazzolla, Alberto Ginastera, dont le style a tendu vers une synthèse poussée d'éléments traditionnels argentins et de techniques d'écriture du modernisme européen. Agulló interprète ainsi la scène du cirque où un chœur de psychanalystes tente d'arracher à Maria des souvenirs qu'elle n'a pas comme un moment de psychanalyse du compositeur lui-même, d'où ressort, en une raillerie des clichés de l'intellectualisme des années 1960, l'expérience de Piazzolla avec son maître, dont apparaît le langage polytonal caractéristique.

DE LA PURETÉ DU TANGO À LA VÉRITÉ DE LA MUSIQUE

À ces simulacres, Piazzolla oppose une écriture musicale fidèle à la conception qu'il se fait de l'authenticité de sa musique. Pour le chef, la pleine compréhension de cette démarche permet de mettre en lumière les détails qui confèrent à l'œuvre son sens profond. Il s'agit de saisir et de rendre la richesse originelle des genres traditionnels ici imbriqués, de retrouver la complexité propre dont ils ont pu se trouver dépossédés par la standardisation de la variété aussi bien que par l'abstraction moderniste. C'est essentiellement dans l'articulation de la polyphonie et de la polyrythmie que réside cet héritage égaré. Au tempo approprié, une danse telle que le malambo permet la superposition de plusieurs mètres, interdépendants des couleurs instrumentales et des équilibres dynamiques qui en distinguent les contours et en dessinent le relief. Agulló s'attache tout particulièrement à ces logiques foisonnantes dont il insiste sur l'origine historique: les étagements de strates de la musique traditionnelle argentine ne sont pas nées d'une construction de l'esprit, mais d'une réelle superposition des musiques du colonisateur espagnol, de l'indigène et de l'esclave africain. C'est l'histoire, aussi, qui donne à l'interprète la clé d'une profusion ornementale toute baroque; là encore, le lien s'établit avec le passé de la conquête occidentale et d'un XVII^e siècle dont les traces furent aussi musicales. Aux yeux du chef, la présence de tels éléments dès la fin du premier morceau - un côté «ouverture à la française» - peut s'inscrire dans l'interprétation de l'opéra comme une libre reconstruction de l'histoire musicale argentine.

Au travers de cet effort vers la substance du tango, se joue pour Agulló la quête d'une vérité sous-jacente à la surface des choses qui se retrouve dans un rapport au langage qui tient à la fois du surréalisme, du baroque et du romantisme. Surréaliste et baroque est la poésie de Ferrer, qui fait exploser la rationalité du réel au moyen d'une langue onirique. Mais proprement romantique est la conception du rapport texte / musique de Piazzolla, dans le sens où le logos s'avère insuffisant à pénétrer l'essence du monde et se place ainsi en deçà de la musique pure, c'est-à-dire de la musique instrumentale, en sorte que la structure formelle de *Maria de Buenos Aires* s'articule autour de trois morceaux instrumentaux (n° 5, « fugue et mystère » ; n° 10 « tango de l'aube » ; n° 14 « Allegro tangabile »), auxquels on pourrait ajouter le fameux n° 2, « thème de Maria », qui est un chant fredonné sans paroles. Maria se signifie par le son de sa voix et de la guitare, non par le langage. Agulló insiste sur le lien de cette perspective esthétique à celle que développe Berlioz dans *Roméo et Juliette*, et dont le compositeur s'explique dans sa célèbre préface : « Si le chant y figure presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimées par l'orchestre¹. » Poursuivant, Berlioz justifie l'absence d'un duo d'amour par la même raison que pourrait le faire Piazzolla ici : « [...] la sublimité de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. »

CONJOINDRE AUTHENTICITÉ ET CONTEMPORANÉITÉ

Pour emprunter au vocabulaire de l'interprétation baroque dont les méthodes se répandent depuis quelques décennies à un nombre croissant de répertoires, la *Maria de Buenos Aires* que propose ici Agulló revêt ainsi toutes les caractéristiques d'une vision historiquement – et culturellement, mais aussi esthétiquement – renseignée. Au regard plus concret du travail avec les musiciens, les grandes lignes s'en comprennent – et là encore, le parallèle avec le baroque suit notre propos – dans la prise en compte d'une marge de liberté de l'interprète par rapport à la partition bien plus importante que dans le cas des musiques savantes du xx^e siècle. Bien évidemment, cette liberté soustraite à la fixité de l'écrit se restreint d'un autre côté par la contrainte de conventions orales qu'il importe de connaître. De façon compréhensible, ce savoir, note le chef, peut faire défaut aux exécutants de formations classiques, peu aguerris à de telles aux éléments stylistiques ici en jeu. Dans la réalisation rythmique du tango, il s'agit par exemple, selon le jargon musical, de « jouer au fond du temps », c'est-à-dire de retarder de presque rien la note arrivant à contretemps pour figurer un ralentissement expressif. Cette exagération dans l'articulation, qu'imprime

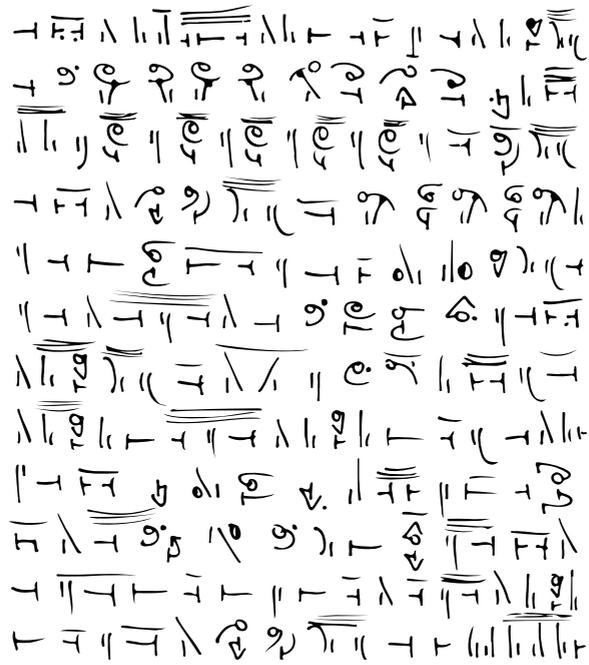
au tango la force du désir, se reporte dans les sons tenus, que doit toujours animer – pour les instruments qui le peuvent, tels que le bandonéon, les cordes ou les bois – un intense mouvement dynamique interne.

L'amour et le profond respect que témoigne le chef pour *Maria de Buenos Aires* ne l'emprisonnent pas, cependant, dans un fétichisme muséal. À la nécessité de la quête d'authenticité objective, s'adjoint celle du libre devenir de l'œuvre : ce n'est que dans le succès de cette synthèse, que ne tranche aucune loi a priori, que se joue la réussite de l'interprétation. Si, dans une volonté légitime de ménager au spectateur un équilibre entre la réflexion du discours et la spontanéité du spectacle, Agulló tient à réserver à la seule scène les fruits abondants de sa collaboration avec le chorégraphe Matias Tripodi et les danseurs plutôt que d'en livrer ici tous les détails, il précise cependant qu'un effort tout particulier a été apporté à une actualisation de la déclamation. Le style oratoire parlé, tels que pratiqué par Piazzolla et Ferrer à la fin des années 1960, gagne selon lui à être quelque peu dépoussiéré pour s'adapter à un débit plus proche de celui que nous connaissons aujourd'hui, ce qui implique, par l'accélération induite, un travail sur les autres paramètres, dont le résultat doit évidemment se réinventer musicalement. Le travail d'Agulló illustre d'une façon tout-à-fait concrète l'idée que l'œuvre demeure ouverte, non pas au regard de sa substance, mais de la connaissance, de la pensée et de l'émotion qu'elle engage, chez l'interprète et le spectateur, dans la quête créative d'un impossible absolu. Une perspective à cultiver précieusement pour l'abord d'une pièce aussi ouvertement polysémique, dont l'entreprise interprétative rigoureuse des musiciens ne vise en rien à clore mais, au contraire, à libérer les chemins qu'y tracera l'imaginaire du spectateur.

1. Hector Berlioz, « Préface » au *Livret de Roméo et Juliette*, Paris, Vinchon, 1839, p. 2.

Camille Lienhard est doctorant en musicologie à l'Université de Strasbourg





maria de buenos aires

Opéra-tango sur un livret d'Horacio Ferrer
et sur une musique d'Astor Piazzolla
Création en mai 1968
à Sala Planeta, Buenos Aires

PRIMERA PARTE

CUADRO 1 ALEVARE

EL DUENDE

Ahora que es la hora y que un rumor de yerba mora trasnocha en tu silencio, por un poro de este asfalto yo habré de conjurar tu voz... Ahora que es la hora.

Ahora que ya has muerto para siempre y van de asalto, por vos, mis brujas rubias a tanguer misas calientes al alba, con sus lerdas putañías de contraltos;

Ahora que tu amor se fue a baraja y, zurdamente, con una extraña arcada canallesca en cada ojera, te ardió una cruz de vino en la tiniebla de la frente;

Ahora que en la sórdida tensión filibustera de un clave bien trampeado tocan tangos con tus huesos las manos desveladas de un Caín y una trotera;

Ahora que el rencor, con rabia y pólvora de un peso gatilla, en su plegado bandoneón, la hechicería de un golpe en Ay Menor para el costado de tus besos;

Ahora que ya estás de nunca más, Niña María, yo mezclaré un puñado de esa voz bandoneonera, que aún quema en tu garganta, con un poco de la mía,

con borra de recuerdos, fiato negro y carraspera tordilla de un bordón. Así, del íntimo extramuro porteño de tu adiós, atravesando las fronteras

sencillas de la muerte, he de traer tu canto oscuro. Tendrá la edad de Dios y dos antiguas mataduras: un odio a diestra; y, a zurda, una ternura. Y al duro

y dulce son fantasma de sus ecos, las futuras Marias, repechando Santa Fe rumbo a otra aurora, se apurarán temblando sin saber por qué se apuran...

Ahora que es la hora. Humo zaino y yerba mora... penacho de relente, ya tu voz - Mariamente - vendrá con tu memoria, aquí, pequeña y una, ahora.

Ahora que es tu hora: María de Buenos Aires.

CUADRO 2 TEMA DE MARIA

(Instrumental)

CUADRO 3 BALADA PARA UN ORGANITO LOCO

LA VOZ DE UN PAYADOR (cantado)

Piano de mala racha que muele cuentos... ¡a ver! si muestra el rengón en la hilacha

PREMIÈRE PARTIE

TABLEAU 1 ALEVARE

LE DUENDE (L'ESPRIT)

Maintenant que l'heure est venue et qu'une rumeur de morelle traverse la nuit dans ton silence, par un pore de cet asphalte je vais devoir invoquer ta voix...

Maintenant que l'heure est venue.

Maintenant que tu es morte pour toujours et que mes blondes sorcières, pour toi, se mettent à danser le tango dans des sabbats torrides, à l'aube, avec leur putain de contratlo maladroit;

Maintenant que ton amour s'en est allé au jeu et que, gauchement, avec une arcade étrange et canaille autour de chaque cerne, une croix de vin te brûla dans les ténèbres de ton front;

Maintenant que dans la sordide tension filibustière d'un clavier bien trompé, les mains éveillées d'un Caïn et d'une tapineuse jouent des tangos avec tes os;

Maintenant que la rancœur, avec la rage et la poudre d'un sou tire, sur son bandoneón plissé, la sorcellerie d'un coup en Aie mineur vers le flanc de tes baisers;

Maintenant que tu n'es plus à jamais, Petite Maria, je mêlerai une poignée de cette voix de bandoneón, qui brûle encore en ta gorge, avec un peu de la mienne,

Avec du marc de souvenirs, un souffle noir et un enrouement, gris d'un bourdon. Ainsi, de tes adieux intimes et *extramuros* de Buenos Aires, traversant les frontières

simples de la mort, je dois porter ton chant obscur. Il aura l'âge de Dieu et deux plaies anciennes: une haine à droite; et à gauche, une tendresse. Et à la dure

Et douce mélodie de son écho fantomatique, les Marias à venir, remontant Santa Fe en direction d'une autre aurore, se hâteront en tremblant sans savoir pourquoi elles se hâtent...

Maintenant que l'heure est venue. Fumée sombre et morelle noire... panache de fraîcheur nocturne, voilà que ta voix - comme Maria - viendra avec ton souvenir, ici, ténue et unique, maintenant.

Maintenant que ton heure est venue: Maria de Buenos Aires.

TABLEAU 2 THÈME DE MARIA

(Instrumental)

TABLEAU 3 BALLADE POUR UN PETIT ORGUE FOU

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (chanté)

Petit piano de déveine qui moud des contes... voyons! Si le boiteux, dans les effilochures de sa valse,

de su valse, a la muchacha, ¡la que nadie quiere ver!

VOCES DE LOS HOMBRES QUE VOLVIERON DEL MISTERIO

(recitado)

Que moje el Diablo en garnacha su renga pata al moler.

LA VOZ DE UN PAYADOR (cantado)

El tiempo muestra la hilacha, ¡y nadie la quiere ver!

EL DUENDE (dicho)

Ella vino desde aquella dimensión transbarriotería donde alcanza, a la esperanza, una barrera y un camino; la campana, tres estrellas, una ojera en el balcón sombrero, un gol, la plaza... El sol sin prisa de una misa con mañanas y vecinos y torcazas; algunos mozos que le den a las poleras; y un andén, con otro humo y otra pena y otro tren para la espera. Una novena, una ramera, un almacén.

LA VOZ DE UN PAYADOR (cantado)

La pequeña nació un día que estaba borracho Dios: por eso, en su voz, dolían tres claves zurdos... Nació ¡con un insulto en la voz!

VOCES DE LOS HOMBRES QUE VOLVIERON DEL MISTERIO

(recitado)

Tres claves negros... Un día que estaba mufado Dios.

LA VOZ DE UN PAYADOR (cantado)

Tres claves negros... Un día que estaba de estaño Dios.

EL DUENDE (dicho)

Y dos angelotes de la guarda parda, dos raros palomos que andaban de trote por la orilla ñata, trajeron -llo-rando- a la Niña en el lomo. En la cal mulata del último muro, plegando de pena las alas de lata, grabaron su nombre: Maria, con balas morenas. De arena y de frío le hicieron los días, ¡tan duros! Y, a espaldas del río, allá donde el río se junta a la nada, con una pregunta bordada en la falda, la Niña Maria creció en siete días.

LA VOZ DE UN PAYADOR (cantado)

Zapada de contrasuerte, milonga a suerte y verdad; que un bordón de mala muerte -sin llorar ni quererte- fraseaba en tu soledad...

VOCES DE LOS HOMBRES QUE VOLVIERON DEL MISTERIO

(recitado)

Pequeña... ¡Qué inversa suerte saber toda la verdad!

LA VOZ DE UN PAYADOR (cantado)

La Zapada de La Muerte punteaba en su soledad.

montre la jeune fille, celle que personne ne veut voir!

VOIX DES HOMMES QUI SONT REVENUS DU MYSTÈRE

(parlé)

Que le diable trempe dans le grenache sa patte boiteuse alors qu'il le foule.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (chanté)

Le temps dévoile ses effilochures, et personne ne veut la voir!

LE DUENDE (parlé)

Elle est venue de cette dimension lointaine d'au-delà des faubourgs où une barrière et un chemin rejoignent l'espérance; la cloche, trois étoiles, un cerne sur le balcon ombragé, un goal, la place... Sans hâte, le soleil d'une messe, avec matins, des voisins, des pigeons ramiers; quelques jeunes gars qui s'adonnent aux jupes des femmes; et un quai, avec une autre fumée et une autre peine, et un autre train pour l'attente. Une neuvaine, une prostituée, une épicerie.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (chanté)

La petite est née un jour où Dieu était saoul: C'est pourquoi, dans sa voix, trois fausses notes faisaient mal... Elle naissait avec une insulte dans la voix!

VOIX DES HOMMES QUI SONT REVENUS DU MYSTÈRE

(parlé)

Trois clefs de sol noires... Un jour où Dieu était en colère.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (chanté)

Trois clefs de sol noires... Un jour où Dieu était de mauvais poil.

LE DUENDE (parlé)

Et deux grands anges gardiens bruns, deux étranges pigeons qui trottaient sur la rive plate, amenèrent - en pleurant - la Fille sur leur dos. Sur la chaux sombre de l'ultime mur, repliant de tristesse leurs ailes de fer-blanc, ils gravèrent son nom: Maria, avec des balles brunes. Ils firent ses jours de sable et de froid, si durs! Et, par derrière la rivière, bien loin, là où la rivière rejoint le néant, avec une question brodée dans le pli de sa jupe, la Petite Maria grandit en sept jours.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (chanté)

Improvisation musicale de malheur, *Milonga* de chance et de vérité; qu'un mauvais bourdon - sans te pleurer ni t'aimer - phrasait dans ta solitude...

VOIX DES HOMMES QUI SONT REVENUS DU MYSTÈRE

(parlé)

Petite... Quelle déveine que de savoir toute la vérité!

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (chanté)

L'improvisation musicale de la Mort pointait dans sa solitude.

EL DUENDE (*dicho*)

Como esta ciudad, de duelo y de fiesta, robada a las brujas terrajas y en celo que empujan la vida, Maria fue un poco del loco desvelo de cada baraja suicida y vacía jugada a la apuesta perdida de la soledad. Fue el verso de antojo broncao en la puerta del primer fracaso y la rosa tuerta de un payaso cojo. Diosa y atorrante, del cielo y del hampa fue trampa lo mismo. Y atados de un pelo por el alba van, su parte de abismo, su parte de pan.

LA VOZ DE UN PAYADOR (*cantado*)

Y en el barrio, las arpias viejas de un negro capuz. como en una eucaristía mugrentera, por Maria, rezan lunfardos en cruz.

VOCES DE LOS HOMBRES QUE VOLVIERON DEL MISTERIO

(*recitado*)
Allá en el barrio, Maria,
¡le han puesto nombre a tu cruz!

LA VOZ DE UN PAYADOR (*cantado*)

Maria de Agorería;
tendrás dos tangos por cruz...

EL DUENDE (*dicho*)

Pero aquellos hombres, los rudos maestros de mi tristería, que saben del mudo arremango que cabe a ese nombre, y han vuelto –a su modo– tan lerdos, tan serios de todos los nuestros misterios, cuando hay pena llena canyengueando el aire de las curderías, la nombran – apenas– ladrando a su recuerdo la sombra de los tangos que ya fueron y no existen todavía.

LA VOZ DE UN PAYADOR (*cantado*)

Triste Maria de Buenos Aires...

EL DUENDE (*dicho*)

De olvido eres
entre todas las mujeres.

LA VOZ DE UN PAYADOR (*cantado*)

Triste Maria de Buenos Aires...

EL DUENDE (*dicho*)

De olvido eres
entre todas las mujeres.

LA VOZ DE UN PAYADOR (*cantado*)

Triste Maria de Buenos Aires...

EL DUENDE (*dicho*)

De olvido eres
entre todas las mujeres.

LE DUENDE (*parlé*)

Comme cette ville, en deuil et en fête, dérobée aux sorcières médiocres et en chaleur qui encouragent à vivre, Maria appartient un peu à l'insomnie inquiet de chaque partie de cartes suicidaire, à chaque coup vide au pari perdu de la solitude. Elle fut le vers d'un désir crié avec colère à la porte du premier échec et la rose borgne d'un clown boiteux. Déesse et vagabonde, du ciel et de la pègre, elle fut également le piège. Et attachés par un cheveu, ils s'en vont à travers l'aube, sa part d'abîme, sa part de pain.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (*chanté*)

Et dans le quartier, les vieilles harpies aux capuches noires, comme en une eucharistie très sale, disent pour Maria leurs prières argotiques en croix.

VOIX DES HOMMES QUI SONT REVENUS DU MYSTÈRE

(*parlé*)
Là-bas, dans le quartier, Maria,
on a donné un nom à ta croix !

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (*chanté*)

Maria des Prédications,
tu auras deux tangos en guise de croix...

LE DUENDE (*parlé*)

Mais ces hommes-là, les durs maîtres de ma tristesse, qui savent ce qui se cache derrière le fait de se remonter les manches en silence, et qui sont revenus – à leur manière – avec tant de lenteur, tant de sérieux envers tous nos mystères, quand une peine totale remplit l'air des tripots de son tango cadencé, ils la nomment – à peine – en aboyant à son souvenir l'ombre des tangos qui furent jadis, mais qui n'existent plus.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (*chanté*)

Pauvre Maria de Buenos Aires...

LE DUENDE (*parlé*)

Tu es l'oubli
entre toutes les femmes.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (*chanté*)

Pauvre Maria de Buenos Aires...

LE DUENDE (*parlé*)

Tu es l'oubli
entre toutes les femmes.

VOIX D'UN CHANTEUR POPULAIRE (*chanté*)

Pauvre Maria de Buenos Aires...

LE DUENDE (*parlé*)

Tu es l'oubli
entre toutes les femmes.

**CUADRO 4
MILONGA CARRIEGUERA**

(*por Maria la niña*)

PORTEÑO GORRION CON SUEÑO (*cantado*)

En los ojos de mi niña,
contracompás de otros llantos,
anda una oscura nostalgia
de casas que aún no han pasado.

La calle le echó los naipes
de odiar, recontramarcados,
la madre: hilaba perezas;
y el padre: arriaba fracasos.
La vieja tristonguería
del blues de los lunfardarios,
da un qué sé yo a mi Maria
y otro al lomo de su gato.

(*recitado*)

Zaina la voz, la cadera,
la crencha y los pechas zainos,
le van, de furca, en la espalda,
las ganas de veinte machos.

(*cantado*)

De renoche, cuando llueve
siempre igual –siempre– en su patio;
le cuentan tangos de hadas
las bocas del subterráneo.

Setenta veces los siete
vientos del Sur, la han alzado;
sólo a mi voz ella entorna
su piel, su rosa y sus años.

MARIA (*cantado*)

Porteño Gorrión con Sueño,
vos nunca me alcanzarás.
Soy rosa de un te quiero,
Ya nunca me alcanzarás.

PORTEÑO GORRION CON SUEÑO (*cantado*)

Te irás de noche, Maria,
de este cantón porteñato,
con la trenza destrenzada
y el sueño desabrochado.

Y los pardos camioneros
que estivan bronca al mercado,
te harán un ramo de grelos
y un coro de navajazos.

Mas allá, en los masallases
nocheteros y enwhiskados,
dos hippies de barba zurda
la insultarán con milagros.

(*recitado*)

Las rubias mandragoneras
de un zodiaco mulato,
le harán trece mordeduras
en las líneas de la mano.

**TABLEAU 4
MILONGA DANS LE STYLE DE CARRIEGO**

(*pour la petite Maria*)

MOINEAU DE BUENOS AIRES QUI S'ENDORT (*chanté*)

Dans les yeux de ma petite,
contrepoint à d'autres pleurs,
avance une nostalgie sombre
des choses qui ne se sont pas encore passées.

La rue lui a jeté ses cartes
de haine, toutes truquées.
La mère: elle filait des pareses;
et le père: il apportait ses échecs.
Le vieil argot triste
du blues des bars louches,
donne un je-ne-sais-quoi à ma Maria
et un autre au dos de son chat.

(*parlé*)

Sombre la voix, la hanche,
la raie et les seins sombres,
que suivent, par un coup en traître, de dos,
les désirs de vingt mâles.

(*chanté*)

Au beau milieu de la nuit, quand il pleut
toujours pareil – toujours – dans sa cour;
les bouches souterraines
lui content des tangos féeriques.

Soixante-dix fois les sept
vents du Sud l'ont soulevée;
à ma voix seule elle entrouvre
sa peau, sa rose et ses années.

MARIA (*chanté*)

Moineau de Buenos Aires qui s'endort,
jamais tu ne parviendras jusqu'à moi.
Je suis la rose d'un « je ne t'aime pas »,
et jamais tu ne parviendras à moi.

MOINEAU DE BUENOS AIRES QUI S'ENDORT (*chanté*)

Tu t'en iras de nuit, Maria,
de ce quartier de Buenos Aires,
la tresse défaitée
et le rêve déboutonné.

Et les camionneurs bruns
qui cherchent querelle au marché,
te feront un bouquet de fanes de navets
et un chœur de coups de poignards.

Au-delà, dans les grands lointains
vivant la nuit et imbibés de whisky,
deux hippies à la barbe sinistre
l'insulteront de miracles.

(*parlé*)

Les blondes mandragonistes
d'un zodiaque mulâtre
lui feront treize morsures
sur les lignes de la main.

(cantado)

Y su beso, que era un poco de azafrán y de desgano, se sabrá a nueve columnas ¡como si fuera un atraco!

Setenta veces los siete asombros le habrán robado, le quedaran tres: el mío y los ojos de su gato.

MARIA *(cantado)*

Porteño Gorrión con Sueño, ya nunca me alcanzarás...

PORTEO GORRIÓN CON SUEÑO *(cantado)*

Mi voz, en todas las voces para siempre sentirás.

CUADRO 5 FUGA Y MISTERIO

(Instrumental)

CUADRO 6 POEMA VALSEADO

(para flauta, cello y voz de mujer)

MARIA *(cantado)*

Un bandoneón que mi tristeza tiene escrita, hoy dos temblores me ha mezclado en la garganta: con gusto a Sur, me dio el temblor de Milonguita, y otro –peor– que sabe a Norte, ¡y nadie canta...!

(recitado)

Del bandoneón, que huele a sombra de macroses, oigo el arcángel de la prostibulería, frasear su acorde canallesco a siete voces que suenan siete y siempre son –siempre– la mía.

(cantado)

Si hasta el abrazo de morir me siento en celo, y me lo arranco un poco en cada gatería, ¡que duelo habrá que ya no alcance a ser mi duelo! ¡que parda trampa que no pueda ser ya mía!

(recitado)

Y seré un resto de ceniza entanguedica; y el medio amor, desde el final, me hará su guiño, y, aún, arderé, por dos monedas, otra vida, sobre un lunático repliegue del corpiño.

(cantado)

Seré más triste, más descarte, más robada que el tango atroz que nadie ha sido todavía; y a Dios daré, muerta y de trote hacia la nada, el espasmódico temblor de cien Marias...

(recitado)

Un nuevo viento de la rosa de los vientos remueve el son de un bandoneón en mi retiro. Y el bandoneón tiene una bala en el aliento para gritar mi muerte al son de un sólo tiro...

(chanté)

Et son baiser, qui était un peu de safran et sans envie, aura le goût de neuf colonnes, comme s'il s'agissait d'une agression !

Soixante-dix fois ils lui auront volé les sept émerveillements, il lui en restera trois : le mien et les yeux de son chat.

MARIA *(chanté)*

Moineau de Buenos Aires qui s'endort, tu ne parviendras jamais jusqu'à moi...

MOINEAU DE BUENOS AIRES QUI S'ENDORT *(chanté)*

Ma voix, tu l'entendras à jamais dans toutes les voix.

TABLEAU 5 FUGUE ET MYSTÈRE

(Instrumental)

TABLEAU 6 POÈME VALSÉ

(pour flûte, violoncelle et voix de femme)

MARIA *(chanté)*

Un bandoneón où ma tristesse s'est gravée a aujourd'hui mélangé dans ma gorge deux frissons : l'un au goût du Sud m'a donné le frisson de *Milonguita*, et l'autre –pire– qui a goût du Nord, et personne ne chante !

(parlé)

Du bandoneón, qui sent l'ombre des maquereaux, j'entends l'archange de la prostitution chanter son méchant accord à sept voix qui sonnent bien sept et qui sont – toujours – la mienne.

(chanté)

Si jusqu'à l'étreinte de la mort je me sens en chaleur, et que je meurs un peu chaque fois que je suis au milieu d'un groupe de gars, quel deuil y aura-t-il qui ne parviendra à être plus le mien ! quelle sourde embuscade qui ne puisse alors être mienne !

(parlé)

Et je serai un reste de cendres de tango ; et le mi-amour, depuis sa fin, me fera un clin-d'œil, et, une fois encore, je brûlerai une nouvelle vie pour deux sous, sur un repli lunatique de mon soutien-gorge.

(chanté)

Je serai plus triste, plus rejetée, plus dérobée que l'atroce tango que personne n'a été jusqu'à présent ; et à Dieu, je donnerai, morte et trottant vers le néant, le tremblement spasmodique de cent Marias...

(parlé)

Un vent nouveau de la rose des vents remue le son d'un bandoneón dans ma retraite. Et le bandoneón a une balle dans son soufflé pour crier ma mort au chant d'un seul coup de feu...

CUADRO 7 TOCATA REA

(para bandoneón, recitante y percusión)

EL DUENDE *(al bandoneón)*

Goteaban un absorto prestigio de glicinas las llagas de tu fuelle. Y el eco de un rosario tanguado eran tus pliegues, cinchando la barcina ternura de un milagro... ¡Qué estafa esas espinas que un día nos vendiste gimiendo en el calvario!

Yo sé que, entre tus voces, secreta y arbitrario, te chaira las lengüetas el Diablo; y que tus sonos son gritos afanados del óleo perdulario que un Goya miserable pinto contra un sudario, con lágrimas de judas, de horteras y cabrones.

Yo he visto a tu patata de sardos bandoneones batir las negras alas y arder las botoneras a punto de macumba. Y, allá, en los trascartones del Mal; sangrar del turbio marfil de los botones la voz de la Pequeña, con todo el beso afuera!

¿A dónde la enterraste? ¡Me cache! Si ella era el poco de misterio que uri Dios atribulado, un pobre Dios porteño que amaba a su manera, nos dio, para que meuras siempre –por dentro– nos siguiera golpeando una pregunta, ¡que vos nos has matado!

Ahora y en la hora, de atrape y profecía te harán los sardos dedos de un ángel retobado un solo a dos puñales, por cada fechoría; un solo de Iscariote, con swing de antifonía canera, ¡hasta que escupas, de a dos, los dos teclados!

Entonces, con un verso de dientes apretados, un verso en punta de hacha, con sed, total, prohibido, te voy a hacer un tajo triunfal, de lado a lado, para que meuras triste, gritando de parado, en una como náusea de tangos, lo perdido.

CUADRO 8 MISERERE CANYENGUE

(de los ladrones antiguos en las alcantarillas)

LADRON ANTIGUO MAYOR *(cantado)*

Hoy, que a los poetas y a los pungas y a las locas les saldrá, otra vez, un cuervo blanco por la boca; hoy, que por el dos profundo y fijo de los dados miran, de otro mundo, dos ojitos alunados...

Hoy, que irá a buscar su par por bares espantosos, la cansada pierna de neón de un luminoso; Hoy, que en la aburrída tangazón de algún cortado un arlequín –que vio la punta del piolín– ¡se hundió abrazado de un terrón...!

VOCES DE LAS MADAMAS *(recitado)*

Con restos de antiguos crespiones en llamas pondremos candiles las viejas madamas.

TABLEAU 7 TOCCATA VAGABONDE

(pour bandoneón, narrateur et percussions)

LE DUENDE *(au bandoneón)*

Les plaies de ton soufflet perlent goutte à goutte comme un prestige transi de glycines. Et tes plis étaient l'écho d'un rosaire en tango, ceignant la tendresse roussâtre d'un miracle... Quelle arnaque ces épines qu'un jour tu nous as vendues en geignant au calvaire !

Je sais qu'entre tes voix, secret et arbitraire, le Diable affole tes languettes ; et que tes chants sont des cris dérobés de la mauvaise huile qu'un Goya misérable peignit sur un suaire, avec des larmes de Judas, de pauvres filles et de connards.

J'ai vu ton troupeau canaille de bandoneons battre leurs ailes noires et brûler les boutonnières au moment de la *Macumba*. Et là-bas, dans les va-tout du Mal, tout frais saignant du marbre trouble des boutons, la voix de la Petite, à bouche que veux-tu !

Où l'as-tu enterrée ? Malheur à moi ! Si elle était le peu de mystère qu'un Dieu affligé, un pauvre Dieu de Buenos Aires qui aimait à sa manière, nous a donné pour que toujours - à l'intérieur - une question continue à nous tarauder, que toi, tu nous as tuées !

Au jour d'aujourd'hui, de piège et de prophétie, les doigts sourds d'un ange rebelle te joueront un solo à deux poignards, pour chaque méfait ; un solo d'Iscariote, avec un swing d'antiphonaire de prison, jusqu'à ce que tu craches, à deux, les deux claviers !

Alors, avec un vers de dents serrées, un vers en lame de hache, assoiffé, total, interdit, je vais te faire une estafilade triomphale, de bord à bord, pour que tu meuras triste, en criant debout, comme en une nausée de tangos, ce que tu as perdu.

TABLEAU 8 MISERERE DES FAUBOURGS

(vieux voleurs dans les égouts)

VIEUX VOLEUR EN CHEF *(chanté)*

Aujourd'hui, voici que de la bouche des poètes, des escrocs, des salopes, sort de nouveau un corbeau blanc ; aujourd'hui, voici que par le deux profond et fixe des dés, deux petits yeux fous regardent, depuis un autre monde...

Aujourd'hui, voici que le pied fatigué du néon d'un lampadaire va chercher son pareil dans des bars miteux ; aujourd'hui, voici que l'assommante tangueson de quelque café noisette, un arlequin - qui a vu le bout de la cordelette - s'est blotti dans les bras d'un morceau de sucre.

VOIX DES TENANCIÈRES *(parlé)*

Avec des restes de vieux crêpe en flammes, nous allumerons des lampes, nous les vieilles tenancières.

VOCES DE LOS LADRONES ANTIGUOS (*recitado*)
Atávicos signos de supersticiones
tendrán nuestras uñas de antiguos ladrones.

VOCES DE LAS MADAMAS (*recitado*)
Las viejas madamas, abriendo los lechos,
tendremos la hoja de entre los pechos.

VOCES DE LOS LADRONES ANTIGUOS (*recitado*)
Con un antifaz de charol en la jeta
daremos maitines con dos palanquetas.

VOCES DE MADAMAS Y LADRONES A UNA VEZ (*recitado*)
Que hoy viene la Niña y estarán en flor
la yeta y el vino y un Re muy Menor.

LADRON ANTIGUO MAYOR (*cantado*)
Porque estaba escrito con sal en los muros
de esta catacumba porteñesca y sola,
y abrimos al grito de siete bandolas
un séptimo sello lunfardo y maduro.

Porque estaba escrito con tango, este día,
y afuera hay olvido y es Martes y es Trece,
dará un negro gallo de sangre, tres veces,
la pascua canyengue que anuncia a Maria.

VOCES DE LAS MADAMAS (*recitado*)
Ya viene la Niña buscando el mulato
camino al abismo, montada en su gato.

LADRON ANTIGUO MAYOR (*cantado*)
Son reas candelas de luz en cuchillas
sus ojos que alumbran, corriendo las losas,
pequeñas auroras polares de cosas,
muy viejas, que habitan las alcantarillas.

Le quemán las noches detrás de la frente,
como húmedas monjas de polvo que zurcen
–rezando morbosas milongas–; sus dulces,
calladas y extrañas ojerías calientes.

VOCES DE LOS LADRONES ANTIGUOS (*recitado*)
La Niña ha llegado... La Niña cayó:
¡diremos un cántico en Clave de No!

LADRON ANTIGUO MAYOR (*cantado a Maria*)
Desde hoy, para siempre, condeno a tu sombra:
Que en pena robada a la mimo de Dios,
regrese al asfalto, dramática y sola,
y arrastre tus culpas, bien hembra y bien sombra,
sangrada por siete navajas de Sol.

(*Maria tararea desgarradamente su tema como fondo de los coros*)

VOCES DE LAS MADAMAS (*recitado*)
Maria torcaza, Maria, en el buche,
te harán los martirios su sórdido escruche.

VOCES DE LOS LADRONES ANTIGUOS (*recitado*)
Maria de un paso, Maria ¡que risa!
te trincan los muslos dos manos de tiza...

VOIX DES VIEUX VOLEURS (*parlé*)
Nos ongles de vieux voleurs auront
des signes ataviques de superstitions.

VOIX DES TENANCIÈRES (*parlé*)
Nous les vieilles dames, en ouvrant les lits,
nous aurons la feuille de thé entre les seins.

VOIX DES VIEUX VOLEURS (*parlé*)
Avec un masque verni sur la bouille,
nous chanterons les matines avec deux barres à mine.

VOIX DES TENANCIÈRES ET VOLEURS À UNE VOIX (*parlé*)
Aujourd'hui la Petite arrive, et fleuriront
la malchance, le vin, un *ré* très mineur.

VIEUX VOLEUR EN CHEF (*chanté*)
Parce que c'était écrit en lettres de sel sur les murs
de ces catacombes solitaires de Buenos Aires,
nous ouvrons au cri de sept vieux bandonéons
un septième sceau argotique et mûr.

Parce que c'était écrit dans un tango, ce jour,
et que dehors, c'est l'oubli, et qu'on est mardi, le treize,
un coq de sang noir, par trois fois,
chantera la Pâques du faubourg qui annonce Maria.

VOIX DES TENANCIÈRES (*parlé*)
Voici que vient la Petite, à la recherche du sombre
chemin vers l'abîme, montée sur son chat.

VIEUX VOLEUR EN CHEF (*chanté*)
Ses yeux sont des chandelles vagabondes de lumière
accroupie, qui allument, en courant sur les dalles,
de petites aurores boréales de choses,
très vieilles, qui habitent dans les égouts.

Les nuits brûlent l'arrière de son front,
comme des bonnes sœurs de poussière humides qui
raccommodent, - en priant des *milongas* morbides - leurs
cernes chauds, doux, silencieux et étranges.

VOIX DES VIEUX VOLEURS (*parlé*)
La Petite est arrivée... La Petite est tombée:
nous dirons un cantique en Clef de Non!

VIEUX VOLEUR EN CHEF (*chanté à Maria*)
À partir d'aujourd'hui, et pour toujours, je condamne ton
ombre: qu'en peine et dérobée à la main de Dieu,
elle retourne sur l'asphalte, dramatique, seule,
et traîne tes fautes, bien femme et bien ombre,
saignée par sept couteaux de Soleil.

(*Maria fredonne de manière déchirante son thème en toile de fond des chœurs*)

VOIX DES TENANCIÈRES (*parlé*)
Maria palombe, Maria dans la panse,
les martyrs te feront subir leur sordide vol.

VOIX DES VIEUX VOLEURS (*parlé*)
Maria d'un peso, Maria quel rire!
Deux mains de craie t'agrippent les cuisses...

VOCES DE LAS MADAMAS (*recitado*)
Maria de un whisky, Maria en las rocas,
¡qué gusto –a la vuelta– tendrás en la boca!

VOCES DE LOS LADRONES ANTIGUOS (*recitado*)
Maria bufosa, Maria de Amén,
y un punto escarlata tendrás en la sien.

LADRON ANTIGUO MAYOR (*cantado*)
Allá va la Sombra de Maria a su otro infierno...
Sólo, queda aquí, la vaina rosa de su cuerpo:
tiene toda el mal del mundo, en flor, cabal y abierto
hasta el final; y, sin embargo, el corazón
¡se le ha negado a ser peor!

VOCES DE MADAMAS Y DE LADRONES ANTIGUOS, A UNA VEZ.
Ladrón Antigua Mayor:
Su corazón... ¡jestá muerto!

SEGUNDA PARTE

CUADRO 9 CONTRAMILONGA A LA FUNERALA

(*por la primera muerte de Maria*)

EL DUENDE (*dicho*)
Maria de Buenos Aires
murió por primera vez;
la enterraron, ya era tarde...
con sus muecas funerales,
un puñal y un cascabel.

Y el alba se atoró con sensación de embolia
rea, de cuando fue la Niña, arriando el gesto;
rumbo a una calle con velones y magnolias
ya con las casas de morir y el frío puestos.

Y en la esquina donde aún tejen
las mamitas con esplín,
dos Malenas de relente
– que habían muerto muchas veces
le enseñaron a morir.

Misterio allá, misereteando en la maroma
de un jingle obsceno en soledad de sacramento,
fueron cinchando la cureña de palomas
los doce judas de un cristito temulento.

Por las fábricas, las pibas
que hacen la noche a telar,
le pusieron, a Maria,
un malvón de poliamida
y una orquídea de percal.

Por el escote, le salía una neblina
negra y atada con la cinta sucia y triste
que un raro beatle destrenzaba, a la sordina,
del luto misterioso de sus twists.

Se murió tanta la Niña
cuando se puso a morir,

VOIX DES TENANCIÈRES (*parlé*)
Maria d'un whisky, Maria *on the rocks*,
quelle saveur – au retour – tu auras en bouche!

VOIX DES VIEUX VOLEURS (*parlé*)
Maria au revolver, Maria de l'Amen,
et tu auras un point écarlate sur la tempe.

VIEUX VOLEUR EN CHEF (*chanté*)
Là-bas va l'ombre de Maria vers son autre enfer...
Ne demeure ici que l'enveloppe rose de son corps:
il contient tout le mal du monde, en fleur, accompli et ouvert
jusqu'à la fin; et cependant, son cœur
a refusé d'être pire!

VOIX DES TENANCIÈRES ET DES VIEUX VOLEURS, ENSEMBLE
Vieux Voleur en Chef:
son cœur... il est mort!

SECONDE PARTIE

TABLEAU 9 CONTRE-MILONGA EN SIGNE DE DEUIL

(*pour la première mort de Maria*)

LE DUENDE (*parlé*)
Maria de Buenos Aires
est morte une première fois;
on l'a enterrée, il était tard déjà...
avec ses grimaces funèbres,
un couteau et une clochette.

Et l'aube s'étouffa avec une sensation d'embolie
Vagabonde, au moment où la Petite s'en alla, conduisant son geste,
vers une rue de bougies et de magnolias
et avec les choses de la mort et le froid par-dessus.

Et au coin de rue où tricotent encore
les petites mamans mélancoliques,
deux fraîches *Malenas*
– qui étaient mortes plusieurs fois déjà –
lui apprirent à mourir.

Mystère là-bas, chantant un *Miserere* sur la corde
d'un jingle obscène en la solitude du sacrement,
tandis que ceignaient le canon de palombes
les douze Judas d'un petit Christ saoul.

Dans les usines, les jeunes filles
qui passent la nuit à tisser
recouvrirent Maria
d'un géranium en polyamide
et d'une orchidée de percale.

De son décolleté sortait une nuée
noire et attachée par le ruban sale et triste
qu'un étrange Beatle détressait, à la sourdine,
du deuil mystérieux de ses twists.

La Petite mourut tellement
quand elle se mit à mourir

¡que era un trágica encinta que,
llena de muertecitas, no cesaba de parir!

Pasó el cortejo de suicidas; y en la quieta
sombra enlutada en latitud de rascacielo,
bordaron cuatro serafines en chancletas
la sombra rosa de un satélite de hielo.

¡Qué cosa!, nuestra María
murió por primera vez...
La enterraron dos mendigas
al doblar de las propinas
en la borra de un exprés.

Pero en su sola catamufa, zurdo antojo
de un loco mimo sobrehumano, a contrayumba
de dos pequeñas explosiones de los ojos,
echó dos lágrimas de rimel por la tumba...

María de Buenos Aires
lloró por primera vez.

CUADRO 10 **TANGATA DEL ALBA**

(Instrumental)

CUADRO 11 **CARTA A LOS ARBOLES Y A LAS CHIMENEAS**

LA SOMBRA DE MARIA *(dicho)*
Buenos Aires, Abril de Toda Mi Tristeza.
Queridos árboles y amadas chimeneas
que dan la sombra y dan la nube de mi barrio:

(cantado)
Mi dolor ha inventado el dolor
de otra cruz en la misma raíz;

(dicho)
Toda pasó como sabrán... Que estoy de luto por mi
propio recuerdo. En tanta les escribo –con la ternura al
hombro y llena de esa sola mala palabra que no sé cómo
se dice– sale, otra vez, el Sol para apedrearme el miedo
con unas migas de su dulce desayuno, como aquel que
tira tres pelotas por veinte contra la cara ensangrentada
de la infamia.

(cantado)
Ya la gente fue a vivir;
¡cabe el cielo en un jornal! ;
loco de azul, a Dios le sobra luz
para amasar los pájaros y el pan.
Si El; otra vez, me cierra el ventanal,
hartos de mí, los ojos me darán
tres vueltas y se irán
bizqueando hasta un guñol
de pólvora y de alcohol.

Ya dirán, en el barrio, después:
“su recuerdo está grave, ¡otra vez...”!

(dicho)

qu'elle était une femme enceinte tragique,
pleine de petites morts, enfantant sans cesse !

Passa le cortège de suicidés; et dans l'ombre
tranquille endeuillée dans la latitude d'un gratte-ciel,
quatre séraphins en pantoufles brodèrent
l'ombre rose d'un satellite de glace.

Quelle histoire ! Notre Maria
mourut une première fois...
Deux mendiants l'enterrent
pour un double pourboire
dans le marc d'un expresso.

Mais dans sa déprime solitaire, avec son désir gauche
pour un câlin surhumain fou, sur le rythme de *contrayum-
ba* de deux petites explosions dans les yeux,
elle versa deux larmes de rimmel dans la tombe...

María de Buenos Aires
pleura pour la première fois.

TABLEAU 10 **TANGATA DE L'AUBE**

(Instrumental)

TABLEAU 11 **LETRE AUX ARBRES ET AUX CHEMINÉES**

L'OMBRE DE MARIA *(parlé)*
Buenos Aires, avril de Toute Ma Tristesse.
Chers arbres, cheminées bien-aimées,
vous qui donnez de l'ombre et des nuages dans mon quartier:

(chanté)
Ma douleur a inventé la douleur
d'une autre croix de même racine;

(parlé)
Tout s'est passé comme vous le saurez... Je porte le deuil de
mon propre souvenir. Pendant ce temps je vous écris – avec
de la tendresse sur les épaules et pleine de cet unique gros
mot que je ne sais pas prononcer – sort de nouveau le Soleil
pour lapider ma peur avec des miettes de son agréable
petit-déjeuner, comme celui qui lance trois boules sur vingt
au visage ensanglanté de l'infamie.

(chanté)
Les gens sont partis vivre ;
le ciel tient tout entier dans le salaire d'une journée !
Fou de bleu, Dieu déborde de lumière
pour pétrir les oiseaux et le pain.
Si Lui, me ferme de nouveau la grande fenêtre,
fatigués de moi, mes yeux se retourneront
trois fois et s'en iront
louchant vers un Guignol
de poudre et d'alcool.

Alors, on dira ensuite dans le quartier :
« Son souvenir est malade, encore une fois... »

(parlé)

Queridos Arboles y amadas Chimeneas: igual que el
humo y que la hoja ya perdidos, oirán mi nombre con
la sombra en muerte viva la vez primera y la vez última
que un viento – asma del Sur, gusto de Amén, macho en
exilio – entre a zapar su Tango aún por Buenos Aires.

(cantado)
Nada más. No hay adiós:
que el adiós nos dolía al principio y no al fin.
Y a un balcón oloroso a mi voz,
póngale dos lutos de hollín. ·

CUADRO 12 **ARIA DE LOS ANALISTAS**

CORO DE LOS ANALISTAS *(recitado)*
Pasen a ver, ¡caballeros!
¡cosas jamás nunca vistas
traeremos los analistas
a este circo porteño!...

¡Pasen a ver! : ¡malabares
de un bello remordimiento
que hace su trágico intento
con siete libriums impares!...

ANALISTA PRIMERO *(cantado)*
Buenos Aires, Buenos Aires saca tus. Sueños al sol,
que los sueños tienen picos,
¡rataplín y rataplón!

CORO DE LOS ANALISTAS *(recitado)*
¡Pasen a ver! : que la vida
se enredó en la pena floja,
y un Yo porque se le antoja
¡traga angustias encendidas!

Aquí está la voltereta
de un rencor que, en zapatillas,
¡saca un boom de pesadillas
por detrás de la careta!

ANALISTA PRIMERO *(cantado)*
Buenos Aires, Buenos Aires,
saca tus sueños al sol,
que los sueños tienen filo,
¡rataplero y rataplón!

CORO DE LOS ANALISTAS *(recitado)*
¡Pasen a ver! : ¡que asomado
por el plano sagital,
da un doble olvido mortal
un gran recuerdo amaestrado!
¡Pasen a ver! ¡Adelante! ,
que en la pista y poco a poco
va hilando una sombra el copo
con culpas de antes de antes!...

ANALISTA PRIMERO *(cantado)*
Buenos Aires, Buenos Aires,
saca los sueños al sol,
que este sueño es de María,
¡rataplín y rataplón!

CORO DE LOS ANALISTAS *(recitado)*
Cámara uno: ¡al recuerdo!

Chers arbres et cheminées bien-aimées : comme la fumée
et la feuille déjà perdues, vous entendrez mon nom avec
l'ombre mort-vivante la première et la dernière fois qu'un
vent – asthme du Sud, goût de l'Amen, mâle en exil – entrera
pour improviser son Tango encore pour Buenos Aires.

(chanté)
Rien de plus. Il n'y a pas d'adieux :
car l'adieu nous faisait mal au début et pas à la fin.
Et sur un balcon à l'odeur de ma voix,
mettez-lui deux petits signes de deuil avec de la suie.

TABLEAU 12 **AIR DES PSYCHANALYSTES**

CHŒUR DES PSYCHANALYSTES *(parlé)*
Venez voir, messieurs !
Du jamais vu !
Nous apporterons les psychanalystes
à ce cirque de Buenos Aires !...

Venez voir ! Des jongleurs
D'un beau remords,
celui qui fait une tentative tragique
avec sept Libriums impairs !

PREMIER PSYCHANALYSTE *(chanté)*
Buenos Aires, Buenos Aires, sors tes rêves et mets-les au soleil,
car les rêves ont des pointes,
rataplan, rataplón !

CHŒUR DES PSYCHANALYSTES *(parlé)*
Venez voir ! La vie
s'est emberlificotée avec la tristesse vague,
et un Moi, parce que ça lui dit bien,
digère des angoisses enflammées !

C'est ici que se fait la culbute
d'une ranceur qui, en pantoufles,
fait sortir une explosion de cauchemars
de derrière le masque !

PREMIER PSYCHANALYSTE *(chanté)*
Buenos Aires, Buenos Aires,
sors tes rêves et mets-les au soleil,
car les rêves ont un fil tranchant,
rataplan et rataplón !

CHŒUR DES PSYCHANALYSTES *(parlé)*
Venez voir ! Se montrant
sur le plan sagittal,
un grand souvenir dompté
donne un double oubli mortel.
Venez voir ! Avancez !
Sur la piste, petit à petit,
une ombre file la pelote
de culpabilités d'avant!...

PREMIER PSYCHANALYSTE *(chanté)*
Buenos Aires, Buenos Aires,
sors tes rêves et mets-les au soleil,
car ce rêve est celui de María,
rataplan, rataplón !

CHŒUR DES PSYCHANALYSTES *(parlé)*
Caméra une: au souvenir !

Cámara dos: ¡a la conciencia!
Que pongan un decorado
con trapecios de tiniebla,
que la Niña hará su salto
vestida de memoria negra.
Y el Analista Primero
le pide cuatro piruetas.

ANALISTA PRIMERO (*cantado a la Sombra de Maria*)

Cerrá los ojos, Maria,
que así en tus ojos cabrá
un patio ñato y un canto
que en ese patio se oirá.
(*dicho*)
¿Es el llanto de tu madre?

LA SOMBRA DE MARIA (*dicho*)

No lo siento. Dicen, de ella, que tenía en la cintura una gran sensiblería, como de silla vacía, y que fregaba estrelas sucias para afuera. Pero que nunca lloraba. Eso cuentan los que estaban de ella al tanto. Fue un Viernes, –y no fue santoy, ya, me lo acuerdo mal.

ANALISTA PRIMERO (*cantado*)

Abri los sueños, Maria,
que así en tus sueños habrá
una fragua con dos manos
que en esa fragua hacen pan.
(*dicho*)
¿Son las manos de tu madre?

LA SOMBRA DE MARIA (*dicho*)

No sé. Pero de él se ha recordado que jugaba al pase inglés con dos cortafierros cargados con sangre dura, y que perdía cuántas veces lo quería. Eso juran los que entonces le ganaban con sietes y onces de risa. Fue un Miércoles de ceniza, y ya me lo acuerdo mal.

ANALISTA PRIMERO (*cantado*)

Cerrá los ojos, Maria,
que así en dos ojos verás,
un grito y un beso izquierdo
que en ese beso se va.
(*dicho*).
¿Es ése tu primer beso?

LA SOMBRA DE MARIA (*dicho*)

No sabría. Pero cuentan que en él cabía tanta tristeza como la que hubo en el Jesús que no tuvo para leños y se pintó una cruz en el lomo. Y que, ese beso, otro día, se hizo hacer un pequeño aborto cerezo en cada labio. Eso callan los que saben de ese beso y aún lo gozan. Yo, entonces, era una rosa; y ya me lo acuerdo mal.

ANALISTA PRIMERO (*cantado*)

Abri los sueños, Maria,
que así en tus sueños cabrán
un whisky y dos golpes rubios
que desde el fondo se oirán.
(*dicho*)
¿Es tu corazón que llama?

Caméra deux : à la conscience !
Qu'ils installent un décor
avec des trapèzes de ténèbres
pour que la Petite fasse son saut
vêtue de mémoire noire.
Et le Premier Psychanalyste
lui demande quatre pirouettes.

PREMIER PSYCHANALYSTE (*chanté à l'Ombre de Maria*)

Ferme les yeux, Maria :
ainsi dans tes yeux entrera
Une cour laide et un chant
qui résonnera dans cette cour.
(*parlé*)
C'est ta mère qui pleure ?

L'OMBRE DE MARIA (*parlé*)

Je ne l'entends pas. On raconte qu'elle avait à sa ceinture une grande sensibilité, comme d'une chaise vide, et qu'elle nettoyait les étoiles sales au-dehors. Mais qu'elle ne pleurait jamais. C'est ce que racontent ceux qui l'ont connue. C'était un vendredi – et pas le Vendredi Saint – et maintenant, je m'en souviens mal.

PREMIER PSYCHANALYSTE (*chanté*)

J'ai ouvert tes rêves, Maria,
et ainsi, dans tes rêves, il y aura
une forge à deux mains
et dans cette forge elles font du pain.
(*parlé*)
Ce sont les mains de ta mère ?

L'OMBRE DE MARIA (*parlé*)

Je ne sais pas. Mais de lui, on s'est souvenu qu'il jouait aux dés avec deux ciseaux maculés de sang coagulé, et qu'il perdait aussi souvent qu'il le souhaitait. C'est ce que jurent ceux qui alors gagnaient contre lui avec des sept et des onze de rire. C'était un Mercredi des Cendres, et je m'en souviens mal.

PREMIER PSYCHANALYSTE (*chanté*)

Ferme les yeux, Maria,
ainsi tu verras dans deux yeux
un cri et un baiser gauche
qui dans ce baiser s'en va.
(*parlé*)
C'est ton premier baiser ?

L'OMBRE DE MARIA (*parlé*)

Je ne saurais dire. Mais on raconte qu'il renfermait autant de tristesse qu'il y en eut en ce Jésus qui, ne pouvant s'offrir du bois, se peignit une croix sur le dos. Et que, ce baiser, un autre jour, se fit faire un petit avorton de cerise sur chaque lèvres. C'est ce que taisent ceux qui ont eu connaissance de ce baiser et qui le savourent encore. Moi, alors, j'étais une rose; et je m'en souviens mal.

PREMIER PSYCHANALYSTE (*chanté*)

J'ai ouvert tes rêves, Maria,
pour qu'ainsi dans tes rêves entrent
un whisky et deux coups blonds
qui s'entendront depuis le fond.
(*parlé*)
C'est ton cœur qui appelle ?

LA SOMBRA DE MARIA (*dicho*)

Difficilmente. Mi corazón cortado en cuatro, está-dicen sepeliado en las cuatro troneras de un billar robado. El que ahora llevo puesto selo compré a una encorazonadora que tenía corazonería de viejo en un paisaje terraja, y vendía corazoncitos tristeros de baraja francesa y de conejo, de tatuaje de marinero con pereza, de rima de canción de cuna y de alcaucil. A mí, me puso uno que es de vista y no lastima, recortado del mandil de un bandoneonista; y con agujita de estaño y un hilo de humo castaño, me lo bordó sobre el vientre. Dijo que eso era lo que convenía para quien, como yo, soy una sombra Maria, y yo por sombra –solo sombra– seré sombra y seré virgen para siempre. Lo dijo mientras cosía ¡y ya me lo acuerdo mal!

ANALISTA PRIMERO (*cantado*)

¡Cubrí tu pecho, Maria,
con un puñado de sal,
que adentro te mira un cero,
y el cero te va a llorar!

LA SOMBRA DE MARIA (*cantado*)

Del numeroso gris
de anteaeyer
ya no me acuerdo más
que de aquel
misterio cruel que me gritó:
“Nacé”
y cuando entré a vivir.
se sonrió...
Y al fin al verme así,
tan última y tan yo,
mordiéndose, gritó:
¡”Morí”!..

CUADRO 13 ROMANZA DEL DUENDE

EL DUENDE (*dicho*)

Aquí, en este mágico bar talismanero,
se sabe ¡casi todo!... Lo cuentan, de escolaso,
las sotas y los reyes, ventrílocuos cabreros
de cosas que el Destino fermenta entre los mazos.

Aquí, cosido al ñato revés de cada vaso
nos mira el ojo quieto y abierto de locura,
que algún discepolín que quiso verle los pasos
al diablo, cosió con un hilito de amargura.

VOCES DE LAS 3 MARIONETAS BORRACHAS DE COSAS
(*recitado*)

Desde esta copa que El Duende,
por triste, se está fajando,
tres Marionetas Borrachas
de Cosas, lo campaneamos.

EL DUENDE (*dicho*)

Aquí, donde mañana sabe a antaño,
buscando a Dios yo vi, de escalofrío,
que estaba en lo que quiero y lo que extraño,
cortado a esa sazón, como el tamaño
del grano da el tamaño del estío.

L'OMBRE DE MARIA (*parlé*)

Difficilement. Mon cœur coupé en quatre, il est – disent –ils – enterré dans les quatre ouvertures d'un billard volé. Celui que je porte maintenant, je l'ai acheté à une vendeuse de cœurs qui avait des cœurs d'occasion dans un paysage minable, et qui vendait de petites cœurs tristes de tarot français et de lapin, de tatouages de marin nonchalant, de rime de berceuse et d'artichaut. Moi, elle m'en a donné un qui est d'apparat et ne fait pas mal, retailé dans le tablier d'un bandonéoniste; avec une petite aiguille d'étain et un fil de fumée marron, elle me l'a brodé sur le ventre. Elle a dit que c'était ce qui convenait pour quelqu'un qui, comme moi, est une ombre de Maria, et moi, en tant qu'ombre – seulement ombre – je serai ombre et je serai vierge pour toujours. Elle l'a dit tout en cousant, et je m'en souviens mal !

PREMIER PSYCHANALYSTE (*chanté*)

J'ai couvert ta poitrine, Maria,
d'une poignée de sel,
car de l'intérieur te regarde un zéro,
et ce zéro va te pleurer !

L'OMBRE DE MARIA (*chanté*)

Du gris nombreux
d'avant-hier
je ne me souviens plus
que de ce mystère
cruel qui me cria :
«Nais !»
et quand je suis entrée dans la vie,
il se mit à sourire...
Et à la fin, me voyant ainsi,
si ultime et si moi,
en se mordant, il cria :
«Meurs !»

TABLEAU 13 ROMANCE DU DUENDE

LE DUENDE (*parlé*)

Ici, en ce bar magique et talismanique,
on sait – presque tout !
En pariant, les valets et les rois, malfrats ventríloques
Racontent des choses que le Destin fait fermenter entre les cartes.

Ici, collé au revers plat de chaque verre,
nous regarde l'œil tranquille et ouvert de la folie,
qu'un rimailleur qui voulut voir les traces de pas
du diable, a cousu d'un petit fil d'amertume.

VOIX DES TROIS MARIONNETES SAOULES DE CHOSSES
(*parlé*)

Depuis ce verre que Le Duende,
dans sa tristesse, est en train de s'enfiler,
nous, trois Marionnettes Saoules
de Choses, nous le surveillons.

LE DUENDE (*parlé*)

Ici, où le lendemain a le goût d'autrefois,
en cherchant Dieu j'ai vu, dans un frisson,
qu'il était dans ce que j'aime et ce que je regrette,
coupé au bon moment, comme la taille
du grain donne la taille de l'été.

Aquí, en cada botella, cabe un río;
y al fondo de ese río hay otro estaño;
y, en curda, en ese estaño, un verso mío,
y, en él, la plata triste de otro río
que me hizo Duende, me hizo...
¡hace mil años!

VOCES DE LAS 3 MARIONETAS BORRACHAS DE COSAS (*recitado*)

Al Duende – que en la operita
venía el cuento contando –
se le ha perdido una sombra
y, en curda, la va llamando.

EL DUENDE (*dicho*)

De mí, jugado a vos, te mando este retazo
de tango con ojeras, que allá en tu pena, entero,
removerá en la amarga ceniza de tus pasos
la bronca enamorada de un canto compañero.

De mí, y a donde me oigas, irán hasta tu cerro,
mil pesos de rubionas, yironas y melatos,
a echar sobre tu sombra un fato de luceros.
(¡Los huesos de Olivari conocen de este fato!)

VOCES DE LAS 3 MARIONETAS BORRACHAS DE COSAS (*recitado*)

¡Pobre Duende! Anda por esa
sombrita, desesperado:
y nos pide a los compinches
que a ella llevemos su llanto.

EL DUENDE (*dicho*)

De mí, y en donde estés, con una fuerza
de locos, como un himno estrafalario,
tan hondo sonará el concierto mersa
que un viejo ciego, a vos, te hará en la terza
morena de su reo estradivario.

De mí, y en donde estés, pondré un plenario
de dulces duendecitos que retuerza
la niebla de tu piel; y un tabernario
rumor de nazarenos carcelarios
dirá tu Anunciación en parla inversa.

VOCES DE LAS 3 MARIONETAS BORRACHAS DE COSAS (*recitado*)

Iremos todos, Don Duende,
los puntos de este curdato
a llevarle a la Pequeña,
de parte suya, un milagro.

EL DUENDE (*dicho*)

Y así que vos renazcas, sabrás qué trampa tienen
la yerba en su barrica, y el cielo del agujero
que mira del zapato; la lluvia que no viene
y un sorbo de esa lluvia; y el tiempo en su tiempéro...
Y así, Maria, así, Maria, así, por cada quiero,
las nueve lunas locas y en celo de un infarto
de luz, te harán – en torno – los guiños sensibleros
de un baile amanecido de risas y de partos...

Ici, en chaque bouteille, rentre une rivière;
et au fond de cette rivière il y a un autre zinc;
et bourré, dans ce zinc, un vers à moi,
et, dans ce vers, l'argent triste d'une autre rivière
que me fit Duende, me fit...
il y a mille ans!

VOIX DES TROIS MARIONNETES SAOULES DE CHOSES (*parlé*)

Le Duende – qui, dans le petit opéra,
venait conter l'histoire –
a perdu une ombre
et, bourré, il l'appelle.

LE DUENDE (*parlé*)

De moi, qui joue sur toi, je t'envoie ce morceau
de tango avec des cernes, pour que là-bas,
dans ta peine, complètement,
il remue dans la cendre amère de tes pas
la bagarre énamourée d'un chant amical.

De moi, et jusqu'ou tu puisses m'entendre,
mille pesos de blondes, changeantes et de filles à la Melato,
iront jusqu'à ton néant lancer
un tas de brillantes étoiles sur ton ombre.
(Les os d'Olivari connaissent ce tas !)

VOIX DES TROIS MARIONNETES SAOULES DE CHOSES (*parlé*)

Pauvre Duende ! Il va, désespéré,
vers cette petite ombre:
et il nous demande, à nous ses comparses,
de lui apporter ses pleurs.

LE DUENDE (*parlé*)

De moi, et d'où que tu sois, avec une force
de fous, comme un hymne extravagant,
résonnera avec une telle profondeur le concert de mauvais goût
qu'un vieil aveugle, à toi, te jouera à la tierce
brune de son Stradivarius vagabond.

De moi, et où que tu sois, je réunirai une assemblée
de petits Duendes
qui retourneront la brume de ta peau;
et le bruit d'une taverne de pénitents emprisonnés
dira ton Annonciation en verlan.

VOIX DES TROIS MARIONNETES SAOULES DE CHOSES (*parlé*)

Nous irons tous, Don Duende,
nous les clients de cet assommoir,
apporter à la Petite
de votre part, un miracle.

LE DUENDE (*parlé*)

Et dès lors que tu renaîtras, tu sauras quel piège
renferment le maté dans sa barrique, et le ciel du trou d'aiguille
qui lève son regard depuis sa chaussure; la pluie qui n'arrive pas
et une gorgée de cette pluie; et le temps dans son sablier...
Et ainsi Maria, ainsi, Maria, pour chaque je t'aime,
les neuf lunes folles et en rut, d'un infarctus
de lumière te feront – autour – les clins d'œil sentimentaux
d'une danse jusqu'au point du jour de rires et de naissances.

CORO DE LAS 3 MARIONETAS BORRACHAS DE COSAS (*recitado*)

Ya vamos, Sombra Maria,
con el Diciembre y los cantos
que está amasándote El Duende
con el polen de este estaño.

EL DUENDE (*dicho*)

Y así, por un silencio de corchea,
vendrá –por fin– tu día: un alazano
Domingo, que te hará con las más feas
hojitas de un laurel de olor, la rea
y angélica belleza de sus ramos.

Tu día, nacerá del meridiano
cachuzo del umbral de donde hornea
su misa, algún poeta a contramano.
Así sea, Maria, de cristiano.
Así, de tuyo y nuestro... ¡Que así sea!

CUADRO 14 ALLEGRO TANGABILE

(*Instrumental*)

CUADRO 15 MILONGA DE LA ANUNCIACION

LA SOMBRA DE MARIA (*cantado*)

Tres marionetas
– chuecas y locas –
que una violeta en la boca me hincaron ayer,
con un cuchillo en los dientes, por el revés
de mis caderas tordillas, zurciendo va
un gran remiendo en flor
de hinojo y de sisal
¡AY!...
Flaco y en banda
–¡tan cadenero!–
me anda un Jesús chapaleando, de cuarta, en la voz,
un canyenguito sobón
con un compás
de punto cruz;
y un dulce barro torcaz
de Cruz del Sur
que hoy me ha puesto a temblar.

Y un angelito
de terracota,
tuerto del grito en la rota viudez de un pretil,
mascando un salmo en sanata, con un jazmín
me ató un solcito de leche sobre el sutién,
¡qué dos espasmos de luz
tengo atrás de la piel!
¡Dale, Maria!
Si nueve llantos
son todo el pardo misterio que había que ver,
¡qué loco intento de espiga que vas a hacer!
¡qué dura rama celeste te va a crujiir!
¡Dale que esta al venir!
¡Dale que duele bien!
¡AY!...

CHŒUR DES TROIS MARIONNETES SAOULES DE CHOSES (*parlé*)

Allons-y maintenant, Ombre de Maria,
avec le mois de Décembre et les chants
que pétrit Le Duende
avec le pollen de ce zinc.

LE DUENDE (*parlé*)

Et ainsi, dans un silence de croche,
viendra – enfin – ton jour: un alezan
Dimanche, qui t'offrira, avec les plus horribles
petites feuilles de laurier parfumé,
la beauté angélique et vagabonde de ses rameaux.

Ton jour naîtra du méridien
rompu du seuil où un poète
cuit sa messe sens dessus dessous.
Ainsi soit-il, Maria, pour un chrétien.
Ainsi soit-il de toi et de nous... Ainsi soit-il !

TABLEAU 14 ALLEGRO TANGABILE

(*Instrumental*)

TABLEAU 15 MILONGA DE L'ANNONCIATION

L'OMBRE DE MARIA (*chanté*)

Trois marionnettes
– jambes tordues et folles –
qui me plantèrent, hier, une violette dans la bouche,
un couteau entre leurs dents,
au revers de mes hanches grises, cousent
un grand rapiécage en fleur
de fenouil et de sisal...
Aïe!
Maigre et en bande
– tellement enchaîné –
un Jésus de pacotille m'attrape, à la quarte, par la voix,
sur un tango des faubourgs peloteur
au rythme
de point de croix;
et un doux ramier en argile
de Croix du Sud
qui aujourd'hui m'a fait trembler.

Et un angelot
en terre cuite,
éborgné par le cri sur le veuvage brisé d'un parapet,
marmottant un psaume en galimatias, avec un jasmin
a attaché un petit soleil de lait à mon soutien-gorge.
Aussi ai-je deux spasmes de lumière
sous la peau !
Allez, Maria !
Si neuf pleurs
sont tout le sombre mystère qu'il y avait à voir,
quelle vaine tentative tu vas faire à maturité !
Quel dur rameau céleste te va faire craquer !
Allez, ça va arriver !
Allez, c'est une douleur qui fait du bien !
Aïe !

(Una estrofa igual a la segunda íntegramente tarareada).

Tengo atorada tanta ternura
¡que de una sola ternura a Dios puedo parir!
Y si es que nadie ya quiere de mí nacer,
en el rebozo robado de algún chaplin,
¡entre mis brazos daré
de mamar a un botín!

CUADRO 16 TANGUS DEI

*Una Voz de Ese Domingo, canta.
El Duende, dice.*

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Hoy es Domingo, y al día
lo sacan del Domingario
una novia sin Domingo
y el penúltimo borracho.

EL DUENDE
Hoy es Domingo: Laurel con leche.
Desde el badajo
de su cuchara da un capuchino tres campanadas:
tras los misales, pican motetes las derrotadas
y alegres nalgas de las matronas: Laurel con ajo.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Hoy es Domingo y las brujas
se aspiran, porque asomados
del tuco les tiran soles
los chicos y los payasos.

EL DUENDE
Hoy es Domingo: Laurel con fiaca.
Domingamente rueda un bostezo.
Y, en el bostezo, dan las muchachas la buena nueva del
buen mal paso
que arde en la hilacha pródiga y tensa de sus bluyines:
Laurel caliente.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Hoy es Domingo; y un coro
de mil domingos muchachos
desde el orsaí dice un viejo
romance en cuatro dos cuatro.

VOCES DE LAS AMASADORAS DE TALLARINES
A las amasadoras de tallarines algo nos pasa:
¿por qué es que nos retiemblan las manos duras entre la
masa?

VOCES DE LOS TRES ALBAÑILES MAGOS
¡Qué gusto le han mezclado a los copetines, que tienen
una patota de,
estrellitas, en donde estaban las aceitunas?

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Hoy es Domingo y atorran
hasta los séptimos tangos;
será, sin embargo, el día
del más antiguo trabajo.

*(Une strophe identique à la deuxième intégralement fre-
donnée).*

J'ai étouffé tant de tendresse
que d'une seule tendresse, je peux enfanter Dieu !
Et s'il se trouve que personne ne veuille naître de moi,
dans le châle volé à quelque Chaplin,
entre mes bras, je donnerai le sein
à une bottine.

TABLEAU 16 TANGUS DEI

*Une Voix de ce Dimanche chante.
Le Duende parle.*

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Aujourd'hui, c'est dimanche, et en ce jour,
on sort du dominical
une fiancée sans dimanche
et l'avant - dernier ivrogne.

LE DUENDE
Aujourd'hui, c'est dimanche : Laurier au lait.
Du bord de sa cuillère,
Il tire trois sons de cloches de son capuccino.
Derrière les missels, les fesses
Défaites mais joyeuses des matrones picorent
des motets : Laurier à l'ail.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Aujourd'hui c'est dimanche et les sorcières
Soupirent, parce que les gosses et les clowns,
Regardant depuis leur sauce,
Leur envoient des soleils.

LE DUENDE
Aujourd'hui c'est dimanche : Laurier et paresse.
comme tous les dimanches, un bâillement surgit.
Et dans ce bâillement, les jeunes filles apportent la bonne
nouvelle du bien mauvais pas.
Qui brûle dans l'efflochure prodigieuse et tendue de leurs
blue-jeans : Laurier chaud.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Aujourd'hui c'est dimanche ; et un chœur
De mille jeunes dimanches
Depuis le hors - jeu dit une vieille romance
En quatre - deux - quatre.

VOIX DES PÉTRISSEUSES DE PÂTES
À nous, les pétrisseuses de pâtes, il nous arrive quelque chose:
Pourquoi nos dures mains se mettent-elles à trembler dans
la pâte ?

VOIX DES TROIS MAÇONS MAGES
Qu'est-ce qu'ils ont mis dans nos verres,
pour qu'il y ait une bande de petites étoiles
là où il y avait les olives ?

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Aujourd'hui c'est dimanche et
même les sept tangos font la grasse matinée ;
ce sera, pourtant, le jour
du métier le plus vieux.

EL DUENDE

Hoy es Domingo: Laurel y azares.
¿Qué Buenos Aires le echo los naipes a este Domingo que
así,
en la altura, pampero arriba, tres profetitas locos laburan
juntando ramos de un nuevo aroma: Laurel del aire?

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Hoy es Domingo y me, han dicho
que, hasta el muñeco de trapo
que cuelga en los colectivos
viene a lo alto mirando.

EL DUENDE
Hoy es Domingo: Laurel servido.
¡Qué extraña siembra dio este Domingo,
que allá en lo alto de un piso treinta,
sola en la sola cal de un andamio, reparturienta de nueve
asombros, hierve una sombra: Laurel con hembra.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Hoy es Domingo; y a punta
de diente, como peleando
allá esa sombra por dentro
sus lutos se está lavando.

VOCES DE LAS AMASADORAS DE TALLARINES
Se le abisma en la cintura
la cincha de un nudo zaino.

VOCES DE LOS TRES ALBAÑILES MAGOS
Y la marca de sus uñas
se ve, en el cemento armado.

EL DUENDE
Cuánta cosa, uno por uno,
le retoña los ovarios
fecundos de mil dolores
en seducción de sopapo.

Si parece que tuviera
¡hasta el nombre embarazado!
Qué retemblor le sacude
la entraña, como si echando

setenta reencarnaciones
de un jesucito nonato,
se arrancara de los huesos
del vientre, setenta, clavos...

*(La sombra de Maria, comienza a cantar un villancico a
los lejos.)*

Dos angelotes parteros
la trincan de bruces, cuando
le dan de forceps los fierros
del pesebre hormigonado.

¡Cómo alumbró para adentro!
¡Qué luz le chaira en el tallo!
Que clara lastimadura
—cruza de muerte y de orgasmo—

LE DUENDE

Aujourd'hui c'est dimanche : Laurier et hasard.
Comment Buenos Aires a distribué les cartes à ce dimanche,
pour qu'ainsi, sur les hauteurs, au-dessus de la Pampa,
trois petits prophètes fous travaillent
à joindre les rameaux d'un nouvel arôme : Laurier de l'air ?

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Aujourd'hui c'est dimanche et on m'a dit
que même le poupon de chiffon
qui pend dans les autobus,
se met à regarder tout en haut.

LE DUENDE
Aujourd'hui c'est dimanche : Laurier servi.
Quelles drôles de semailles nous vaut ce dimanche,
que là-bas, du haut d'un appartement du trentième étage,
seule dans la seule chaux d'un échafaudage, redonnant nais-
sance à neuf émerveillements, une ombre se met à bouillir :
Laurier avec femelle.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Aujourd'hui c'est dimanche ; et du bout des dents,
comme dans une lutte
là-bas cette ombre de l'intérieur
lave ses deuils.

VOIX DES PÉTRISSEUSES DE PÂTES
La sangle d'un nœud sombre
l'abîme dans sa ceinture.

VOIX DES TROIS MAÇONS MAGES
Et la marque de ses ongles
se voit sur le béton armé.

LE DUENDE
Tant de choses, l'une après l'autre,
lui font reflleurir les ovaires
féconds de mille douleurs
dans la séduction d'une claque !

Il semblerait que même le nom qu'elle porte
soit enceint !
Quel tremblement lui secoue
les entrailles, comme si elle donnait naissance

À soixante-dix réincarnations
d'un petit Jésus pas encore né,
elle s'arrachait des os
du ventre soixante-dix clous...

*(L'ombre de Maria commence à chanter un chant de Noël
au loin.)*

Deux angelots sages-femmes
l'attrapent et la jettent à plat ventre,
en utilisant comme forceps les barres de fer
de la crèche bétonnée.

Comme ça s'allume à l'intérieur !
Quelle lumière se répand dans la tige !
Quelle éclatante blessure
— mélange de mort et d'orgasme —

le enciende por la cadera
como un canyengue de astros!
Fuerza, Maria: que nace
y nace, naciendo tanto,

que te pare hasta el olvido,
y te empuja entre las manos
y en la raíz y en la rabia
y te renace a pedazos,

por las puntas de otras trenzas,
por las grietas de los labios,
por el gesto, y por las ganas
de nacerte hasta el cansancio.

¡Cuánta Navidad tenías
atragantada en los años!
¡qué zafra brava, Maria,
Zafra de partos, tu parto...!

VOCES DE LAS AMASADORAS DE TALLARINES
A quién recién ha nacido nada le sabrá y no tiene cuna.

VOCES DE LOS TRES ALBAÑILES MAGOS
Su padre que es carpintero de obra ha de hacerle una.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Desde lo alto del Domingo
los 3 Albañiles Magos,
en la arena de esa cuna
un guiño rosa han dejado.

VOCES DE LOS TRES ALBAÑILES MAGOS
¿Porqué es que los angelitos todos
llorando a encurdarse han ido?

VOCES DE LAS AMASADORAS DE TALLARINES
Porque ese niño no es niño, ¡Jesús! Que es niña:
¡niña ha nacido!

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
La Niña tuvo otra niña
que es ella misma y no es tanto,
Quieren final y principio
ser gotas del mismo llanto.

VOCES DE LOS ESPECTADORES
¡Por Dios!: los espectadores
también queremos saber,
si la letra de este tango
ya ha sida o está por ser!

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
En los ojos de la niña
el tiempo está bien robado:
por ayer y por mañana
Maria la han bautizado.

EL DUENDE
Pero aquellos hombres, los rudos maestros de mi tristería,
que saben del mudo arremango que cabe a ese nombre,
cuando hay pena llena sobre el aire overo de las curderías,

l'illumine par la hanche
comme un faubourg d'étoiles!
Courage, Maria: car ça naît
et naît encore, naissant tellement,

Que ça te fait mettre au monde jusqu'à l'oubli
et ça te pousse entre les mains
et à sa racine et à sa rage,
que ça te fait renaître par morceaux.

Par les pointes d'autres tresses,
par les gerçures des lèvres,
par le geste, et par les envies
de te faire naître jusqu'à l'épuisement.

Quelle Nativité tu avais
étouffée durant ces années!
Quelle belle récolte, Maria,
récolte de naissances, ta naissance!

VOIX DES PÉTRISSEUSES DE PÂTES
À celui qui vient de naître, rien ne sera trop beau,
et il n'a pas de berceau.

VOIX DES TROIS MAÇONS MAGES
Son père, un charpentier, doit lui en faire un.

UNE VOX DE CE DIMANCHE
Du haut de ce dimanche,
les trois Maçons Magos,
sur le sable de ce berceau,
ont laissé un clin-d'œil rose.

VOIX DES TROIS MAÇONS MAGES
Pourquoi les angelots pleurant tous
sont-ils partis se saouler?

VOIX DES PÉTRISSEUSES DE PÂTES
Parce que cet enfant n'est pas un petit garçon, Jésus! C'est
une petite fille: une petite fille est née!

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
La Petite a eu une autre fille
qui est tout elle, mais pas entièrement.
Ils veulent, à la fin et au début,
être les larmes d'un même pleur.

VOIX DES SPECTATEURS
Mon Dieu! Nous aussi,
les spectateurs, nous voulons savoir
si les paroles de ce tango
ont déjà existé ou vont exister un jour!

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Dans les yeux de la Petite,
le temps a bien été dérobé;
hier et demain,
Maria, ils l'ont baptisée.

LE DUENDE
Mais ces hommes, rudes maîtres de ma tristesse, qui savent
l'arrangement silencieux que contient ce nom, lorsque la
peine la plus totale tombe sur l'air épais des bars, ils l'ap-

lo nombran, apenas, ladrando a su recuerdo la sombra de los
tangos que ya fueron y no existen todavía.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Nuestra Maria de Buenos Aires...

EL DUENDE
De olvido eres entre todas las mujeres...

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Nuestra Maria de Buenos Aires...

EL DUENDE
Presagio eres entre todas las mujeres.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Nuestra Maria...

EL DUENDE
De olvido eres entre todas las mujeres.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Nuestra Maria...

EL DUENDE
Presagio eres entre todas las mujeres.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Maria...

EL DUENDE
De olvido eres entre todas las mujeres.

UNA VOZ DE ESE DOMINGO
Maria...

pellent - à peine - aboyant à leurs souvenirs l'ombre
des tangos qui jadis furent et n'existent pas encore.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Notre Maria de Buenos Aires...

LE DUENDE
Tu es l'oubli entre toutes les femmes...

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Notre Maria de Buenos Aires...

LE DUENDE
Tu es un présage entre toutes les femmes.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Notre Maria...

LE DUENDE
Tu es l'oubli entre toutes les femmes.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Notre Maria...

LE DUENDE
Tu es un présage entre toutes les femmes.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Maria...

LE DUENDE
Tu es l'oubli entre toutes les femmes.

UNE VOIX DE CE DIMANCHE
Maria...

Traduction du livret
Jean-Jacques Groleau et Mirta Gomez Lavalle

LES ARTISTES DU SPECTACLE

matias tripodi

CHORÉGRAPHIE ET DÉCORS



Danseur et chorégraphe de tango, Matias est né à Buenos Aires en 1985. Formé dans les lieux traditionnels de tango depuis l'âge de 16 ans, il poursuit un parcours atypique vers plusieurs disciplines telles que la vidéo, le dessin, l'écriture, la musique et plusieurs techniques de danse. Licencié en linguistique et littérature à l'Université de Buenos Aires (2012), Matias se spécialise dans l'intégration d'outils et de langages artistiques pour des créations inspirées du tango. Sa recherche est marquée par l'objectif de transposer les mécanismes intimes de la danse du tango vers d'autres constructions esthétiques. En 2008 il commence divers projets comme professeur et danseur de tango, en Argentine et en Europe. En 2011 et 2012, il dispense des stages au Tanztheater Pina Bausch (pour la reprise de la pièce *Nur Du*). En 2013 il passe une année de résidence à Marseille pendant « Marseille capitale de la culture européenne ». Matias a suivi le travail indépendant des artistes tels que Boris Gibé (*Les choses de rien*), des danseurs du Tanztheater Pina Bausch et a mené plusieurs recherches liées à la dramaturgie et à la composition. Depuis 2012, il développe ses propres créations et projets chorégraphiques. En 2015 il s'installe en France. Matias a réalisé des projets avec des danseurs de l'Opéra national de Paris, le Ballet de l'Opéra de Leipzig, le Ballet de l'Opéra national du Rhin, l'Orchestra Típica de Tango de la Maison de l'Argentine La Grossa... Entre 2015 et 2016, il a été artiste associé d'Incidence Chorégraphique, sous la direction de Bruno Bouché. Depuis 2016, il commence à travailler avec Xinqi Huang. En 2016, il crée son propre système de notation chorégraphique pour le tango, projet qui le mène vers plusieurs pu-

blications et vers une dimension de l'art contemporain interdisciplinaire. Après une série de collaborations avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin, il propose sa première pièce avec cet opéra tango *Maria de Buenos Aires*.

nicolás agulló

DIRECTION MUSICALE



Né en Argentine, il participe à 17 ans au festival international *Guitarras del mundo* et enregistre un disque de guitare dédié à la musique traditionnelle argentine. Installé à Buenos Aires pour les études supérieures, il exerce en tant que violoniste au sein des orchestres de la Radio Nationale et des orchestres typiques de tango. En tant que représentant de la musique argentine et sud-américaine, il est sollicité pour jouer au Grand Auditorium du Palais des Festivals de Cannes, la Cité de la Musique à Marseille, La Cigale, l'Institut Cervantes ou la Maison de l'Amérique Latine à Paris ainsi qu'en Europe et en Amérique du Sud. Il a dirigé de nombreux orchestres et ensembles internationaux comme l'ensemble intercontemporain, l'Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne, Savaria Szimfonikus Zenekar en Hongrie ou le Teatro Colon Academy Orchestra en Argentine. Chef titulaire de la formation symphonique du COGE (Chœur et Orchestre des Grandes Écoles), il est aussi chef invité de l'Orchestre et Chœur des Universités de Paris, l'Orchestre Français de Flûtes en France ou l'Ensemble Garage en Allemagne. Depuis 2014, il travaille au sein de la Cité de la musique - Philharmonie de Paris, notamment en dirigeant des orchestres du projet Démon. Diplômé de l'Université Catholique d'Argentine en direction d'orchestre en 2009, il obtient le Prix de direction d'or-

chestre au CRR de Reims avec Rut Schereiner en 2013 et se perfectionne auprès de Zsolt Nagy (CNSMDP). Il a participé à la prestigieuse académie du Festival de Lucerne en compagnie de Matthias Pintscher, Susanna Mälkki et Alan Gilbert. Il a également travaillé avec Peter Eötvös au Festival Bartók, à Royaumont et à l'IRCAM. Ses recherches musicologiques sur l'évolution de la musique argentine au XX^e siècle publiées par EDUCA - Buenos Aires ont reçu une mention spéciale aux Prix Konex Musique Classique 2009 et ont été présentées au Salon international du livre de Buenos Aires en 2010. En 2018, il est invité à diriger l'Orchestre National de Lille sur un programme de tango contemporain.

xinqi huang

ASSISTANTE CHORÉGRAPHIE



Le parcours varié de Xinqi Huang combine danses traditionnelles et calligraphie chinoise, le yoga et une curiosité pour d'autres techniques corporelles. Sa rencontre avec le tango et avec la danseuse et chorégraphe argentine Carolina Udoviko, ont marqué profondément son parcours en danse. Elle s'intéresse également à la danse contemporaine. En 2016, elle commence une série de collaborations avec Matias Tripodi, qui ont comme résultat la construction d'un duo qui questionne le tango et ses possibles développements. Ensemble ils ont réalisé des projets chorégraphiques avec Incidence Chorégraphique (Paris), la Fabrique Autonome des Acteurs (Lorraine), la Maison de l'Argentine de Cité Universitaire et des festivals de la scène du tango européen. Xinqi Huang est basée à Poitiers depuis 2014.

xavier ronze

COSTUMES



Après une formation à l'école ESMOD-Paris (École Supérieure des Arts et Techniques de la Mode), Xavier Ronze entre à l'Atelier tailleur de l'Opéra Garnier en 1991. Promu chef d'Atelier en 2001, il prend la responsabilité du Service costumes de danse de l'Opéra national de Paris en 2009. *Raymonda acte III* (Palais Garnier, 2017), constitue sa première création costumes pour l'École de Danse de l'ONP. Il crée ainsi pour le chorégraphe Bruno Bouché les costumes de *Ça manque d'amour* (Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, 2015) et de *Undoing world* pour le spectacle Bertaud / Bouché / Paul / Valastro (Palais Garnier, 2017). En décembre 2017, il signe avec le chorégraphe Alexander Ekman les costumes pour la création *Play* (Palais Garnier). En janvier 2018, dans le cadre de Surresnes cité Danse, Andrew Skeels lui confie la création des costumes de *Finding now*. Xavier Ronze collabore par ailleurs à de nombreuses productions de théâtre, comme costumier et/ou réalisateur de costumes, avec les metteurs en scène Richard Brunel : *Tryptique de trois farces* de Ramon del valle Inclan au Théâtre de l'Esplanade de Saint Etienne (1995), *L'Opéra des gueux* de John Gay au Théâtre de la Renaissance à Oullins (1998); Claude Baqué : *Anatole* d'Arthur Schnitzler au théâtre de l'Athénée (2003), *La Dame de la mer* Henrik Ibsen, au théâtre des Bouffes du Nord (2012); Zabou Breitmann : *L'Hiver sous la table* de Roland Topor au théâtre de l'Atelier (2004); Jacques Lassalle : *La Danse de mort* d'August Strinberg, au théâtre de l'Athénée Louis Juvet (2004), *La Bête dans la Jungle* de James Lord, au théâtre de la Madeleine (2004); Yasmina Réza : Antoine *Les Dieux du carnage* (2008) Stéphane Roussel : Sylvia von Harden, *Monocle*, au Théâtre national du Luxembourg (2010); Jacques Gamblin : *Entre courir et voler il n'y a qu'un pas papa* au Théâtre de Chalons-en-Champagne (2007).

romain de lagarde

LUMIÈRES



Il se forme à l'éclairage depuis 2002, diplômé d'un DMA de régie de spectacle option lumière, il suit le parcours du département réalisation lumière de l'École nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon (ENSA-TT) d'où il sort diplômé en 2009. Il se forme par ailleurs auprès de Maryse Gautier, dont il est l'assistant à l'Opéra de Dijon sur *Così fan Tutte*, au Ballet de l'OnR sur *La Strada*, et sur les pièces du chorégraphe Fabrice Ramalingom. Il travaille également en tant qu'assistant auprès de Joel Hourbeight sur différentes créations, à l'Opéra de Toulon sur *Der Freischütz*, au théâtre à la Colline (Paris) sur *Un long voyage du jour à la nuit*, mis en scène par Célie Pauthé, et au TNS sur *Du Mariage au divorce*, mis en scène par Alain Françon. Il participe à de nombreux projets en tant que créateur lumière pour le théâtre à L'ENSATT sur *Mausier*, mis en scène par Matthias Langhoff, au NTH8 (Lyon) sur *Pale Blue Dot*, mis en scène par Étienne Gaudillère, pour la danse contemporaine à la Comédie de Saint-Étienne sur *Clank's*, chorégraphié par Cécile Lalloy, pour le cirque contemporain au Théâtre Montfort (Paris) sur *Dans le ventre de la Ballerine*, mis en scène par J.-B. Mollet, et récemment à la Scène nationale de Besançon sur *L'Absolu*, de l'artiste Boris Bigé. Pour l'opéra, il crée la lumière des mises en scène d'Alexandra Lacroix, *Orphée et Eurydice* de Gluck, *Il mondo della luna* de Haydn et *Didon et Enée* de Purcell, représentés au Théâtre Mouffetard (Paris).

claudio larrea

PHOTOGRAPHIES (PROJECTIONS SCÉNIQUES)



Né en Argentine en 1963, Claudio Larrea a étudié le journalisme et l'Histoire de l'Art à Buenos Aires puis les techniques audiovisuelles à Madrid. En 1986, il a commencé sa carrière professionnelle comme directeur d'art pour des projets graphiques et audiovisuelles (*Rol-*

ling Stone y Cosmopolitan magazine). En 2001, il s'installe à Barcelone, où il continue son activité professionnelle (Directeur artistique du clip vidéo de Kyle Minogue "Slow"). En 2010, il retourne à Buenos Aires et il commence un relèvement photographique de la ville, qui l'amène à développer un regard personnel de l'architecture de Buenos Aires. Entre la géométrie implicite des formes et l'obsession pour les détails, son univers visuel réinvente un passé d'une ville cosmopolite comme Buenos Aires. Comme résultat de cette recherche, il présente les séries *El amante de Buenos Aires* et *República de Waires*. En 2017, il participe à l'exposition «Comment lire Pato Pascual» (Pacific Standard Time-Fondation Getty de Los Angeles). Il a reçu de nombreuses mentions en Argentine dans Salon Nacional de Arte, Salon Nacional de Fotografía, et la Bial de Arte x Arte entre autres. Actuellement, il est de nouveau installé à Barcelone.

ana karina rossi

MARIA



Elle étudie le piano et le chant lyrique au Conservatoire National de Montevideo, et acquiert ainsi de solides bases musicales. À Buenos Aires elle se forme au chant à l'Académie nationale du Tango, présidée par Horacio Ferrer, puis se perfectionne ses études de chant à Londres. Elle a travaillé avec Horacio Ferrer, le poète d'Astor Piazzolla (avec qui elle enregistre l'album *Tango y Gotan*), le pianiste et compositeur argentin Gustavo Beytelmann, et d'autres. Elle fut choisie pour le rôle principale de *Dandy*, le dernier opéra d'Horacio Ferrer. Avec une expérience riche en tant qu'interprète de tango sur de nombreuses scènes musicales et de théâtres du monde entier, elle collabore avec des artistes de diverses disciplines. Elle cumule les rôles de productrice et de directrice artistique de projets pluridisciplinaires et multiculturels impliquant la danse, la mode, le cinéma, la radio et la télévision. Elle cherche sans cesse à se développer, explorer et exploiter les frontières artistiques dans la musique, le théâtre, et à se proposer à un public mondial. Elle dé-

veloppe parallèlement à sa carrière de chanteuse, un travail pédagogique et est présente dans des festivals en France où elle anime des stages et des masterclasses. Elle réside à Paris depuis 2013.

stefan sbonnik

TÉNOR



Ce ténor allemand étudie le chant avec Annette Koch à Münster et puis à l'Université de Munich avec Lars Woldt depuis 2015. Il suit les masterclasses de Götz Alsmann à Münster, Susan Anthony à Detmold et Bernhard Adler à Vienne. Durant ses études, il interprète une dizaine de rôles dont le rôle-titre du Retour d'Ulysse dans sa patrie de Monteverdi, Kalil (*Die arabische Nacht* de Christian Jost) et Remendado (*Carmen*) à Munich et à Ingolstadt et participe notamment à la recréation d'un opéra baroque à Kassel en 2013. Récemment, il chante Bill (*Flight*) de Jonathan Dove au Prinzregententheater de Munich, ainsi qu'en soliste à Bielefeld dans *Hymn of Praise* de Mendelssohn, à Salzbourg dans l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns, à Exeter dans le *War Requiem* de Britten, aux Kasseler Musiktage dans le *Messie* de Haendel dans la version de Mozart. Il est détenteur d'une bourse d'études du Cercle Richard Wagner et chante *Die schöne Müllerin* de Schubert lors d'un enregistrement pour Deutschlandradio Kultur. Il intègre l'Opéra Studio de l'OnR en septembre 2017 et chante au cours de la saison 2018-2019, dans les productions de *Barkouf* et *Maria de Buenos Aires*.

alejandro guyot

EL DUENDE



Écrivain et compositeur argentin, il est l'un des protagonistes de la scène du tango du XXI^e siècle. Il a contribué au renouvellement de la musique du tango. Chanteur emblématique du *34 puñaladas*, avec qui il a été nommé pour plusieurs prix en Argentine (Premios Gardel), il

a également collaboré avec des orchestres comme El Arranque, Coviello et Astilleros. Il a été programmé dans les principales scènes du tango à Buenos Aires et a développé des projets avec la Laeiszhalle, la Sala Sinfónica de Hambourg. En tant qu'écrivain, il a publié *Brumaires* qu'il a présenté au Salon du Livre de Paris, à la Sorbonne et à Rennes, en 2014. Il est professeur de chant à Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA).

federico sanz

VIOLON SOLO



Né à Rosario, Argentine, Federico Sanz est le fondateur et directeur musical de l'orchestre La Grossa. Violoniste, il a commencé très tôt sa formation classique avec, notamment, Pablo Saraví, Premier violon de l'Orchestre philharmonique du Théâtre Colon de Buenos Aires. Il a ensuite intégré les orchestres symphoniques de Rosario et de Neuquen. À 20 ans, il a été sélectionné pour représenter l'Argentine au Festival de Campos de Jordão au Brésil, manifestation de musique classique la plus importante d'Amérique latine. Dès son plus jeune âge, il s'est formé au tango avec des grands maîtres comme Pablo Agri et Juan José Mosalini. Ils lui ont transmis une expertise et un savoir-faire unique, une manière d'interpréter chaque style du tango qui lui a permis de développer à son tour un style qui le caractérise. Au cours de sa carrière, il a intégré les orchestres de tango de Rodolfo Montironi, Javier Lo Re et Juanjo Mosalini. Ce sont eux qui lui ont donné l'envie de s'exercer en même temps dans les rôles de violoniste et de chef d'orchestre. Installé en France en 2009, il a suivi les cours de Gilles Lefèvre et de Manuel Solans. Membre créateur du trio de neotango PRISMA, Federico mène un travail sur l'expérimentation de nouvelles musiques. Il est passionné de lutherie et exerce comme professeur de musique classique et tango.

carmela delgado

BANDONÉON SOLO



À 26 ans elle multiplie les projets, les rencontres et les voyages musicaux. Carmela participe à de nombreuses formations et explore des registres différents tel que le Tango, le Folklore Argentin, le Flamenco ou encore le Jazz. À 12 ans elle intègre la classe de Juan José Mosalini, maître incontesté et figure majeure du bandonéon en Europe et à l'international, qui la forme à une carrière professionnelle. En 2011 elle intègre le Grand Orchestre de Juan José Mosalini avec qui elle se produit à travers l'Europe. La même année elle intègre la Orquesta Silbando qui met à l'honneur le tango traditionnel ainsi que de nombreux arrangements personnels. À 19 ans elle cofonde le Cuarteto Lunares, entre musique de chambre et musique traditionnelle argentine, est exclusivement destinée à diffuser les auteurs et le tango d'aujourd'hui. Leur premier album *A horas trucas* (label "Silvox") leur vaut une invitation dans la prestigieuse émission "Génération jeunes interprètes" à France Musique ainsi que plusieurs tournées et concerts en Argentine, aux Pays-Bas et dans des festivals français. Elle se produit régulièrement en Argentine avec de nombreux musiciens et orchestres argentins tels que Ramiro Gallo, Rudi Flores, Alejo de los Reyes, "La Arquetypica", «La Pichuco». Elle fonde avec Aurélie Gallois et Juan-Cruz Suárez le groupe de Folklore *Escamas de Plata de Oro*. Par ailleurs son père, le guitariste de Flamenco Manuel Delgado l'invite à enregistrer dans ses albums *Soleado* et *Bella mar* et à l'accompagner dans ses nombreux concerts. Récemment, elle intègre *les Canailles de Panam*, formation basée en Allemagne qui puise son répertoire dans les grandes figures de la chanson française, avec qui elle voyage entre la France, l'Allemagne et la Chine. Elle est fréquemment sollicitée en tant que soliste avec orchestre dans des répertoires de Piazzolla, Bachalov et Palmeri.

la grossa

ORCHESTRE TIPICA DE LA MAISON ARGENTINE

Créé en 2015 par Federico Sanz, La Grossa est aujourd'hui l'un des orchestres de tango les plus importants de France, tant par sa taille que par sa renommée. Ses programmes ambitieux qui revisitent les œuvres pour grands ensembles de tango, de la période de la *guardia nueva* jusqu'à la création contemporaine, sont le reflet d'une continuelle évolution du tango. Acteur et moteur de cette transformation, La Grossa a été menée à collaborer avec de nombreuses personnalités du tango argentin telles que Pablo Agri, Juan Cuacci, Marcelo Balseells et la nouvelle génération de *tangueros*. Elle travaille aussi régulièrement avec le chorégraphe Matias Tripodi, avec qui elle a le plaisir de partager la création de l'œuvre *Maria de Buenos Aires*. Depuis sa fondation, La Grossa sillonne la France pour porter au loin ce bout de patrimoine argentin qu'est le tango. De la Normandie au Grand-Est en passant par Paris, elle donne régulièrement des concerts, notamment à la Maison de l'Argentine où elle a son siège. À l'Opéra national du Rhin et sous la direction de Nicolas Agullo, La Grossa propose une version revisitée de *Maria de Buenos Aires* un demi-siècle après sa création. Forte de ses musiciens spécialistes du tango, elle offre une approche originale qui enrichie l'œuvre tout en respectant l'esthétique de Piazzolla.



Hector Ferrer, Dongting Xing



ÉQUIPES DE RÉALISATION DU SPECTACLE

ÉQUIPE DU BALLET DE L'ONR

Directeur artistique **Bruno Bouché**
Administratrice **Emmanuelle Boisanfray**
Directeur technique **Jérôme Duvauchelle**
Maîtres de ballet **Claude Agrafeil, Adrien Boissonnet**
Régisseur général **Boyd Lau**
Pianiste répétiteur **Maxime Georges**
Assistante administrative **Pauline Chaboche**
Chargée de communication **Charlotte Liebenguth**
Chargé du développement des missions
Pasquale Nocera

ÉQUIPES DE RÉALISATION DU SPECTACLE

Régisseur responsable du spectacle **Boyd Lau**
Responsable machinerie **Jérôme Neff**
Régisseur lumières **Aymeric Cottureau**
Régisseur audiovisuel **David Schweitzer**

Décors réalisés par les ateliers de l'ONR

Responsable des ateliers de décors **Thierry Vix**
Chef constructeur **Thierry Vix**
Suivi du projet **Jérôme Neff**
Cheffe peintre **Susanne Hank**
Responsable atelier menuiserie **Denys Kieffer**
Responsable atelier serrurerie **Bertrand Legin**
Chef tapissier **Eddy Gossmann**
Responsable effets spéciaux **Didier Reydel**
Responsable bureau d'études **Alain Kieffer**

Accessoires réalisés par les ateliers de l'ONR

Chef de service accessoires **Christiane Corre**
Responsable **Régis Mayot**

Costumes réalisés par les ateliers de l'ONR

Chef costumes **Thibaut Welchlin**
Assistante technique et administrative **Anne Gangloff**
Adjointe - première d'atelier et coupeuse
Véronique Christmann
Coupeur **Julien Silveraneo**
Bottier **Patrice Coué**
Responsable habillement **Kali Fortin**

Perruques, maquillages et coiffures réalisés par les ateliers de l'ONR

Chef de service ateliers perruques et maquillages
Julie Hoeffel
Responsable **Isabelle Dolt**

LES DANSEURS DU BALLET DE L'ONR

Monica Barbotte · Erika Bouvard · Susie Buisson · Marin Delavaud · Pierre Doncq · Ana-Karina Enriquez-Gonzalez · Hector Ferrer · Brett Fukuda · Eureka Fukuoka · Thomas Hinterberger Misako Kato · Mikhael Kinley-Safronoff · Clara Lefèvre · Pierre-Émile Lemieux-Venne · Jesse Lyon · Renjie Ma · Stéphanie Madec-Van Hoorde · Francesca Masutti · Céline Nunigé · Riku Ota Maja Parysek · Alice Pernão · Maria-Sara Richter · Jean-Philippe Rivière · Marwik Schmitt Wendy Tadrous · Valentin Thuet · Alain Trividic · Alexandre Van Hoorde · Hénoc Waysenson Dongting Xing · Miao Zong

Retrouvez les biographies des danseurs sur operanationaldurhin.eu

Directeur de la publication
Bruno Bouché

Conseil de rédaction
Mélanie Aron et Bruno Bouché

Secrétaire de rédaction
Charlotte Liebenguth

Conception graphique
la fabrique des regards / Muriel Waerenburgh

Mise en page
OnR

Visuel couverture
© plainpicture / Diana Deak
Photos pages intérieures
photos de répétitions © **Agathe Poupény**

Impression
Ott Imprimeurs
Programme imprimé à 600 exemplaires
Licences n°2-1112060 et 3-1112061
Prix de vente : 7€
Les programmes de l'Opéra national du Rhin
19, Place Broglie - BP 80320 / 67008 Strasbourg Cedex

*Il est strictement interdit d'enregistrer, de filmer
et de photographier pendant le spectacle*

Fidelio remercie ses adhérents

AMIS

Fabrice et Héléne Aeschbacher, François et Odile Hinkel-Traband
Roger Alt, Frank et Mireille Hinsberger
Paulette Amrhein, Torsten Hinterthuer
Elisabeth Angot, Claudine Hodgens
Monique Bahl, Olivier Houhou
Martine Barth, Annick Hurst
Jean Bastien, Laurent et Françoise Jouët
Monique Bauer, Pastré
Christine Becker, Jean-Claude et Christiane Jucker
Maxime et Geneviève Bernard, André et Monique Jung
Anne Caroline et Saïd Bindou, Nicole Karoune
Monique Blondelle, Georges et Marie-Louise Kempf
Marc et Valérie Boehrer, Renée Kientz
Régis et Marie-Odile Boucabeille, Roland et Sylvie Krumeich
Damien Brem, Marie Régine Kuhlburger
Angela Brewer, Gérard et Annette Kurst
Christiane Bronn, René et Marie-Françoise Lacogne
Joël et Véronique Bruckmann, Stefan Lauterbach
Odile Bruyelle, Jehan et Marie-Annick Lecocq
Nicole Buch, Suzanne Leibenguth-Gadelle
Ulrich Bunjes, Jean-Paul et Martine Leininger
Alain Burgun, Alexander Leonhardt
Stéphanie Cassel, Jacqueline Leroy
Romain et Michèle Charon, Véronique Lio
Lucien et Odile Collinet, Danielle Lloret
Michel Constantopoulos, Timothy et Kerstin Lodder
Bernard Cribier, Benoit et Isabelle Magret
Jean-Jacques et Monique Cusin, Hervé Mantz
Elisabeth Da Silva Pinto, David Mardell
André et Andrée Dametti, Rémy et Pierrette Martin
Jean-Louis et Christiane De, Nicole Matter
Valmigère, Claude Meisterzheim
Marie Debaille, Martin Meyer
Alain Dick, Valérie Meyer
Bernard-Antoine Diss, Roger Miesch
Louis et Catherine Dorbath, Anny Mochel
Philippe Eber, Agnes Nollinger
Aline Evrard, Jean et Annick North
Nathalie Farlay, Jean-Marie et Martine Oberle
Gabrielle Fournaise, Laurence Oehlern
Denis François, Louis Oster
Alexandre et Camille Gardea, Isabelle Pallamidessi
Michel Gautherie, Ulrike Pardigon
Anne et Frieda Geisert, François-Xavier Pin
Eva Gerschheimer, Jean-Bernard et Martine Poulet
Esther et Philippe Gervais, Philippe et Anne Rahms
Marie-Martine Griffejoen-Allheilg, Suzanne et Louis Reichheld
Elisabeth Guckert, Bernard et Gabrielle Riehl
Isabelle Guntz, Patrick et Beatrix Rotenberg
Patrice et Martine Haegy, Marc-Daniel et Sieglinde Roth
Philippe et Marie-Josée Hasson, Jérôme Salomon
Nada Haurany, Myriam Sanchez
Monique et Patrice Henneresse, Jacques et Yvelise Schaeffer
Bernard Hermann, Marthe et Michel Schaller

Eric Schiffer, Gérard Schlemminger
Christian et Elvire Schlund, Christian et Danièle Schmidt
Alain Schmutz, Alain Schmutz
Françoise Schöller, Françoise Schöller
Michel et Mariette Schreiner, Michel et Scotti di Vettimo
Monique Scotti di Vettimo, Christian et Lily Speisser
Raphaël Stehli, Raphaël Stehli
Rodolphe et Véronique Stenger, Rodolphe et Véronique Stenger
Bernard et Brigitte Stirnweiss, Bernard et Brigitte Stirnweiss
Suzanne Stoskopf, Suzanne Stoskopf
Elisabeth Strich, Elisabeth Strich
Marc-Antoine et Marie-Emmanuelle Suret-Canale, Emmanuelle Suret-Canale
Frédéric Suss, Frédéric Suss
Catherine Thibault, Catherine Thibault
Christian et Marie-Paule Thoma, Christian et Marie-Paule Thoma
Marie-Odile Thomann, Marie-Odile Thomann
Gaby Tubach, Gaby Tubach
Quentin et Florence Urban, Quentin et Florence Urban
Alain Uttenweiler, Alain Uttenweiler
Philippe et Sigrid Vandais, Philippe et Sigrid Vandais
Bruno Varin, Bruno Varin
Alfred et Nicole Vautrin, Alfred et Nicole Vautrin
Jean-Pierre Vogel-Braun, Jean-Pierre Vogel-Braun
Antoine et Elisabeth Wach, Antoine et Elisabeth Wach
Fabienne Weber, Fabienne Weber
Herbert Wehr, Herbert Wehr
Richard et Marie-Christine Weibel, Richard et Marie-Christine Weibel
Christian Welker, Christian Welker
André Wencker, André Wencker
Christine Wenger, Christine Wenger
Agnès Wisniewski, Agnès Wisniewski
Jean-Luc Wolf, Jean-Luc Wolf

ASSOCIÉS

Lilian et Christiane Andriuzzi, Lilian et Christiane Andriuzzi
Damien Bienfait, Damien Bienfait
Xavier et Christiane Delabranche, Xavier et Christiane Delabranche
Patrice Dromson (*), Patrice Dromson (*)
Yves-Michel Ergal, Yves-Michel Ergal
Ioannis et Marie-Rose Georgiou, Ioannis et Marie-Rose Georgiou
Jean-Louis et Sabine Haineaux, Jean-Louis et Sabine Haineaux
Anne Jacquemin, Anne Jacquemin
Yvan Jeanneret, Yvan Jeanneret
Jean-Yves et Michèle Jenny, Jean-Yves et Michèle Jenny
Marie-Thérèse Kapfer, Marie-Thérèse Kapfer
Jean-François Kempf, Jean-François Kempf
Christophe Kieffer, Christophe Kieffer
Jean-Luc Kientz, Jean-Luc Kientz
Cédric Kuster, Cédric Kuster
Françoise Lauritzen, Françoise Lauritzen
Josette Le Fur, Josette Le Fur

Dan Leclaire, Dan Leclaire
Jeanne Loesch, Jeanne Loesch
Jérémy Mendes, Jérémy Mendes
Fabien Michel, Fabien Michel
Roland Mislin, Roland Mislin
Dominique Mochel, Dominique Mochel
Liliane et Jean-Jacques Muller, Liliane et Jean-Jacques Muller
Giusi Pajardi, Giusi Pajardi
Thomas et Yvonne Rémond, Thomas et Yvonne Rémond
Kenneth et Mary Richards, Kenneth et Mary Richards
Jacques Romann, Jacques Romann
Patrick Schalck, Patrick Schalck
Mathieu Schneider, Mathieu Schneider
Michel et Héléne Stephan, Michel et Héléne Stephan
Dominique Tissier, Dominique Tissier
Alain Vautravers, Alain Vautravers

SUPPORTERS

Anonyme

JEUNES

Marine André, Marine André
Pierre et Maguelone Andriuzzi, Pierre et Maguelone Andriuzzi
Ivan Aubert, Ivan Aubert
Cécile Bassot-Guerra, Cécile Bassot-Guerra
Béatrice Decker, Béatrice Decker
Alexandre Duhau, Alexandre Duhau
Guillaume Fischer, Guillaume Fischer
Sylvain Fratté, Sylvain Fratté
Clément Heberle, Clément Heberle
Pierre Jakubowicz, Pierre Jakubowicz
Camille Lasserre, Camille Lasserre
Quentin Lausecker, Quentin Lausecker
Joanne Le Fur, Joanne Le Fur
Adeline Rahms, Adeline Rahms
Hélène Schoepf, Hélène Schoepf
Edouard Schwab, Edouard Schwab
Hélène Schwarz, Hélène Schwarz
Nicolas Toffolo, Nicolas Toffolo

Certains membres de Fidelio
demandent à rester anonymes.
Liste à jour au 19 mars 2019

Infos / Adhésion
operanationaldurhin.eu
rubrique « Soutenir l'Opéra »
fidelio@onr.fr
+33 (0)3 68 98 75 34

fidelio
association pour le développement
de l'Opéra national du Rhin



DÎNER *des* INITIÉS

Vivre une soirée d'exception
Être initié aux secrets du théâtre
Sentir l'ambiance du plateau
Respirer l'atmosphère des coulisses
Poser le pied sur scène avant le lever de rideau
Savourer un dîner dans un salon privé
Assister au spectacle aux meilleures places

La formule comprend :

- la découverte de la scène et des coulisses avant le lever de rideau
- un dîner 3 services dans un salon privé
- des places en 1^{re} catégorie avec programme du spectacle
- une coupe de champagne à l'entracte servie dans un salon privé
- l'accès gratuit au parking

Formule ouverte aux entreprises et aux particuliers à partir de 12 personnes, en amont de la représentation de votre choix.

Représentations de l'Opéra national du Rhin dans la grande salle de l'Opéra de Strasbourg ou à la Filature à Mulhouse

Renseignements / Réservations

operationaldurhin.eu [Rubrique soutenir l'Opéra]
+33 (0) 3 68 98 75 34 • Manon Peugnet • mpeugnet@onr.fr