

ZARZUELA, analyse d'un genre. Espagne, hispanisme, espagnolade

ZARZUELA. Ce terme désigne aussi un plat qui mêle poissons et fruits de mer liés par une sauce. Ce mot dérive de zarza (qui signifie ronce), donc, zarzuela est un lieu envahi par les ronces, une ronceraie. Ce nom fut donné au Palais de la Zarzuela, résidence champêtre d'abord princière puis royale (c'est la résidence actuelle du roi d'Espagne et de sa famille), aux environs de Madrid.

Espagne, hispanisme, espagnolade

**D'Andalousie de Francis López
au pays de la zarzuela
à l'Odéon de Marseille**

Au XVIIIe siècle

Le roi Philippe IV, qui avait fui l'Escorial austère de son aïeul Philippe II, et habitait un palais à Madrid, venait s'y délasser avec sa cour, chasser et, disons-le, faire la fête, donner des fêtes somptueuses, des pièces de théâtre agrémentées de plus en plus de musique, qu'on appellera « Fiestas de la zarzuela », puis, tout simplement « zarzuela » pour simplifier. C'est pratiquement, d'abord, un opéra baroque à machines, d'inspiration italienne mais entièrement chanté en espagnol ou, plus tard, avec des passages parlés à la place des récitatifs. Alors qu'en France, il faudra attendre 1671 pour le premier opéra français, la Pomone, de Robert Cambert, en Espagne, environ cinquante ans plus tôt, en 1627, une de ces fêtes musicales de la zarzuela est, en fait, un véritable opéra à l'italienne. Bien sûr, on ne l'appelle pas « opéra » puisque ce mot tardif, italien, signifie simplement 'œuvre', les ouvrages lyriques de cette époque n'étant appelés que *dramma per musica*, 'drame en musique', Monteverdi n'appelant son Orfeo que 'favola in musica', fable en musique. En Espagne, on l'appellera donc zarzuela. C'est *La selva sin amor*, 'La forêt sans amour', avec pour librettiste rien de moins que le fameux Lope de Vega, pour lors le plus grand dramaturge espagnol, qui serait auteur de plusieurs milliers de pièces de théâtre. La musique de Filippo Piccinini, italien établi à la cour d'Espagne, est malheureusement perdue. La mise en scène, fastueuse, extraordinaire, du grand ingénieur et peintre florentin Cosimo Lotti frappa les esprits et on en a des descriptions émerveillées. La zarzuela est donc, d'abord, le nom de l'opéra baroque espagnol aristocratique, fastueux.



Au XVIIIe siècle

On appelle toujours zarzuela une œuvre lyrique baroque à

l'italienne, parlée et chantée, parallèlement au nouveau terme « opéra » qui s'impose pour le genre entièrement chanté, qui mêle cependant, à différence de l'opera seria italien, le comique et le tragique. Cependant, l'évolution du goût fait qu'il y a une lassitude pour les sujets mythologiques ou de l'histoire antique qui faisaient le fonds de l'opéra baroque. L'Espagne avait une tradition ancienne d'intermèdes comiques, deux saynètes musicales insérées entre les trois actes d'une pièce de théâtre, la comedia (dont la réunion des deux en un seul sujet donnera, dans la Naples encore espagnole, l'opera buffa). Au XVIIIe, ces intermèdes deviendront de brèves tonadillas populaires qui alternent danses et chant typiques ; étoffées, elles s'appelleront plus tard encore zarzuelas, avec des sujets de plus en plus populaires, puis nettement inspirés des coutumes et de la culture du peuple.

XIX e siècle

Du XIX e au XX e siècle, ce nom de zarzuela désigne définitivement une œuvre lyrique et parlée qui, donc, peut aller de l'opéra à l'opérette, dramatique ou comique. Les compositeurs tels que Francisco Barbieri, ou encore Tomás Bretón en ont illustré un versant pittoresque comique, typiquement espagnol. C'est souvent, pour la zarzuela grande, un véritable opéra (Manuel de Falla appellera d'abord « zarzuela » son opéra La Vida breve (1913). Mais la plupart mêlent toujours, par tradition depuis le XVIIe, le parlé et le chanté, précédant d'un siècle l'opéra-comique français, « comique » car il « appartient à la comédie » (Littré), par les passages parlés, bref au théâtre

Le XIXe siècle sera l'âge d'or de la zarzuela. Mais qui subit la concurrence de l'opéra italien qui règne en Europe avec Rossini, Bellini, Donizetti et bientôt Verdi. Vers le milieu du siècle, un groupe d'écrivains et de compositeurs rassemblés autour de Francisco Asenjo Barbieri (1823–1894), grand compositeur et maître à penser musical de l'école nationale renoue et rénove le genre, lui redonne des lettres de noblesse dans l'intention d'affranchir la musique espagnole de

l'invasion de l'opéra italien. L'éventail des sujets est très grand, du drame historique à la légère comédie de mœurs. Mais toute l'Espagne et ses provinces est présente dans sa variété musicale de rythmes vocaux et de danses. Madrid devient le centre privilégié de la zarzuela urbaine, avec ses madrilènes du menu peuple, leur accent, ses fêtes, ses disputes de voisinage.

Zarzuela et vanité du nationalisme

C'était l'une des conséquences des guerres napoléoniennes qui ont ravagé l'Europe, de l'Espagne à la Russie, le nationalisme commence à faire des ravages : le passage des troupes françaises a éveillé une conscience nationale, pour le meilleur quand il s'agit d'art, et, plus tard, pour le pire. Pour le moment, il ne s'agit que de musique dont on dit qu'elle adoucit les mœurs. Partout, d'autant que les gens ne comprennent pas forcément l'italien, langue lyrique obligatoire, il y a des tentatives d'opéra national en langue autochtone, même si les opéras italiens se donnent en traduction.

Des expériences naissent un peu partout, en Allemagne avec Weber et son Freischütz (1821), premier opéra romantique, en langue allemande (avec des passages parlés comme dans les singspiele de Mozart, L'Enlèvement au sérail, La Flûte enchantée), suivi de Wagner. La France a sa propre production lyrique. Mais jugeons de la vanité des nationalismes : l'opéra à la française a été créé pour Louis XIV (fils d'une Espagnole, petit-fils d'Henri IV le Navarrais, qui descend d'un roi maure espagnol) par le Florentin Lully. C'est Gluck, Autrichien, maître de musique de Marie-Antoinette, qui recrée la tragédie lyrique à la française dans cette tradition ; c'est Meyerbeer, Allemand, qui donne le modèle du grand opéra historique à la française ; ce sera Offenbach, juif allemand qui portera au sommet l'opérette française, et l'opéra le plus joué dans le monde, dû à Bizet, c'est Carmen, sur un sujet et des thèmes espagnols. Fort heureusement, l'art, la musique ne connaissent pas de frontière et se nourrit d'un bien où on le

trouve comme dirait Molière.

L'Espagne

Dans ce contexte européen, l'Espagne est plus mal lotie. Elle est plongée dans le marasme de la décolonisation, résultat des guerres napoléoniennes et de la Révolution française, car les colonies refusent de reconnaître pour roi Joseph Bonaparte imposé en Espagne. Il en sera chassé après une terrible Guerre d'Indépendance qui sonne le glas de l'Empire de Napoléon : rappelons non pas les heureuses peintures de Goya des temps de la tonadilla, mais ses sombres tableaux sur la guerre, ses massacres, ses gravures sur les malheurs de la guerre. En dix ans, entre 1810 et 1820, l'Espagne perd le Mexique, l'Amérique centrale et l'Amérique du sud dont elle tirait d'énormes richesses. Elle ne garde que Cuba, Porto-Rico et les Philippines, qui, à leur tour, s'émanciperont en 1898, année qui marque la fin d'un Empire espagnol de plus de trois siècles.

Et paradoxalement, ces années 1890 sont l'apogée de la zarzuela, avec le género chico ('le petit genre'), en un acte, qui connaît un essor sans précédent, indifférente aux aléas de l'Histoire contemporaine, chantant les valeurs traditionnelles d'une Espagne qui continue à se croire éternelle avec ses valeurs, courage, héroïsme, honneur, amour, religion, patrie, etc, tous les clichés d'un nationalisme d'autant plus ombrageux qu'il n'a plus l'ombre d'une réalité solide dans un pays paupérisé par la perte des colonies et les guerres civiles, les guerres carlistes qui se succèdent, trois en un siècle entre libéraux et absolutistes, la terrible Guerre de 1936, en étant qu'une suite en plein XX e siècle.

La zarzuela devient une sorte d'hymne d'exaltation patriotique, de nationalisme autosatisfait où l'espagnolisme frise parfois l'espagnolade. Cela explique que le franquisme, isolé culturellement du monde, tourné vers le passé, cultiva avec dévotion la zarzuela, la favorisa de même qu'un type de chanson « aflamencada », inspirée du flamenco, comme une sorte de retour aux valeurs traditionnelles d'une Espagne le dos

tourné à la modernité. Après un rejet de la zarzuela, et du flamenco, récupérés et identifiés à l'identité franquiste, il y a un retour populaire apaisé vers ces genres typiques, d'autant qu'ils avaient toujours été défendus et cultivés, sur les scènes mondiales par tous les plus grands interprètes lyriques espagnols, de Victoria de los Ángeles à Alfredo Kraus, de Teresa Berganza à Plácido Domingo, de Caballé à Carreras, chanteurs dans toutes les mémoires, et de María Bayo à Rolando Villazón. Domingo par ailleurs, né de parents chanteurs de zarzuelas, a imposée la zarzuela comme genre lyrique obligatoire dans le fameux concours qui porte son nom.

Musique espagnole : du typique au topique

La musique espagnole traditionnelle, typique, a une identité si précise en rythme, tonalités particulières, mélismes, qu'elle s'est imposée comme un genre en soi, si bien que rythmiquement, certaines de ses danses picaresques, même condamnées par l'Inquisition comme licencieuse, la chacone, la sarabande, la passacaille, le canari, la folie d'Espagne, le bureo (devenu sans doute bourrée), se sont imposées et dignifiées dans la suite baroque. Quant à ses modalités et tonalités, elles ont fasciné les grands compositeurs, de Scarlatti à Boccherini, par ailleurs faisant intégrés à l'Espagne, de Liszt à Glinka et Rimski-Korsakof, de Verdi à Massenet, de Chabrier à Lalo, Debussy, Ravel, en passant par la Carmen de Bizet qui emprunte son habanera à Sebastián Iradier et s'inspire du polo de Manuel García, père de la Malibran et de Pauline Viardot, etc, pour le meilleur d'une « vraie » et digne musique espagnole « typique », écrite hors de ses frontières. Mais le typique trop défini finit en topique, en cliché avec l'espagnolade, qui a ses degrés, pas tous dégradants, et qui tiennent plus à une surinterprétation, à un excès coloriste de la couleur locale dans la musique, mais, surtout, à des textes, pour la majorité de musiques chantées, qui surjouent un folklore hispanique où règne le cliché pas toujours de bon aloi, une Espagne plurielle réduite abusivement à une Andalousie de pacotille, qui agace et

humilie les Espagnols, caricaturée au soleil, au faux flamenco, aux castagnettes et à l'abomination de la corrida.

UNE HEURE AVEC JENNIFER MICHEL ET JUAN ANTONIO NOGUEIRA
Mercredi 6 janvier 2016

Encore une heureuse initiative de **Maurice Xiberras**, Directeur de l'Opéra de Marseille et de l'Odéon qu'il a réveillé avec l'opérette : offrir une heure de chant, largement et généreusement débordée. C'était, accompagnés au piano par Marion



Liotard, à la soprano Jennifer Michel, désormais bien connue et appréciée sur la scène lyrique marseillaise et au ténor espagnol Juan Antonio Nogueira, nom galicien pour un originaire des Canaries, patrie du légendaire Alfredo Kraus, qu'était confié ce moment musical, prélude espagnol à l'opérette franco-espagnole, Andalousie, de Francis(co) López. Soulignons encore l'inanité des frontières et des nationalités : ce compositeur fameux de chansons et d'opérettes, né en France par un accident de l'histoire puisque son père était Péruvien et sa mère, née en Argentine, mais tous deux d'origine basque, établis d'abord à Hendaye où le jeune homme passe son enfance, nourri comme Ravel par sa mère espagnole, des rythmes et mélodies ibériques.

Le piano est couvert d'un mantón de Manila, 'un châle de Manille', si intégré dans les parures typiques traditionnelles des Espagnoles ; il servira aussi à quelques jeux de scène à la chanteuse ; les dames, pianiste et soprano, entreront,

chignon éclairé d'un œillet rouge très espagnol et c'est le ténor qui introduit d'une rafale dynamisante de castagnettes, le premier morceau, un duo tiré du Prince de Madrid, opérette sur Goya, « España », un hymne à l'Espagne dont les paroles enfilent les clichés naïvement touristiques : ce n'est pas Chabrier mais cela n'en est pas moins agréable et bien chanté par les deux voix qui se marient bien sur cette scène comme à la ville. En fait de scène, deux larges couloirs en équerre, qui mettent les chanteurs à moins de deux mètres du public nombreux, avec les contraintes de déplacement et d'angoisse inhérentes à la proximité.

Le ténor, Premier Prix au Concours « Voix du monde » en Espagne, se lance dans l'air héroïque sur l'épée tolédane, dont il brandit une copie de théâtre, un air tiré du Huésped del sevillano de Jacinto Guerrero, une zarzuela inspirée de Cervantes. La voix est vaillante, plus acérée que vibrante, et convient ici. Ensuite, jouant joliment de l'éventail, la soprano française, aborde, avec un style vraiment espagnol, les vocalises virtuoses, si hispaniques, du carillonnant « De España vengo », 'Je viens d'Espagne, Je suis Espagnole', du Niño judío de Pablo Luna, encore une arrogante proclamation d'hispanité, que la jeune cantatrice teinte d'un fier désespoir d'amour déçu qu'on perçoit rarement dans l'interprétation du « pont » de l'air.

La pianiste Marion Liotard, ancienne du CNIPAL, très sollicitée comme accompagnatrice partenaire et créatrice également d'œuvres contemporaines, rend un hommage verbal à Ernesto Lecuona, le grand compositeur cubain, si peu connu en France, dont elle interprète « Granada », pièce tirée de sa suite Andalucía (1933) avec une virtuose souplesse dans les appoggiatures et autres mélismes andalous. Plus tard dans le concert, elle en proposera « Córdoba », de la même suite, avec intensité et intériorité, nous laissant le regret et le désir qu'elle nous livre d'autres de ses exécutions de ce compositeur, que personnellement, je révère, et qu'elle découvre et explore avec passion selon son aveu. À suivre.



Le ténor interprète alors, de Pablo Sorozábal, compositeur symphonique, républicain tenu à l'écart par le franquisme qui lui concéda néanmoins la direction de l'orchestre symphonique de Madrid mais pour la lui retirer brutalement en 1952 car il

prétendait, pour ouvrir l'horizon musical d'une Espagne confinée, diriger la Symphonie Leningrad de Chostakovitch. Son œuvre lyrique est l'une des expressions les plus abouties et finales de la zarzuela au XXe siècle, comme le prouva l'extrait de *Black el payaso* (1942), que le chanteur aborde avec une mélancolique retenue qui s'anime ensuite. Sans doute le trac de ce trop proche voisinage avec le public à portée de main et un très grand nombre de collègues chanteurs répétant Andalousie et venus en voisins, une indisposition passagère, semblent lui causer une baisse de tonus pour la sorte de sérénade romantique de *Bella enamorada*, de Sotullo et Vert, dont il fait, cependant, avec habilité, une sensible confidence rêvée. Il retrouvera tout son mordant et une expressivité dramatique bouleversante dans le « No puede ser » de *La Tabernera del puerto* du même Sorozábal, air dont Plácido Domingo, digne héritier de la zarzuela, a fait un classique pour les ténors.

Étincelante, pétulante, Jennifer Michel, avec une superbe santé, de l'humour et un talent d'actrice comme stimulé par ce public assis comme à ses pieds, déploie tous les charmes d'un soprano dont le médium s'est enrichi sans rien perdre de son agilité et du brillant d'un aigu facile, rond, sans aucune des

aspérités qui déparent parfois les coloratures, toujours musicale, des demi-teintes irisées, des sons finis en douceur comme des gazouillis. Accent espagnol parfait, naturel, et même andalou dans l'extrait fameux de l'opéra La tempranica de Gerónimo Jiménez, le fameux zapateado issu des danses méditerranéennes masculines, telle la tarentelle, pour écraser la tarentule supposée d'attaquer aux mâles en l'écrasant rageusement sous les pieds. Entre autres airs, dans « J'attends le Prince charmant » du Prince de Madrid de Francis López, avec un charme ravissant, elle démontre magistralement la grandeur de ce qui n'est pas une petite musique.

Les deux chanteurs et la pianiste se taillent un succès mérité pour une heure bien allongée, qu'on aurait aimé encore plus longue.

ANDALOUSIE

**Livret d'Albert Willemetz et Raymond Vincy, musique de Francis
López**

samedi 16 janvier 2016

Après le triomphe inattendu de La Belle de Cadix en 1945, déjà avec Raymond Vincy comme librettiste et un Luis Mariano presque inconnu comme personnage principal, Andalousie, est créée en 1947, encore un triomphe du trio formé par Raymond Vincy pour le texte, Francis Lopez pour la musique et Luis Mariano pour le chant, prémices d'une série de succès pendant plus d'une décennie, d'inspiration espagnole d'un duo de Basques, López et González devenus Lopez et Mariano, deux étrangers bien étrangers, heureusement, au nationalisme qui fait des ravages aujourd'hui dans ce même Pays basque et

ailleurs.

Bien sûr, nous sommes en pleine mais non plane espagnolade, moins par ces jolies ou belles mélodies enchaînées que par un livret pauvre (malgré deux librettistes...) mais riche en clichés éculés sur l'Espagne, ou plutôt une caricature d'Andalousie : amour passionnel ombrageux, jalousie mais honneur farouche, vaillance, bravade plus corrida obligée comme mythique moyen de promotion sociale d'un misérable vendeur d'alcarazas, parfaite idéologie du franquisme restaurateur viandard de ce que la République appelait « La Honte nationale ». C'est sans doute cette présence de la corrida qui date le plus le spectacle, aujourd'hui largement désertée et réprouvée par la jeunesse qui, à l'inverse, après une période de rejet des danses d'un folklore sclérosé imposé aussi par le franquisme, revient joyeusement à ces habaneras, boléros, séguedilles, sévillanes et fandangos revitalisés dans leurs fêtes modernes.

Quelques jeux de mots téléphonés font sourire. On sourit aussi à ces toiles peintes de notre enfance, ondulantes, gondolantes sur leur tringle, une rue à arcades andalouses, un fond exotique vénézuélien, et l'on en redécouvre rétrospectivement l'avantage d'un rapide –et économique– changement de décor et de lieu au lieu de nos actuelles scénographies uniques : finalement cela souligne le jeu bon enfant de l'ensemble, mais surligne aussi deux belles fautes d'orthographe espagnole pour le nom de l'auberge avec : « Dona » pour « Doña » et « Vittoria » pour « Victoria ». Mais, on apprécie le bon accent hispanique général, bien sûr, on ne s'en étonnera pas, surtout de Marc Larcher et de Caroline Géa. Les costumes, en revanche, d'un hispanisme de fantaisie, sont somptueux et très nombreux et ne sont pas pour rien au charme à la fois fastueux et désuet du spectacle que goûte un public largement âgé qui y retrouve, sinon un regain de jeunesse, du moins un rajeunissement des souvenirs.

Avec ce peu musical, la direction de Bruno Conti aiguise au mieux l'Orchestre du théâtre de l'Odéon en progrès et le Chœur Phocéén (Rémy Littolff) s'en donne à cœur joie et joue en

jouant, enjouement communicatif, dans une mise en scène toute en rythme de Jack Gervais, sans temps mort, mais trop de bras levés en signe superfétatoire et convenu de liesse, avec une plaisante mise en danse coulant de source de certains ensembles (chorégraphie de Felipe Calvarro).

La répartition des airs est inégale dans l'œuvre : un ensemble pour la Greta de Julie Morgane ; deux airs, deux valse, obligées, pour la supposée cantatrice viennoise majestueusement et emphatiquement campée par Katia Blas ; et on aurait aimé davantage d'airs pour la jolie voix de Caroline Géa ; en conspirateur libéral, on a le plaisir trop rare d'entendre la sombre puissance de Jean-Marie Delpas. Une très poétique mélodie nous permet de découvrir le joli timbre de Samy Camps en Sérénos, le veilleur de nuit, chargé de donner l'heure et d'ouvrir les portes des immeubles dont il avait toutes les clés, institution espagnole pittoresque dont le franquisme fit un délateur officiel du régime veillant entrées et sorties des maisons, surveillant tout rassemblement suspect. Les autres personnages n'ont pratiquement pas d'air, comme le Pepe, un toujours irrésistible Claude Deschamps qui se suffit à lui-même, vrai gracioso de la tradition espagnole de la comedia faisant paire avec la sémillante et pétillante Pilar de Caroline Géa, dont les amours ancillaires sont comiquement parallèles à celles des jeunes premiers. En Allemand vêtu à la tyrolienne à l'accent marseillais, le Baedeker d'Antoine Bonelli est une vraie réussite comique, salué par des applaudissements dès son entrée en scène, tout comme Simone Burles : ils habitent le plateau comme chez eux et le public leur marque ainsi une joyeuse connaissance et reconnaissance, tout comme au ténor Marc Larcher qui a aussi su faire sa place dans ce théâtre qui dignifie l'opérette. Par son allure, sa prestance, Larcher échappe au ridicule qui, en Espagne, s'attache toujours à la fausse virilité et vaillance du matador, 'le tueur' : vaillance, virilité, c'est la beauté de sa voix lumineuse, aux aigus droits et drus comme une lame tolédane, élégance de la ligne, du phrasé, et une impeccable diction. Il a une digne et belle partenaire dans la soprano

Émilie Robins, timbre raffiné, aigus faciles pour un médium large et sonore. Elle se meut avec grâce, esquisse avec gracilité quelques mouvements de bras en rythme andalou sans caricature. Tous deux assortis en voix, charme et beauté, sont de vrais jeunes premiers qui remportent les cœurs dans une troupe nombreuse, heureuse époque de dépense, où même les figures les plus passagères existent.

Flamenco et zarzuela

Mais il faut souligner qu'à la musique espagnolisante facile de l'opérette de Lopez, on a ajouté avec raison, un authentique ensemble flamenco au-dessus de tout éloge : un guitariste chanteur, Jesús Carceller qui, malgré le micro pour l'immense salle, ne se contente pas de hurler comme le font trop souvent ceux qui caricaturent l'essence du cante hondo, mais, avec une belle voix, en fait ruisseler les mélismes délicats, murmure la déchirante plainte d'un père à la recherche de son fils, avec une sobre émotion. Mis en pas par le chorégraphe et danseur Felipe Calvarro, le groupe de danseurs, Nathalie Franceschi, Valérie Ortiz, Félix Calvarro déploie tous les sortilèges de la danse flamenco dans des fandanguillos de Cadix, des bulerías, etc. dans des zapateados virtuoses au crépitement conjoint des castagnettes.

Mais, dans le dernier tableau, où fut judicieusement intercalé, sans aucune annonce dans le programme, l'intermède complet de la gracieuse zarzuela de Gerónimo Jiménez (1854-1923), qui inspira par sa musique Turina et Manuel de Falla, El baile de Luis Alonso, on put apprécier que ces danseurs avaient une solide formation de la Escuela bolera classique en interprétant avec beaucoup de charme la jota. Ce fut un triomphe.

L'Espagne vraie rattrapait la gentille espagnolade.

Compte rendu, opéra. Marseille, Théâtre de l'Odéon, 16 et 17 janvier 2016. Andalousie de Francis Lopez. Direction musicale : Bruno Conti. □ Mise en scène : Jack Gervais □ Chorégraphie : Felipe Calvarro. Orchestre du théâtre de l'Odéon, Chœur

Phocéén

□ Dolores : Amélie Robins ; Pilar : Caroline Géa□ ; Fanny Miller : Katia Blas ; □ Doña Victoria : Simone Burles□ ; Greta : Julie Morgane ; la gitane : Anne-Gaëlle Peyro ; la fleuriste : Lorrie Garcia.

Juanito : Marc Larcher ; Pepe : Claude Deschamps ; Valiente : Jean-Marie Delpas□ ; Baedeker : Antoine Bonelli□ ; Caracho : Damien Surian ; Le Séréno : Samy Camps ; un alguazil : Pierre-Olivier Bernard ; □ un consommateur : Patrice Bourgeois ; Gómez : Daniel Rauch ; Aubergiste : Emmanuel Géa ; Péon : Vincent Jacquet.

Guitariste chanteur : Jesús Carceller ;

Danseurs : Nathalie Franceschi , Valérie Ortiz , Félix Calvarro.

Chorégraphe danseur : Felipe Calvarro.

Illustrations : Christian Dresse