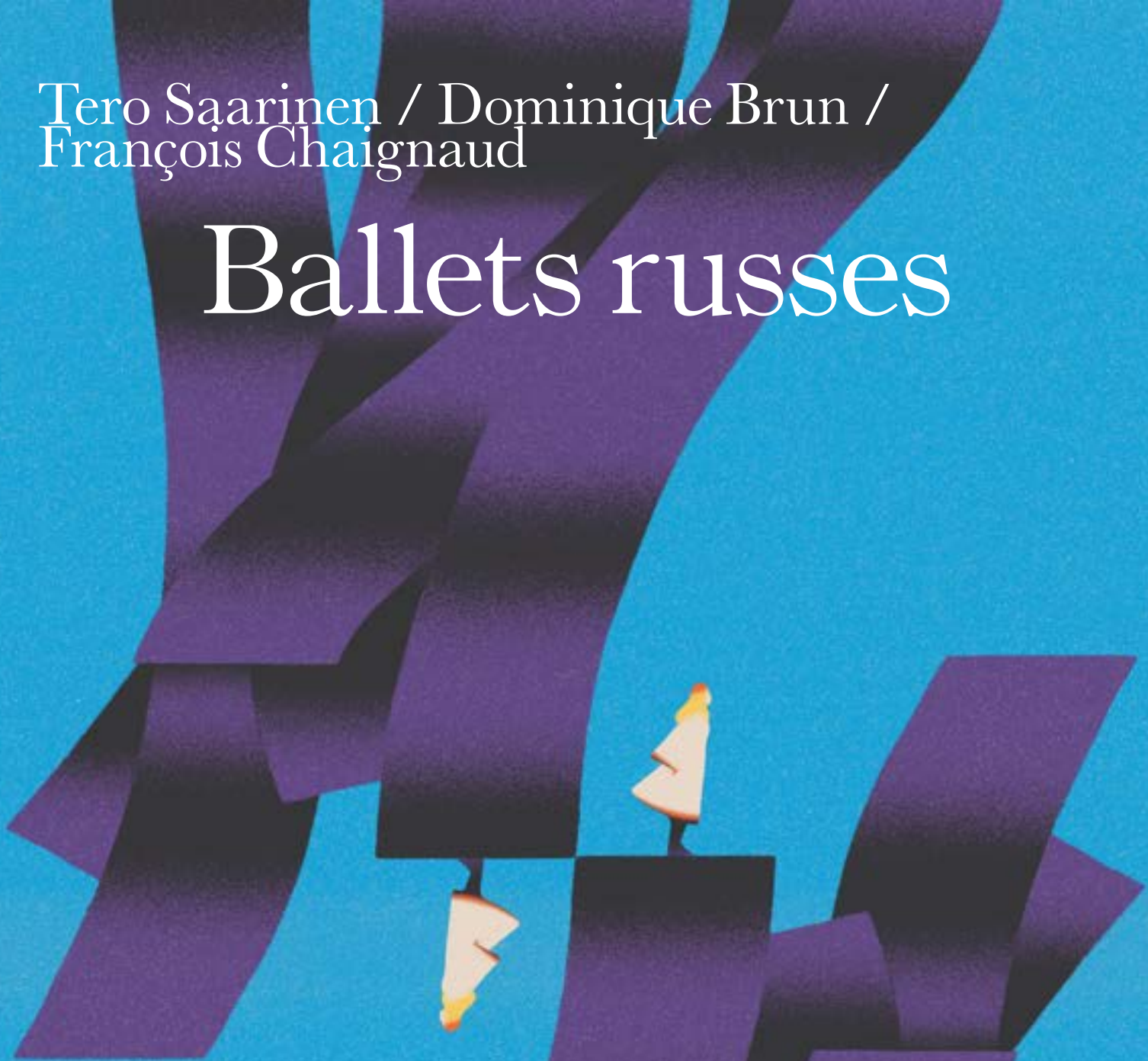
Tero Saarinen / Dominique Brun /
François Chaignaud

Ballets russes



opéra national du rhin
opéra d'europe

Dossier pédagogique

’25’26

Sommaire

Distribution	3
En deux mots	4
À propos	5
L'Après-midi d'un faune	6
Un Boléro	12
HUNT	17
Les Ballets russes	22
Les artistes	24
Le CCN•Ballet de l'Opéra national du Rhin	25
Une histoire de la danse	26
EAC	32
À toi de danser	36
Contact	38

TOUT PUBLIC
durée 1h20 entracte compris.

Mulhouse
La Filature
Mer. 10 juin . . .20h
Jeu. 11 juin. . . .19h

Strasbourg
Opéra
Jeu. 25 juin. . . .20h
Ven. 26 juin . . .20h
Sam. 27 juin. . .20h

GROUPES SCOLAIRES
durée 50 min.
L'Après-midi d'un faune + HUNT

Strasbourg
Opéra
Ven. 26 juin . . .14h30

· L'Après-midi d'un faune

Conception, recréation chorégraphique
Dominique Brun
Chorégraphie, notation
Vaslav Nijinski
Traduction en système Laban
Ann Hutchinson Guest
Claudia Jeschke
Musique
Claude Debussy
Poème
Stéphane Mallarmé
Costumes
Sylvie Skinazi
Décors
Léon Bakst
Piano
Sandrine Le Grand Jérôme Granjon

Ballet de l'Opéra national du Rhin

[Entrée au répertoire]
Duo.

· Un Boléro

Chorégraphie
Dominique Brun
François Chaignaud
Interprétation
François Chaignaud
Musique
Maurice Ravel
Piano
Sandrine Le Grand
Jérôme Granjon
Costumes
Romain Brau
Scénographie
Odile Blanchard – Atelier Devineau

Association Les porteurs d'ombre

[Artiste invité]
Solo.

· HUNT

Chorégraphie
Tero Saarinen
Musique
Igor Stravinski
Costumes
Erika Turunen
Décor, lumières
Mikki Kunttu
Multimedia
Marita Liulia
Matériel photographique
Mikki Kunttu
Directeur des répétitions
Henrikki Heikkilä

Ballet de l'Opéra national du Rhin

[Entrée au répertoire]
Solo.

Spectacle présenté avec des musiques enregistrées sauf *Un Boléro* (piano live).
Coréalisation avec La Filature, Scène nationale de Mulhouse.
Conseillé à partir de 10 ans.

En deux mots

L'Après-midi d'un faune de Dominique Brun. Créée en 2007 d'après la chorégraphie de Vaslav Nijinski en 1912.

Un Boléro de Dominique Brun et François Chaignaud. Créée en 2020 par la compagnie Les porteurs d'ombre.

HUNT de Tero Saarinen. Créée en 2002 par la Tero Saarinen Company en collaboration avec la Biennale de Venise et Octobre en Normandie.

* * *

L'Après-midi d'un faune — À peine sorti d'un songe, un faune émoustillé par les jeux d'un groupe de nymphes perturbe leurs danses et s'empare d'un voile abandonné par l'une d'elles pour en faire l'objet-fétiche d'une vénération passionnée.
Un Boléro — Oscillant entre grâce et rage, une silhouette vaporeuse et sensuelle se livre à un rituel incandescent, guidée par une mélodie lancinante en perpétuelle ascension, évoquant un lointain souvenir d'Espagne.
HUNT — Tiraillé entre une traque extérieure et une quête intérieure, un être aux abois s'adonne à un sacrifice célébrant le cycle infini de la vie et la nature transitoire d'une enveloppe charnelle en constante métamorphose.

Coréalisée avec La Filature, Scène nationale de Mulhouse, cette soirée apporte un nouveau regard sur trois titres légendaires associés aux artistes de la compagnie des Ballets russes de Diaghilev qui a bouleversé à jamais le monde de la danse au début du siècle dernier. À cette occasion, Tero Saarinen confie pour la première fois à de nouveaux interprètes son solo signature HUNT *dans lequel il revisite* Le Sacre du printemps. *De son côté, Dominique Brun réinvente la partition chorégraphique originale de* L'Après-midi d'un faune *créée par Nijinski et s'empare de la musique entêtante du* Boléro *de Ravel avec la complicité de François Chaignaud, artiste-invité du Ballet de l'OnR.*

À propos
Dominique Brun

La « Danse Sacrale » du *Sacre du printemps*, le duo entre le « Faune » et la « Grande Nymphe » de *L'Après-midi d'un faune* et le *Boléro* sont trois œuvres conçues il y a environ un siècle par Vaslav Nijinski (1889-1950) et Bronislava Nijinska (1891-1972). Après s'être illustrés tous deux comme interprètes au sein des Ballets russes (1909-1929), créés et dirigés par Serge Diaghilev (1872-1929), Nijinski et Nijinska vont chacun faire œuvre de chorégraphe. Rassembler ainsi le frère et la sœur dans un même programme, c'est souligné leur vision chorégraphique commune et sa puissante modernité. Nijinski compose *L'Après-midi d'un faune* en 1912, sur la musique de Claude Debussy, puis l'année suivante, *Le Sacre du printemps*, sur la musique d'Igor Stravinsky. En 1928, après voir pris ses distances avec les Ballets russes, Nijinska va créer le *Boléro* sur la musique de Maurice Ravel, pour une autre danseuse, Ida Rubinstein, elle-même transfuge des mêmes Ballets russes.

Ces trois pièces le *Faune*, le *Sacre* et *Boléro* se révèlent emblématiques de la révolution esthétique qui s'engage dans les arts et en Europe, au cours de la première moitié du XX^{e} siècle. Elles témoignent du foisonnement avant-gardiste qui se déploie dans la danse mais aussi dans la musique et les arts plastiques. À bien des égards, les chorégraphies de Nijinski et de Nijinska s'inscrivent en rupture avec celles, classiques et académiques, du ballet du XX^{e} siècle. Le premier, Nijinski, compose pour les Ballets russes trois œuvres qui vont contribuer à sa légende mais aussi au renouveau de la danse et du danseur ; la seconde, Nijinska, va y créer notamment *Les Noces* en 1923 et plus de quatre-vingts chorégraphies au cours d'une longue carrière internationale. Bronislava soutient son frère à chacune de ses créations, elle est tour à tour sa complice et son interprète. Elle danse la « Petite Nymphe » dans *L'Après-midi d'un faune* et l'assiste dans la composition du solo de l'« élue » du *Sacre du printemps*.

L'expérience de Nijinska auprès de Nijinski va déterminer son approche personnelle de la chorégraphie. Elle dira plus tard que toutes ses pièces trouvent leur point d'ancrage dans celles de son frère et notamment dans *Le Sacre du printemps* de 1913. Nijinski crée alors pour le *Faune* et le *Sacre* des danses d'une extrême précision et d'une radicalité sans égale dont les partis-pris modernes – rejet de la virtuosité, invention de postures, mise en jeu de l'immobilité – l'impose comme l'un des pionniers de la danse contemporaine. Ses œuvres, incomprises du public de l'époque, font l'objet de scandales retentissants. Elles sont considérées aujourd'hui comme des chef-d'œuvres, véritables mythes pour l'histoire de la danse et de la musique.

Dominique Brun mène ainsi des recherches sur les figures saillantes de la modernité, elle part du déchiffrement fouillé des archives (dessins, notes, carnets, partitions…) et remonte le fil des écritures qui se sont différenciées à travers les époques, soucieuse d'en faire revivre les nombreuses mémoires sédimentées. De la réactivation de ces archives à leurs actualisations performatives, le programme rend hommage à ces deux chorégraphes d'avant-garde à travers la reprise de pièces iconiques qui font l'objet d'un travail de réactivation et d'interprétation selon différentes modalités : En l'absence de film et de partition chorégraphique, la reconstitution du *Sacre du printemps* s'appuie sur les annotations, photographies, dessins, critiques de presse, témoignages de l'époque. Tous ces documents se voient soumis à l'analyse, sont croisés entre eux et interprétés pour redonner vie et forme au mouvement disparu. La recréation de *L'Après-midi d'un faune* s'appuie, elle, sur la partition chorégraphique que Nijinski a lui-même écrite de son œuvre en 1915 et qui a été traduite en notation Laban, en 1991. *Boléro* de Nijinska, en revanche, est une création qui s'inspire librement des archives de la danse de Nijinska et s'invente avec et pour François Chaignaud.

L'Après-midi d'un faune
Dominique Brun

« Ils veulent que je danse des choses gaies. Je n'aime pas la gaieté. J'aime la vie. » Vaslav Nijinski

L'Après-midi d'un faune, première œuvre de Vaslav Nijinski (1889-1950), est créée au Théâtre du Châtelet le 29 mai 1912 à Paris. Elle provoque un chahut qui perturbe la représentation et oblige Serge Diaghilev à faire reprendre le spectacle. Le scandale alimenté par la presse attire le public aux représentations suivantes, et la pièce restera au répertoire des Ballets russes jusqu'à leur fin. Cette œuvre de Nijinski s'inspire du poème du même nom de Stéphane Mallarmé et de la musique de Claude Debussy. *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski n'est pas un divertissement, mais une sorte de *manifeste* dans lequel on peut lire au moins deux refus : celui de la virtuosité et celui de la légèreté. À la différence du ballet académique, Nijinski n'essaie plus de mettre en jeu un corps qui tenterait d'échapper à la loi de la gravitation. Au contraire, en changeant le régime des appuis au sol, il remet au travail le poids. Plus de bonds, ni de tentatives virtuoses, il revient à la marche et lui donne la primauté. La critique de l'époque a largement relevé les caractéristiques gestuelles propres à *L'Après-midi d'un faune* : la rigueur voire l'austérité de l'écriture, la volontaire dimension angulaire des mouvements, les attitudes particulières de la tête, les longues immobilités des postures.

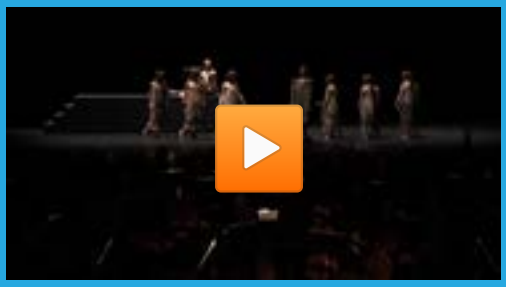
En 1915, Nijinski effectue une notation de la danse de *L'Après-midi d'un faune* dans un système de notation du mouvement qu'il a appris au Théâtre Marie de Saint Pétersbourg en Russie, pendant sa formation de danseur. Soixante-dix ans plus tard, cette partition est transcrite en système Laban, un des systèmes de notation du mouvement les plus utilisés aujourd'hui. La recréation dirigée par Dominique Brun se fonde sur les potentialités de cette partition. Grâce à la lecture – qui implique un acte de transposition – les signes inscrits sur la partition parviennent à s'incarner dans les corps des danseurs. Comme on aborde l'interprétation d'un texte littéraire ou une partition musicale, Dominique Brun et les danseurs et danseuses avec lesquels elle travaille, s'emparent de cette archive d'exception pour en délivrer une interprétation qui redonne vie et souffle à la danse de Nijinski. Parallèlement, d'autres documents sont convoqués pour le travail : les témoignages des critiques de l'époque, ceux de la sœur de Nijinski, Bronislava Nijinska, les phototypies du baron Adolf de Meyer. Et, si les interprètes se tiennent au plus près de la partition chorégraphique, le dispositif spectaculaire, en revanche, est envisagé de façon distanciée : la toile de fond et le rocher de Bakst sont transposés dans une mise en scène épurée.

Dominique Brun, texte revu en 2026

L'après-midi d'un faune
Théâtre Mariinsky
Chorégraphie d'après Vaslav Nijinski
The Faun: Rudolf Nureyev- 1979

L'Après-midi d'un faune
Dominique Brun - 2016
extraits

Lors de la création du ballet chorégraphié par Vaslav Nijinski en 1912, la scène finale a provoqué un véritable scandale, jugée «obscène» et «bestiale» par une partie du public, elle a déclenché des huées, des rires nerveux, et même des bagarres dans la salle. Certains spectateurs, choqués, ont quitté la salle en signe de protestation, tandis que d'autres, comme le célèbre dramaturge Jean Cocteau, ont défendu l'audace et la beauté de la chorégraphie.

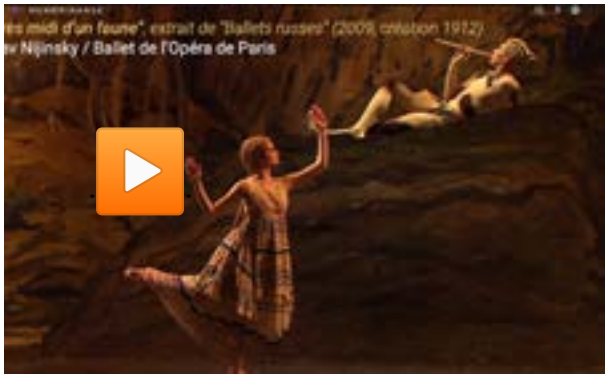


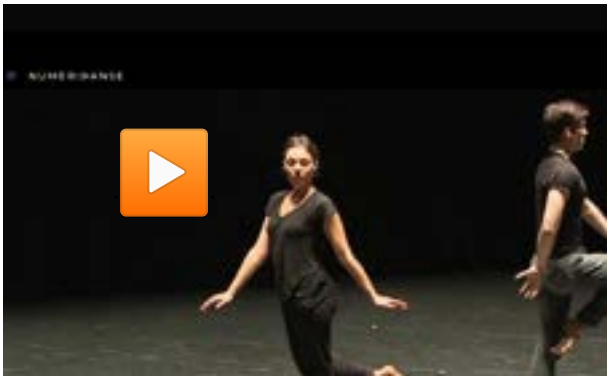
Répétitions de *L'Après-midi d'un faune* © Agathe Poupeney / BOnR

Quelques réécritures de *L'Après-midi d'un faune*

Le Faune _ un film ou la fabrique de l'archive - réseau Canopé :

Malandain Ballet Biarritz





Chorégraphie : Kurt Jooss , Noëlle Simonet - 1965

L'Après-midi d'un faune : contexte historique

L'Après-midi d'un faune est une œuvre majeure de la culture française, née de la rencontre entre la poésie de Stéphane Mallarmé et la musique de Claude Debussy, avant de devenir un ballet révolutionnaire chorégraphié par Vaslav Nijinski.

Origine littéraire

Le poème *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, publié en 1876, décrit les rêves érotiques et les hallucinations d'un faune dans un décor pastoral. Ce texte, rejeté à plusieurs reprises par les éditeurs de l'époque, devient une référence pour les artistes de la modernité, comme Édouard Manet qui en réalise des illustrations dès 1876.

Illustration d'Édouard Manet pour l'édition originale de *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé

Création musicale

En 1890, Mallarmé propose à Debussy de composer une musique pour accompagner une mise en scène théâtrale du poème. Bien que le projet initial échoue, Debussy compose entre 1892 et 1894 le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, une œuvre orchestrale d'environ 10 minutes. Elle est créée en concert le 22 décembre 1894 à Paris, sous la direction de Gustave Doret. Ce prélude, inspiré par l'atmosphère onirique et sensuelle du poème, marque un tournant dans l'histoire de la musique occidentale, s'éloignant du wagnérisme pour explorer de nouvelles voies sonores et impressionnistes.

L'Après-midi d'un faune de Ker-Xavier Roussel :(vers 1930)

Ballet et scandale

En 1912, Nijinski chorégraphie le ballet L'Après-midi d'un faune sur la musique de Debussy, pour les Ballets russes de Diaghilev. La représentation, donnée le 29 mai 1912 au Théâtre du Châtelet, provoque un scandale en raison de la gestuelle sensuelle et ambiguë de Nijinski, rompant avec la tradition classique. Le ballet, qui met en scène le désir et la frustration du faune face aux nymphes, devient une œuvre fondatrice de la danse moderne.

Sources: wikipedia, philharmonie de Paris, conservatoire de Paris

L'après-midi d'un faune

Stéphane Mallarmé

Oeuvres Poétiques I

Le Faune :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois même, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réfléchissons ...

Ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison ?
Que non ! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

Ô bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ

« *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos :
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
Ou plonge ...»

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la :
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
Mais, bast ! arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et par d'idolâtres peintures

À leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
Mon oeil, trouant le joncs, dardait chaque encolure
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;
Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
À ce massif, haï par l'ombrage frivole,
De roses tarissant tout parfum au soleil,
Où notre ébat au jour consumé soit pareil.
Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :
Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide
Que délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
Traîtresses, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée :
Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
Sous les replis heureux d'une seule (gardant
Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
Se teignît à l'émoi de sa soeur qui s'allume,
La petite, naïve et ne rougissant pas :)
Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
Cette proie, à jamais ingrate se délivre
Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.

Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus,
Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine !

Ô sûr châtiment ...

Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.

Pan poursuivant Syrinx
par Jean-Francois de Troy (1679-1752)

Un Boléro Dominique Brun François Chaignaud

Ravel et le *Boléro*

Le boléro est une danse qui apparaît en Espagne au XVIII[e] siècle. Aujourd'hui, le *Boléro* doit sa renommée, et sa majuscule, au compositeur français Maurice Ravel (1875-1937). Pourtant, cette musique avant de reprendre son autonomie, avait été composée pour un ballet. C'est Ida Rubinstein (1885-1960) danseuse et égérie des Ballets russes, qui en commanda la partition à Ravel qui la lui dédia. Bronislava Nijinska (1891-1972) en signa la chorégraphie. Les costumes et décors furent l'œuvre du peintre Alexandre Benois (1870-1960). Ainsi, le *Boléro* se trouvait être à son origine une œuvre de collaboration entre Ravel et deux autres créateurs que sont d'une part, Benois, également librettiste et scénographe, et d'autre part, celle qu'on appelait « La Nijinska ».

Benois et Nijinska

Ces deux derniers imaginèrent ensemble un livret différent de celui envisagé par Ravel qui situait l'action dansée à la sortie d'une usine avec des hommes qui entraient progressivement dans la danse. Benois persuada le musicien de suivre un autre scénario : « une taverne, une danseuse et des hommes en transe » . Le critique André Levinson (1887-1933) assista à la première représentation donnée à l'Opéra Garnier, le 22 novembre 1928. Il évoque ainsi l'argument du *Boléro* : « l'action dansée se passe sur une table massive, dans un cercle de lumière tombant d'une immense suspension, la danseuse, telle une somnambule, ne cesse pas un instant de reproduire le mouvement, constamment le même. Le décor du cabaret espagnol, discret, monochrome, ne sert qu'à répartir la clarté, à approfondir l'ombre ; lieu nu et sinistre, avec un peu d'Espagne autour. Le sujet est d'une simplicité extrême : vingt mâles fascinés par l'incantation charnelle d'une seule femme. […] Par l'ondulation des bras et la torsion de la taille, […] par le pied, aussi, qui trace des cercles à terre, la danseuse dessine le contour de la mélodie, brève formule magique » .

Rubinstein

Lors de la création en 1928, c'est à madame Rubinstein que revint d'interpréter la danse : son exécution suivait celle de la musique « avec la monotonie de l'obsession », nous dit encore Levinson et d'ajouter : « la danseuse est l'instrument concertant. » La danseuse se voit donc promue, par le critique, au rang des instruments. Elle s'ajoute à la sonorité de l'orchestre de Ravel. Elle est cette autre voix – « éloquente et muette » – qui par son incarnation, nous révèle la sensualité secrète de la musique. On sait finalement assez peu que c'est ce *Boléro*-là, celui du livret imaginé par Benois et Nijinska, qui inspirera – Espagne en moins – celui de Maurice Béjart (1927-1988) et pas seulement la musique du *Boléro* qu'on peut entendre aujourd'hui en toute circonstance. On peut

même fredonner son thème sans rien savoir du nom de son compositeur et encore moins de la collaboration de ses créateurs, Benois, Nijinska, Ravel, et son interprète d'alors, Rubinstein.

Boléro entre tradition et modernité

Le *Boléro* est pour ses quatre créateurs, une espagnolade. Une « espagnolade » qui aurait pu mal tourner pour Ravel. En effet, le projet de départ dans lequel il s'était engagé vis-à-vis de la commanditaire, était d'orchestrer *Iberia* d'Isaac Albéniz (1860-1909) ; or, croyant qu'il n'en obtiendrait pas les droits, Ravel se ravise et décide d'écrire son propre *Boléro*. Un an après, *Iberia* sera jouée à Paris, avec une interprète légendaire, au nom évocateur « La Argentina » (1890-1936). Ravel particulièrement, mais bien d'autres compositeurs aussi, se passionnent à cette époque pour l'Espagne, terre faussement exotique qui regorge d'aventures musicales, notamment celle du flamenco. Pour Nijinska et les danseurs d'alors, l'aventure se propose dans le tournoiement des jupes : celles des danseuses de flamenco, celles du french cancan, ou encore dans les soieries florales de Loïe Fuller. La danse de jupe – *Skirt Dance* – fait alors recette. Toutes ces danses déroutent, inspirent, soufflent un vent de modernité (de renouveau) d'une certaine tradition.

Composer le Boléro

J'ai regardé une danseuse contemporaine de flamenco, sans la musique qui l'accompagnait, conjointement avec une version musicale du *Boléro*. Il m'est difficile de dire l'émotion qui fut la mienne en accédant à cette superposition des temporalités relatives à la musique et à la danse. Je voyais se produire des décalages incongrus mais aussi surgir une puissance inattendue. La danse se proposait comme une sorte d'anomalie qui affectait le rythme finalement très régulier de la musique de Ravel. Elle venait troubler sa progression linéaire par une suite de changements qui se faisaient sans cause apparente, entre lenteur extrême et débordements pulsionnels. La musique et la danse, chacune à leur manière semblait trouver, grâce à l'autre, les intermittences et les irrégularités de l'arythmie. Le matériau même de la danse s'imposa à moi dans ce jeu d'alternance entre vivacités et suspens qu'offrent les danses flamencas.

Le travail avec François Chaignaud

J'ai demandé à François Chaignaud, de me rejoindre dans l'écriture de cette danse. Nous nous sommes intéressés aux danses espagnoles (boléro, fandango, flamenco…) ainsi qu'à leurs reprises et mutations vers les « révoltes de la chair » de certains des danseurs de Butô des années soixante. J'ai formalisé le dispositif de composition de la danse qu'il interprète au plateau. Il danse seul, vêtu d'une longue et ample robe colorée à l'instar de celles des danseuses de flamenco. Un praticable permet d'amplifier les frappes de son corps. La danse alterne des périodes de mouvements complémentaires : le staccato des pieds emprunté au flamenco avec des ralentis extrêmes portés par les bras et le torse. La danse se fait résistance : elle dispose d'une partition temporelle propre qui reste pourtant subordonnée à la musique sans jamais céder à ses injonctions.

Un Boléro

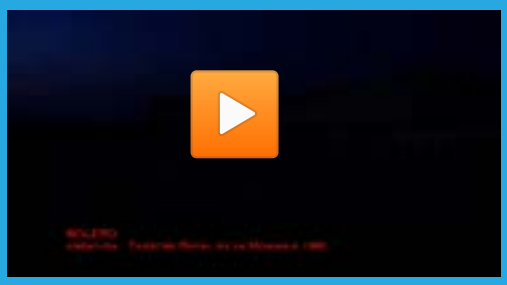
Un Boléro dérive du tout premier *Boléro* que co-signent Nijinska, Ravel et Benois. Il lui emprunte notamment la table, la robe espagnole, des photographies et dessins qui appartiennent au fonds « Nijinska » qui se trouve à la bibliothèque du Congrès à Washington. Mais *Un Boléro* convoque aussi d'autres figures, d'autres mémoires qui « aiment à chasser dans le noir » : celles de Kazuo Ōno (1906-2010) et de Tatsumi Hijikata (1928-1986). Dans les années soixante-dix, ces derniers rendent hommage ensemble à une autre danseuse de la même époque que Nijinska : La Argentina, en déclinant de façon incroyablement inédite l'image iconique de la danseuse de flamenco au plus près d'une « révolte de la chair ». La Argentina, danseuse flamenca – elle-même fondatrice des Ballets espagnols – vient danser dans les années vingt à Paris. Elle a possiblement été une source d'inspiration pour le *Boléro* de 1928 de Nijinska. De leur côté, Kazuo Ōno et Tatsumi Hijikata vont lui rendre un hommage chorégraphique dans les années 60.

La Nijinska, La Argentina, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ōno

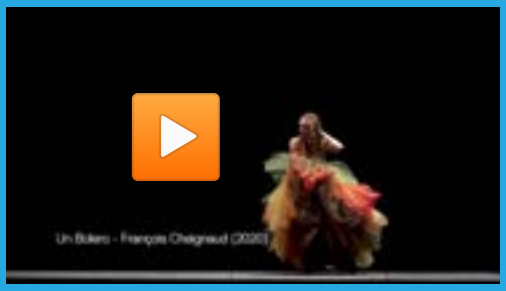
La Argentina établit donc un lien de contiguïté entre La Nijinska qui appartient à l'avant-garde des années vingt et le Butô qui laisse émerger une autre modernité, après la Seconde Guerre mondiale, dans le Japon des années soixante. La Argentina est donc une figure-pivot entre deux avant-gardes éloignées dans le temps et dans l'espace, deux moments et lieux où les régimes de cruauté et de violence s'articulent à des régimes de libération et de sensualité. Dans le flamenco comme dans le Butô, les genres se troublent, Hijikata le dit : « quand je danse, c'est ma sœur qui se lève en moi ». Grâce aux photographies et aux images, aux textes et aux films, la danse se structure progressivement, elle laisse transparaître ces figures de façon spectrale qui s'incarnent et se diffusent en cho aux invitations de François Chaignaud.

Dominique Brun, texte revu en 2026.

Bolero
Théâtre Mariinsky
Opéra Royal du Château de Versailles
Béjart Ballet Lausanne



Un Boléro
Dominique Brun et François Chaignaud
Extrait



La légende raconte que lors de la création de l'œuvre en 1928 à l'Opéra Garnier, une femme dans le public, exaspérée par la répétition incessante du thème, se serait écriée : « Au fou ! Au fou ! » (sous-entendu : «C'est de la folie !»). Ravel, amusé, aurait répondu : « Elle a compris ! »

Le Boléro
contexte historique

Bien plus qu'une musique ou un ballet — c'est un phénomène culturel, né d'une commande audacieuse et devenu un symbole de l'art moderne, sans cesse réinventé.

La création de l'œuvre musicale (1928)

Commande et inspiration

Le Boléro est né d'une commande de la danseuse et mécène russe Ida Rubinstein, ancienne étoile

des Ballets russes. Elle souhaitait un ballet « à caractère espagnol ». Ravel, passionné par la culture ibérique (sa mère était basque), opte pour le rythme du boléro, une danse andalouse traditionnelle, plutôt que d'adapter des œuvres d'Albéniz comme initialement envisagé.

Structure révolutionnaire

L'œuvre repose sur la répétition obsédante d'un même thème mélodique et rythmique, avec un crescendo orchestral progressif. Ravel lui-même décrivait cette pièce comme « une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme », où la seule variation vient de l'orchestration et de l'intensité.

Boléro de Ravel : la première à l'Opéra de Paris.

Création et réception

Le Boléro est créé le 22 novembre 1928 à l'Opéra Garnier, avec une chorégraphie de Bronislava Nijinska et des décors d'Alexandre Benois. Malgré des critiques mitigées (Diaghilev trouva le spectacle ennuyeux), le public et la presse saluèrent la maîtrise technique et l'originalité de Ravel.

Les ballets et adaptations chorégraphiques

Version originale (1928) :

La chorégraphie de Nijinska met en scène Ida Rubinstein dans une taverne espagnole, où la danseuse, bondissant sur une table, incarne une figure sensuelle et hypnotique. Le succès fut immédiat, et le ballet fut repris dans toute l'Europe.

Maurice Béjart (1961)

La version la plus célèbre après l'originale est celle de Maurice Béjart, créée pour Duska Sifnios. Béjart

Boléro de Ravel : Béjart - Duska Sifnios

transforme *le Boléro* en un solo féminin sur une table, entouré d'un chœur masculin. Cette chorégraphie, devenue mythique, a été interprétée par des étoiles comme Maïa Plissetskaïa, Sylvie Guillem, et Jorge Donn (dans le film *Les Uns et les Autres* de Claude Lelouch)

Autres adaptations : *Le Boléro* a inspiré des dizaines de chorégraphes, de Serge Lifar dans les années 1940 à des créations contemporaines. Chaque version réinterprète la tension entre répétition et crescendo, souvent en jouant sur la sensualité ou la transe collective.

KIM yong-geol Dance theater - 16/11/6 Seoul Korea

Postérité et influence

Succès mondial : Dès 1929, *le Boléro* est joué en concert à New York et devient un tube planétaire. Ravel, pourtant critique envers son œuvre, ne pouvait imaginer qu'elle deviendrait l'une des pièces les plus jouées au monde, inspirant cinéma, publicité, et même flashmob.

Un symbole de modernité : Malgré sa simplicité apparente, *le Boléro* est considéré comme une œuvre avant-gardiste, préfigurant la musique répétitive et minimale du XX^{e} siècle

RAVEL'S BOLERO, incroyable FLASHMOB! (Espagne)

Sources : Radio France - Cadenceinfo - Médiathèque de Colombes - Danse avec la plume

HUNT

Tero Saarinen

Commandée par la Biennale de Venise en 2002, *HUNT* était la première chorégraphie solo de Tero Saarinen depuis dix ans. Contrairement à la plupart des interprètes du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, le chorégraphe souhaitait se concentrer sur les conflits intérieurs d'un individu : entre masculinité et féminité, bien et mal, le déclin de la beauté...

« Ce n'était pas mon premier choix, mais j'ai fini par utiliser *Le Sacre du printemps* car la musique de Stravinsky relève des thèmes humains fondamentaux et infiniment fascinants. Il pose des questions que je souhaite, moi aussi, traiter dans mes propres œuvres. À qui appartient cette vie ? À qui appartenons-nous ? Qui tire les ficelles ?

Le Sacre du printemps est la plus cruelle et la plus puissante œuvre de Stravinsky. Son caractère primitif est effrayant, mais également fascinant dans une simplicité apparente. Pour moi, *Le Sacre du printemps* est par-dessus tout une musique de l'inconscient. Elle attire la bestialité humaine, le côté animal, juste au moment où ils cherchent à atteindre un état sacré.

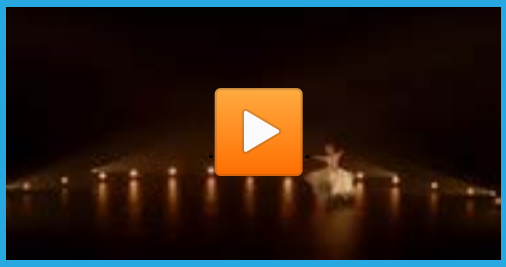
HUNT examine la dualité de la vie : la naissance, la mort et le caractère éphémère de la réalité corporelle. Je voulais plonger dans l'esprit et les conflits intérieurs d'une personne en train de se faire sacrifier et de celle qui s'offre d'elle-même en sacrifice. Cette situation initiale m'a donné, en tant qu'interprète, une occasion rare me pencher sur moi-même, d'incarner librement mes propres expériences, et même de revisiter les racines de mon parcours de danse. Pendant la création de la pièce, j'ai senti que j'avais encore besoin d'une force qui puisse tenir tête à Stravinsky, en plus de la chorégraphie et de la conception lumière de Mikki Kunttu. Cet élément a fini par être apporté par l'artiste multimédia Marita Liulia, qui ajoute une dimension virtuelle en direct à la performance. Cette collaboration a également ajouté de nouveaux thèmes qui, à mes yeux, semblent aujourd'hui plus actuels que jamais : les répercussions du flux continu d'informations et des avancées technologiques. »

Traduit de l'anglais.

Le Sacre du printemps
Théâtre Mariinsky
Chorégraphie d'après Vaslav Nijinski
reconstituée par Millicent Hodson

Le Sacre du printemps *d'Igor Stravinsky, créé en 1913 à Paris, a provoqué un scandale historique : les rythmes brutaux, les chorégraphies avant-gardistes de Nijinski et la rupture avec les codes classiques ont déclenché des huées, des bagarres dans la salle, transformant la première en légende de la modernité artistique.*

Hunt
Tero Saarinen Company
Extrait 2013



Hunt © Kai Kuusisto

Répétitions de *Hunt* © Agathe Poupeney / BOnR

Le Sacre du Printemps : 100 ans d'histoire

Ballet créé à Paris en 1913 devenu un mythe, Le Sacre *est une œuvre qui encore aujourd'hui questionne. Comment les chorégraphes contemporains adaptent-ils cette œuvre charnière entre le classique et le moderne, où le jeu de la "puberté universelle" se mêle au jeu des rapports hommes-femmes ? Quelle résonance a aujourd'hui ce ballet qui fit grand scandale et renouvela jadis le langage chorégraphique ? Sophie Jacotot, danseuse, chercheur associée au Centre d'histoire sociale du XXe siècle (CHS), livre quelques-uns des secrets du Sacre.*

Le Sacre du Printemps : une oeuvre à trois

Le Sacre du Printemps *est un ballet en deux tableaux composé par Igor Stravinsky et chorégraphié originellement par Vaslav Nijinski pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev. Nicolas Roerich, peintre russe, est l'auteur du livret, des décors et des costumes. Cette œuvre a été conçue comme une sorte de cérémonie sacrée de l'ancienne Russie païenne. Elle présente une communauté qui sacrifie l'un des siens, une jeune femme, pour glorifier la divinité du Printemps.* Le Sacre *est considéré comme une oeuvre majeure de la modernité aussi bien en danse qu'en musique.*

Le Sacre - 1913

*

Le Sacre de 1913 : contexte de création

Les ballets russes de Serge de Diaghilev, lui-même pétri d'avant-garde, s'installent à Paris à partir de 1909. Ils créeront une soixantaine d'oeuvres en 20 ans d'existence. Véritable creuset de la rencontre entre différentes formes d'art, les ballets rencontrent un grand succès, sur fond de primitivisme et de goût pour l'exotisme. Vaslav Nijinski en est l'étoile montante et devient chorégraphe en 1912 avec *Feux* et l'*Après-midi d'un faune* qui, un an avant *Le Sacre*, fait scandale.

Le Sacre - 1913

Modernité de l'œuvre

L'originalité de l'œuvre, aussi bien sur le plan musical – la musique de Stravinsky semble dissonante et violente à bon nombre de spectateurs de l'époque – que chorégraphique – Vaslav Nijinski prend le contre-pied des codes classiques de la

danse – rend difficile sa réception et sa compréhension par le public de 1913. En 1914, *le Sacre du printemps* sera redonné en version concert, sans la danse, et fera alors l'unanimité. Mais la version dansée ne sera donnée au total que huit fois. Seule quelques personnes, comme Jacques Rivière, directeur de la NRF, savent alors saisir le génie de l'oeuvre.

reconstitution de Hodson et Archer

Les enjeux de la recréation du *Sacre*

Proposer une recréation du *Sacre du printemps* ne va pas de soi : un travail similaire a déjà été effectué dans les années 80 par Millicent Hodson et Kenneth Archer. Que dire de plus ? En réalité, l'idée que l'on puisse revoir telle quelle une œuvre chorégraphique du passé est un fantasme. Il faut faire le deuil de cette idée : les archives en effet ne donnent pas d'informations précises sur la danse du *Sacre*

Le Sacre du Printemps par Mary Wigman - Reconstruction par Henrietta Horn, Susan Barnett et Katharine Sehnert

Richesse et variété des interprétations

Le Sacre du printemps est une oeuvre de référence pour les chorégraphes ; elle a, à ce titre, été beaucoup revisitée. Des chorégraphes aussi prestigieux que Mary Wigman (1957) ou Maurice Béjart (1959) en ont donné leur interprétation. Maurice Béjart ne fait plus référence à la Russie païenne : son *Sacre* célèbre l'union de l'homme et de la femme. Pina Bausch, dans une version de 1975, reprend aussi le thème des rapports entre hommes et femmes en le traitant différemment. Toutes ces interprétations et d'autres témoignent de la richesse et de la modernité de l'œuvre.

Sophie Jacotot - 2013 - Université ouverte
https://universiteouverte.u-cergy.fr/

Le Sacre du Printemps par Maurice Béjart

Le Sacre du Printemps par Pina Bausch

Les Ballets russes une révolution artistique au début du XX^{e} siècle

Fondée en 1909 par Serge de Diaghilev, la compagnie des Ballets russes a marqué un tournant dans l'histoire de la danse et des arts de la scène. En seulement deux décennies d'existence, cette troupe a bouleversé les codes esthétiques, mêlant danse, musique, peinture et théâtre pour créer des spectacles totaux, où chaque élément contribuait à une expérience artistique inédite.

Une collaboration exceptionnelle

Diaghilev, impresario visionnaire, a su rassembler les plus grands talents de son époque. Parmi eux, des danseurs légendaires comme Vaslav Nijinski et Anna Pavlova, des compositeurs de renom tels qu'Igor Stravinsky *(Le sacre du Printemps* en 1913) , Claude Debussy (*Jeux*, créé en 1913 au Théâtre des Champs-Elysée) ou Maurice Ravel (*Daphnis et Chloé* en 1912) , ainsi que des peintres avant-gardistes comme Pablo Picasso (*Parade* 1917), Henri Matisse (*Le Chant du rossignol* 1919) ou Léon Bakst (*Shéhérazade*, 1910). Ces collaborations ont donné naissance à des œuvres où la musique, la chorégraphie et les décors formaient un ensemble cohérent et innovant.

Costumes du ballet *Parade* 1917 Les Ballets russes dirigés par Serge Diaghilev

Des créations audacieuses et parfois provocatrices

Les Ballets russes se sont distingués par leur audace. *Le Sacre du printemps* (1913), chorégraphié par Nijinski sur une partition de Stravinsky, a ainsi provoqué un scandale mémorable lors de sa création à Paris. La musique dissonante et les mouvements bruts, éloignés des conventions du ballet classique, ont divisé le public. Pourtant, cette œuvre est aujourd'hui considérée comme un jalon majeur de l'art moderne. D'autres ballets, comme *L'Oiseau de feu* ou *Petrouchka*, ont également marqué les esprits par leur originalité et leur puissance expressive. Ces créations ont contribué à redéfinir les frontières de la danse, en introduisant des thèmes plus sombres, des rythmes plus complexes et une gestuelle plus libre.

Nijinski dans le rôle-titre du ballet *Petrouchka*,

L'héritage des Ballets russes : une influence durable sur les arts du XXe siècle et au-delà

L'impact des Ballets russes ne se limite pas à leur courte période d'activité (1909-1929). Leur héritage s'étend bien au-delà, transformant durablement la danse, la musique, les arts visuels et même la culture populaire.

La révolution de la danse moderne et contemporaine

Avant les Ballets russes, le ballet classique était dominé par des codes stricts : tutus, pointes, récits romantiques et mouvements très académiques. Diaghilev et ses collaborateurs ont brisé ces conventions. Avec des chorégraphies comme *L'Après-midi d'un faune* (Nijinski, 1912) ou *Le Sacre du printemps* (1913), ils ont introduit une gestuelle plus organique, parfois brutale, et des thèmes plus sombres ou primitifs. Cette liberté a directement inspiré les pionniers de la danse moderne, comme Isadora Duncan ou Martha Graham, puis la danse contemporaine.

Isadora Duncan

L'influence sur la musique et la création sonore

Les compositeurs qui ont travaillé pour les Ballets russes – Stravinsky, Debussy, Ravel, Prokofiev – ont écrit des partitions qui ont marqué l'histoire de la musique. *Le Sacre du printemps,* avec ses rythmes complexes et ses harmonies dissonantes, a notamment ouvert la voie à la musique moderne et au dodécaphonisme. Ces œuvres, initialement créées pour la scène, sont aujourd'hui jouées dans les salles de concert du monde entier, indépendamment de la danse.
De plus, l'idée d'une collaboration étroite entre compositeur et chorégraphe, initiée par Diaghilev, est devenue une norme dans la création scénique.

L'art visuel et la scénographie

Les décors et costumes des Ballets russes, signés par des artistes comme Picasso (*Parade*, 1917), Matisse (*La Danse*, 1910) ou Bakst, ont révolutionné la scénographie. Ces créations, souvent abstraites ou inspirées par des motifs exotiques, ont rompu avec les décors réalistes traditionnels. Elles ont influencé le théâtre, l'opéra, et même le cinéma – on retrouve leur esthétique dans des films comme *Le Fantôme de l'Opéra* ou *Moulin Rouge*.
Par ailleurs, les costumes des Ballets russes, avec leurs couleurs vives et leurs formes audacieuses, ont inspiré la mode, notamment les créateurs des années 1920 comme Coco Chanel ou Paul Poiret.

. La diffusion internationale de la culture russe

Les Ballets russes ont joué un rôle clé dans la diffusion de la culture russe en Europe et aux États-Unis. Avant leur arrivée, le ballet russe était peu connu en Occident. Grâce à Diaghilev, des œuvres comme *Casse-Noisette* ou *Le Lac des cygnes* (repris par les Ballets russes) sont devenues des classiques du répertoire mondial. De plus, la troupe a formé toute une génération de danseurs et chorégraphes, qui ont ensuite essaimé à travers le monde, fondant des écoles et des compagnies.

Un héritage dans la culture populaire

L'influence des Ballets russes se retrouve aussi dans des domaines inattendus. Au cinéma : des réalisateurs comme Walt Disney (*Fantasia*, 1940) ou Darren Aronofsky (*Black Swan,* 2010) ont puisé dans leur esthétique. En littérature : des écrivains comme Jean Cocteau ou Guillaume Apollinaire ont été marqués par leurs spectacles. Dans les arts de la rue : des compagnies comme le Cirque du Soleil ou des performeurs contemporains s'inspirent encore de leur approche spectaculaire et pluridisciplinaire.

En savoir +
Toutes les ressources | Histoire des arts | HDA

Les artistes

Dominique Brun
Chorégraphie
L'Après-midi d'un Faune,
Un Boléro

Dominique Brun est une danseuse-interprète et une chorégraphe française. Engagée dans une recherche qui la situe au croisement de son intérêt pour l'histoire de la danse et la création chorégraphique contemporaine, elle s'attache à la redécouverte et à la réinvention d'œuvres issues de la modernité du champ chorégraphique, grâce à un travail de recherche qui suscite la mise en relation entre les archives disponibles, les chercheurs et chercheuses (historiens ou historiennes de la danse) et les interprètes d'aujourd'hui. Elle s'est fait connaître notamment par sa relecture des œuvres de Vaslav Nijinski (1889-1950), *L'Après-midi d'un Faune* (1912) avec le DVD *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive et l'entrée à l'Opéra de Paris* de sa reconstitution du *Sacre du printemps* (1913).

François Chaignaud
Chorégraphie
Un Boléro

Le danseur et chorégraphe français François Chaignaud se forme au Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris. Ses créations sont marquées par l'articulation du chant et de la danse, mais aussi par un rapport approfondi à l'histoire. De 2005 à 2016, il crée avec Cecilia Bengolea plusieurs spectacles présentés à l'international. Il fonde en 2021 Mandorle productions et collabore avec Nina Laisné, Marie-Pierre Brébant, Akaji Maro, Dominique Brun ou Sasha J. Blondeau. Il a récemment créé les spectacles *Mirlitons* avec Aymeric Hainaux, *Petites Joueuses* et *Último Helecho a*vec Nadia Larcher et Nina Laisné. Depuis janvier 2026 il dirige le Centre chorégraphique national de Caen en Normandie.

Tero Saarinen
Chorégraphie
HUNT

Le chorégraphe finlandais Tero Saarinen a réalisé plus de quarante créations pour la Tero Saarinen Company et d'autres grands ensembles. Parmi les plus reconnues : *Westward Ho!* (1996), les réinterprétations de *Petrushka* (2001) et *HUNT* (2002) de Stravinsky, *Borrowed Light* (2004), *Morphed* (2014) et *Kullervo* (2015) de Jean Sibelius en collaboration avec le Ballet et l'Opéra national de Finlande. Le Nederlands Dans Theater (NDT1), la Batsheva Dance Company (Israël), les Ballets de Lyon, de Lorraine et de Marseille (France), la National Dance Company of Korea (Corée du Sud), le Ballet national de Finlande, entre autres, ont inscrit ses chorégraphies à leur répertoire. *HUNT* est la première pièce de Tero Saarinen que le Ballet de l'OnR fait entrer à son répertoire.

Le CCN•Ballet de l'Opéra national du Rhin

Le Ballet de l'OnR réunit à Mulhouse trente-deux danseurs de formation académique venus du monde entier, sélectionnés pour leur polyvalence. Dirigé par Bruno Bouché depuis 2017, le Ballet s'appuie sur un rayonnement international unique ainsi qu'un engagement profond auprès des publics sur l'ensemble du territoire régional.

Depuis 1985, le Ballet de l'OnR est reconnu comme Centre chorégraphique national (CCN), le seul existant au sein d'une maison d'opéra. Cette identité singulière en fait un pôle d'excellence, dédié à la création de pièces chorégraphiques confiées à des chorégraphes confirmés et à des talents émergents, ainsi qu'au renouvellement d'œuvres majeures existantes. Son répertoire est ainsi l'un des plus diversifiés de France, allant du baroque au contemporain, en passant par des relectures de grands classiques. Avec cette programmation exigeante mais accessible à tous, le Ballet contribue à partager le goût de la danse auprès de tous les publics, qu'il accompagne avec des matinées scolaires et des actions de sensibilisation.

Sous l'impulsion de Bruno Bouché, les missions du CCN se développent. L'invitation de la Compagnie Retouramont, pionnière de la danse verticale, en tant qu'« Artiste Associé », poursuit la réflexion de la place d'un Ballet dans la cité et développe sa présence dans l'espace public, au plus près des citoyens. La résidence de recherche de Laura Cappelle, soutenue par DanceReflections de Van Cleef & Arpels, analyse les évolutions esthétiques et sociales des ballets contemporains, contribuant aux transformations au coeur du projet d'un Ballet européen au XXI^{e} siècle.

Le Ballet diversifie également ses horizons artistiques. Situé au carrefour de l'Europe, il explore des dramaturgies et des sujets inédits, en prise avec le monde d'aujourd'hui. La programmation de formes nouvelles et de pièces portées par les danseurs-chorégraphes contribue à faire bouger les frontières de la danse pour faire dialoguer interprètes et chorégraphes, artistes et spectateurs, tradition et prise de risque, modernité et renouveau.

Une histoire de la danse

La danse peut se définir comme une suite de mouvements du corps exécutés en rythme, selon un certain ordre et généralement accompagnés d'une musique.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

Le néolithique

Si l'on en croit certaines peintures rupestres, les hommes dansent déjà à l'époque du néolithique.
La danse rituelle est un moyen d'attirer l'attention des dieux sur les hommes : on danse pour attirer la pluie, le soleil ou encore la fertilité.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

L'Égypte

L'art égyptien a permis de reconstituer de nombreuses scènes de danse de l'Antiquité. La danse revêt alors plusieurs fonctions. Elle honore souvent un dieu à l'occasion de sa mort, mais sert aussi à communiquer avec les astres (danses astronomiques). Par ailleurs, la danse du ventre, danse laïque, est liée à la fécondité.
C'est une période à laquelle cet art évolue grandement : des gestes novateurs, synchronisés et répétitifs apparaissent. Des costumes et surtout des masques sont d'ailleurs utilisés pour plus d'esthétisme et d'effet.

Danse en l'honneur de la déesse Hathor
Source: ladanse.net

La Grèce

Depuis la naissance de la civilisation grecque, la danse est partout: rites religieux, cérémonies civiques, fêtes, éducation des enfants, entraînement militaire et vie quotidienne. La perfection du rythme corporel permet aux danseurs d'atteindre une harmonie avec leur âme. Selon Platon, *«l'homme a reçu le sentiment du rythme»*. Les danses sont différentes de celles des égyptiens. Les individus dansent en groupe, souvent dans des rondes ou en files. Le tournoiement est très pratiqué, ainsi que la demi-pointe. Des mimiques expressives apparaissent pour accompagner les gestes.
On danse généralement à l'extérieur des temples pour rendre hommage aux dieux ou pour communiquer avec les morts. Les danses peuvent également servir de divertissement.
On retient aujourd'hui plus de 200 noms précis de gestes et de danses apparus à cette période : *«alètès»* (la course), *«deinos»* (le tourbillon), *«themaustris»* (saut dans lequel les talons s'entrechoquent) etc.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

Le Moyen-Âge

À cette période, la danse est une activité essentielle. Les individus dansent partout : lors des fêtes, sur les places, ainsi qu'à l'église. C'est avant tout un divertissement populaire puisque des groupes de jeunes masqués déambulent en dansant dans les rues sur de la musique à l'occasion du carnaval.
Le Moyen-Âge connaît des danses de cour tout comme des danses populaires :

La chorea ou Carole : une danse en forme de ronde ouverte ou fermée dans laquelle les individus se tiennent soit par la main, soit par le coude.
La danse «mesurée» : une danse mise en place par les classes dominantes et culturellement développées. C'est un mode de danse à structure variable, sur une musique changeante. La recherche du raffinement et de la beauté commence à coordonner le mouvement et la musique. La maîtrise de certains codes et un sens de l'écoute deviennent nécessaires.
La «momerie» : «momer» signifie «se déguiser» et «monon» veut dire «masque». Cette danse représente une sorte de ronde burlesque, proche de la Carole, mais au sein de laquelle les individus sont masqués et déguisés. Elle se développe peu à peu sous forme de spectacles avec des décors et des danseurs qui sont aussi mimes et chanteurs. C'est l'ancêtre du ballet-théâtre.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

La Renaissance

Avec le ballet, la danse devient spectacle. Au Moyen Âge, processions, cérémonies funéraires, mascarades conduisent au ballet, mais celui-ci naît vraiment du bal à l'italienne à la fin du XV^{e} siècle. Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazzano en sont les théoriciens précis. Venise, Florence donnent des fêtes inspirées des mystères chrétiens mais teintées de paganisme ; et Laurent de Médicis les transforme en cérémonies chorégraphiques : les triomphes célèbrent les mariages et les entrées dans la ville de personnages fameux. Le ballet naissant capte la fête vivante et la restitue dans l'intimité de l'appartement ou dans le cube scénique du nouveau théâtre. Dans le Grazie d'amore, Cesare Négri, un des plus célèbres maîtres à danser d'alors, note les figures nouvelles, dix variétés de pirouettes, et il recommande la position en dehors, la danse sur la pointe du pied. Dans *Il Ballarino*, en 1581, un de ses confrères, Fabritio Caroso, compte soixante-huit pas, dont l'intrecciata qui deviendra l'entrechat. Le premier livre imprimé, *Art et instruction de bien danser*, paraît à Paris à la fin du XV^{e} siècle et Toinot d'Arbeau rédige en 1588 le premier traité français : L'Orchésographie. Les grands événements sont

alors l'occasion de fêtes où se modèle la forme du ballet. Pour le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, le roi, dansant sur des vers de Ronsard, pousse en enfer Navarre et les huguenots. Mais il faut attendre 1581 pour voir se fixer clairement les caractéristiques du genre nouveau.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

Le classicisme : de la « belle danse » au Ballet d'action

La « belle danse »

Le règne de Louis XIV (1643-1715) correspond à l'émergence de la « belle danse ». La danse est alors une pratique sociale. La « belle danse » n'est pas seulement un jugement esthétique, mais elle désigne aussi une danse conforme aux usages de la noblesse, du « beau monde ». On parle aussi de « belles lettres » ou de « beaux arts ». La danse fait partie de l'éducation du gentilhomme et lui permet d'acquérir maintien et prestance. Elle permet aussi de mettre en scène le pouvoir dans le ballet de cour, spectacle total qui réunit danse, musique, poésie, scénographie dans des décors fastueux. Pour Louis XIV, la danse est autant un art qu'un instrument de communication politique. Dans le cadre de sa politique de centralisation culturelle, il contribue à l'institutionalisation de la « belle danse ». En 1661, il fonde l'Académie royale de danse, visant à développer une danse professionnelle de haut niveau et favorisant l'éclosion d'un cadre théorique établissant les normes classiques. Se met alors en place une grammaire des mouvements, qui constituera plus tard la base de la danse classique : définition des cinq positions de pieds, prédominance de l'en-dehors et de l'élévation mais surtout naissance d'un système d'écriture de la danse établi par Raoul Auger Feuillet, qui était aussi danseur, chorégraphe et maître à danser.

Le ballet d'action

Aussi appelé ballet-pantomime, le ballet d'action apparaît au XVII^{e} siècle sur les scènes européennes. La danse se structure alors autour d'un récit porté par des mouvements mimés et dansés. Cette nouvelle forme de spectacle narratif met l'accent sur l'expressivité du geste et se voit théorisée en 1760 par Jean Georges Noverre, danseur et chorégraphe, dans ses *Lettres sur la danse.* Cette nouvelle forme de ballet reposant sur le déroulement narratif (exposition, noeud, dénouement) voit l'émergence d'un nouvel outil essentiel dans l'histoire de la danse : le livret. Ce dernier permet alors de fournir l'argument (résumé de l'intrigue) et des indications sur la scénographie, la mise en scène, le sujet, ou à la structure du ballet.

Au répertoire du Ballet de l'OnR : La Fille mal gardée

Dansé par le Ballet de l'OnR dans la version la plus proche de l'original de 1789.

La Fille mal gardée est le plus ancien ballet conservé au répertoire des Grandes Compagnies. C'est aussi le premier ballet qui présente un argument « moderne » pour son époque et qui met en scène des personnages et des événements appartenant aux mondes bourgeois et paysan. L'intrigue repose sur l'histoire de Lison et Colas, amoureux séparés par les ambitions de la mère de la jeune fille mais unis par l'amour. Cet ouvrage d'un réalisme champêtre plonge ses racines dans l'antique tradition comique.

La ballerine russe, Anna Pavlova dans *La Fille mal gardée,* en 1912

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV[e]	XVI[e]	XVII[e]	XVIII[e]	XIX[e]	XX[e]	XXI[e]

Le romantisme

Influencée par l'effervescence artistique du mouvement romantique européen, la danse connaît de nombreuses mutations. Dès la fin du XIX[e] siècle, d'importants changements s'opèrent dans le ballet : émergence de l'illusion, du merveilleux, du fantastique, évocation de la légèreté, représentation évanescente, irréelle et désincarnée de la femme, apparition des pointes et longs tutus.

Au répertoire du ballet de l'OnR : *La Sylphide*

Premier ballet romantique à proprement parler, *La Sylphide* voit le jour en 1832 et crée l'événement en introduisant dans l'univers traditionnel de la pastorale, le monde du fantastique. Dans un décor champêtre, mâtiné de folklore écossais, le jeune James se trouve pris entre son désir pour l'idéal inaccessible incarné par la Sylphide, un être fantastique, et la réalité prosaïque incarnée par Effie, sa promise. *La Sylphide* impose les éléments structurants du ballet romantique : le récit d'histoires d'amours contrariés, la plongée dans des univers merveilleux, peuplés d'êtres fantastiques et surnaturels, la mise en scène de contes préexistants (*La Belle au bois dormant, Casse-Noisette* etc.) ou écrits pour le ballet à partir des livrets.
À ce titre, Théophile Gautier marque son temps : théoricien du romantisme, critique de danse, il écrit le livret de six ballets – *Giselle, La Péri, Pâquerette, Gemma, Sacountala, Yanko le Bandit.*

La Sylphide - BOnR
© Jean-Luc Tanghe

La Sylphide impose aussi l'image de la ballerine romantique telle qu'elle nous est parvenue : long tutu blanc vaporeux, pointes… Ce costume est indissociable du développement de la technique classique – recherche d'élévation, d'équilibre, gestuelle fluide, qualité de mouvement « moelleuse » – qui permet aux ballerines d'incarner la femme romantique ; si légère qu'elle semble à peine toucher le sol ; si aérienne qu'elle semble en lien avec l'au-delà. Cette représentation merveilleuse va de pair avec un phénomène de starisation des ballerines : La femme devient le centre de toute attention. Fanny Elssler, Marie Taglioni, Carlotta Grisi sont adulées par le public masculin et bourgeois de l'Opéra de Paris. Attractions du ballet, elles sont aussi des muses : Carlotta Grisi inspirera notamment le rôle de La Péri à Théophile Gautier. Pour autant, le rôle des hommes n'est pas réduit à la portion congrue. La Sylphide ne peut exister sans James, ni Giselle sans son prince. Peu à peu, dans le courant du XIX[e] siècle, les ballerines prennent du pouvoir dans la hiérarchie du ballet. Leur aura leur permet même parfois d'imposer leurs chorégraphies au maître de ballet. Leur apparition tient alors plus du numéro, démonstration virtuose de leurs qualités techniques, que de l'interprétation d'un rôle. Mais cette évolution est surtout le reflet d'un changement de contexte : la danse est devenue un art au service du divertissement bourgeois.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

Le néoclassicisme et l'ère moderne

Au début du XX^{e} siècle apparaît dans la peinture une tendance inédite : l'abstraction. Jusqu'alors, la figuration semblait une évidence et les formes abstraites en art étaient surtout utilisées comme motifs de décoration. Cette révolution dans les arts plastiques va influencer fortement le monde de la danse. Les grands ballets entretiennent en effet des relations particulièrement fécondes à cette époque avec les artistes plasticiens. Ainsi les ballets russes de Serge de Diaghilev, fondés en 1909, font appel à des peintres talentueux (Léon Bakst, Alexandre Benois, mais aussi, plus tard, Georges Braque, Pablo Picasso ou Henri Matisse) pour la scénographie et les décors. C'est eux qui proposent, pour la première fois sur scène des décors non figuratifs. Sur le plan chorégraphique, les Ballets russes produisent des innovations considérables. Tout en conservant le vocabulaire de la danse classique et du ballet romantique, Michel Fokine, l'un de leurs chorégraphes, dépoussière un genre à bout de souffle. Il propose des thématiques exotiques (russes ou orientalisantes comme dans *Schéhérazade*). Il développe une danse masculine et met en avant des danseurs exceptionnels (au premier rang desquels Vaslav Nijinski). On parle souvent des Ballets russes comme les précurseurs du néoclassicisme caractérisé par une volonté de réhabiliter le ballet romantique et sa virtuosité tout en développant une nouvelle conception du mouvement moins formalisé. On sort de l'esthétique linéaire du ballet traditionnel pour entrer dans les formes angulaires et les articulations brisées.

Parallèlement, la danse moderne est un courant qui apparaît de manière quasiment simultanée en Allemagne et aux États-Unis aux alentours de 1920. C'est une forme de danse de scène qui souhaite briser la rigidité des codes de la danse classique. La relation entre le corps humain et l'univers qui l'entoure est très exploitée. La compréhension d'une chorégraphie moderne se base énormément sur la perception du spectateur et sur ses sentiments. Au niveau technique, cette danse est dite *« dans le sol »*, parce qu'elle inclut des séquences de mouvements sur jambes pliées, en opposition à la danse classique, que l'on pourrait plutôt qualifier d'« aérienne ». La danse moderne est globalement caractérisée par l'utilisation de positions de pieds et de bras parallèles.

Au répertoire du ballet de l'OnR : *Le Marteau sans maître*

Le Marteau sans maître est une œuvre abstraite fondée sur les rapports entre la musique et le mouvement. Six musiciens et une chanteuse trouvent leur équivalent sur scène en six danseurs et une ballerine. Des enchaînements classiques se succèdent selon des séries mathématiques précises et non selon des critères esthétiques traditionnels.

9000 av. JC	3500 3000 av. JC	XV^{e}	XVI^{e}	XVII^{e}	XVIII^{e}	XIX^{e}	XX^{e}	XXI^{e}

L'ère contemporaine

C'est après la Seconde Guerre mondiale que naît véritablement la danse dite contemporaine en Europe et aux États-Unis. Chorégraphe majeur du XX^{e} siècle, Merce Cunningham a marqué ce tournant dans l'histoire de la danse, en remettant en cause les partis pris de la danse moderne et en ouvrant la voie aux chorégraphes dits *«postmodernes»*. Comme principes structurants de cette nouvelle danse on peut souligner l'importance accordée à la performance ou aux «*events*», évènements «*uniques*» s'adaptant aux lieux de représentation. Cunningham revendique aussi l'indépendance de la musique et de la danse : «*la danse n'est pas faite seulement à partir de la musique*». Il s'applique à l'éclatement de l'espace, le refus de la narration et privilégie l'aléatoire comme processus de composition.
Le corps est placé au centre, il représente le principal moyen d'expression et l'on tente de renouveler sans cesse le répertoire des mouvements qu'il peut effectuer. Cette vision a marqué les nouvelles générations de danseurs et chorégraphes qui explorent encore aujourd'hui toutes les possibilités qu'elle ouvre.

Dance - BOnR
© Jean-Luc Tanghe

Au répertoire du ballet de l'OnR : *Dance*

Dance est née de la collaboration entre la chorégraphe Lucinda Childs, le musicien Philip Glass et l'artiste Sol LeWitt. Cette pièce est considérée comme une oeuvre emblématique de la danse post-moderne. La chorégraphie originale de 1979 est projetée sur un tulle. Sous les yeux du public se rencontrent ainsi deux ensembles, l'un virtuel et l'autre réel (les danseurs sur scène). Plus de vingt ans les séparent et les réunissent à la fois.

VOCABULAIRE

Chaussons de pointe : chaussons que portent les danseuses, dont le bout, plat et très dur, permet de danser sur le bout des orteils (faire des pointes).

Super ! je vais aller voir un spectacle avec ma classe !

Mais pourquoi aller au spectacle ?

Pour découvrir de nouvelles choses

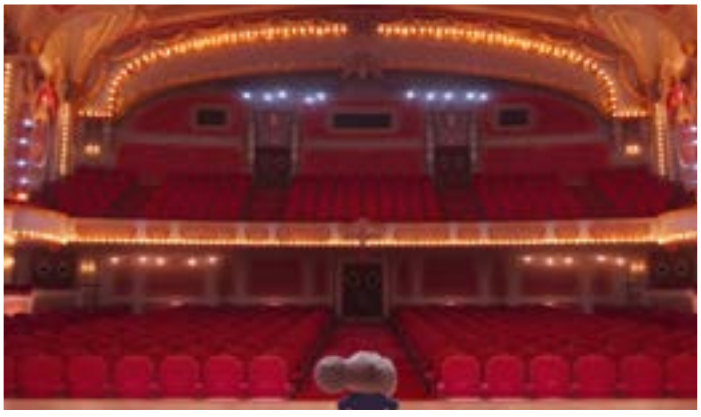
Pour comprendre que ce que je vais voir a du sens

Pour ressentir des émotions (la joie, la peur, la tristesse, l'excitation)

Comment ça va se passer ?

Le spectacle n'a pas lieu à l'école mais dans une salle spéciale.

Je vais m'asseoir à côté d'un copain ou d'une copine, là où on me dit de me placer.



film *Tous en scène* 2016

film *Tous en scène 2* - 2021

Il faudra attendre un peu, assis, bien calme, que les autres spectateurs soient aussi installés.
Je suis impatient de découvrir le spectacle dont on a tant parlé en classe !
La musique, les voix, la danse !

Pendant le spectacle

La lumière s'éteint:
ça va commencer !!! J'ouvre grand mes yeux et mes oreilles.... je ne gigote pas sur mon fauteuil, cela pourrait faire du bruit et gêner les autres spectateurs et les artistes qui vont jouer pour moi.

C'est sûr, j'ai envie de partager ce que vois, ce que je ressens, mais chuuuutttt..... il y a les artistes et les autres spectateurs, j'attends la fin, je reste concentré, je n'en rate pas une miette.

film *Tous en scène* 2016

film *Tous en scène* 2016

le spectacle se termine !

film *Tous en scène 2* - 2021

Le spectacle est terminé, et pour remercier les artistes, j'applaudis.

De cette façon, je leur montre la joie que j'ai ressentie.

Et après le spectacle ?

Quand on en reparlera, à l'école, entre copains, à la maison, je pourrais dire ce que j'ai aimé mais aussi ce que je n'ai pas aimé.
Et j'essaierai de dire pourquoi.

Avec ma classe, on va voir un ballet, un opéra, un spectacle. Mais, à quoi ça sert ?!

Aller au spectacle, au musée, au cinéma, etc, te permet de faire des expériences variées. Tu peux faire ces expériences seul(e), avec ta famille ou encore avec un groupe, ta classe par exemple. Chaque année, tu feras de nouvelles découvertes et elles te donneront envie d'en faire encore. Grâce à ces nouvelles connaissances, tu auras peut-être envie de partager tes émotions avec tes camarades, tes parents, tes enseignants. Apprendre des choses artistiques aide à se sentir heureux, à mieux comprendre les différentes cultures et à rendre la vie plus intéressante et belle.

C'est l'éducation artistique.

Qu'est-ce que cela va m'apporter ?!

- *Faire grandir ta réflexion, apprendre de nouvelles choses*
- *Apprendre à bien écouter, être ouvert et respectueux envers les autres*
- *Développer ta capacité à comprendre et à gérer tes propres émotions, pouvoir les utiliser de manière adaptée dans la vie de tous les jours*
- *Comprendre le sens de ce que tu vois, explorer l'imaginaire, trouver la signification cachée*
- *Explorer tes émotions plus en profondeur, aller plus loin que tes premières réactions*
- *Essayer d'exprimer tes pensées et dire pourquoi tu aimes ou non*

Voici quelques possibilités de l'enrichissement que l'éducation artistique va t'apporter.

Qu'est-ce qui se passe avant que le spectacle commence ?

Je m'installe en silence, je me prépare à recevoir le spectacle : c'est pour MOI que les artistes vont jouer.

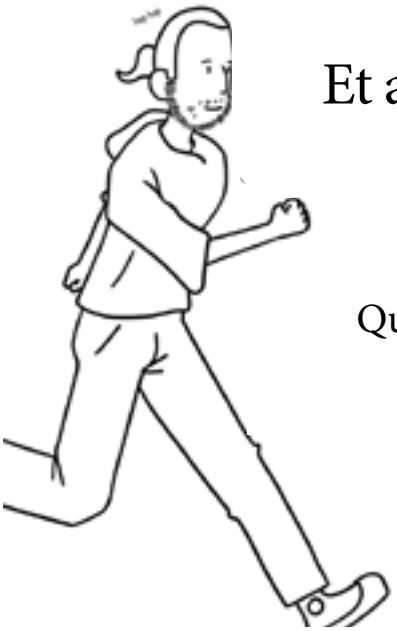
Je suis impatient de découvrir le spectacle dont on a déjà parlé en cours : j'ai hâte de retrouver la musique, les voix, la danse et comment les artistes s'en sont emparés !

Mon téléphone est éteint et si j'ai une montre numérique, je l'enlève pour éviter que l'écran ne s'allume et gêne les autres spectateurs.

La lumière s'éteint dans la salle : ça va commencer !!! Je me pose dans mon fauteuil, j'évite de faire du bruit par respect pour les artistes et pour les autres spectateurs : je profite à fond !

Je ne commente pas ce que je vois, ce que je ressens, je garde toutes ces émotions pour après, lorsque j'en discuterai avec mes camarades ou avec les adultes.
J'ai le droit de ne pas aimer, mais je ne dois pas gâcher le plaisir des autres et le travail des artistes.

Le spectacle est terminé, et pour remercier les artistes, j'applaudis. De cette façon, je leur montre la joie que j'ai ressentie.



Et après ?

Qu'est-ce que j'ai aimé, qu'est-ce que je n'ai pas aimé ?
Et si on en parlait ?
Je vais pouvoir l'expliquer avec mes mots.

Un jeu solo en 3 étapes pour créer ta version du ballet

Matériel

- 1 feuille + 1 crayon/feutre
- 1 foulard ou tissu (pour le costume)
- 1 extrait musical de 30 secondes (choisis parmi les 3 thèmes ci-dessous)

Le Sacre du printemps

L'Après-midi d'un faune

Le Boléro

Écoute quelques minutes de chaque oeuvre et choisis celle qui te plait le plus.

🔥 Le Sacre du printemps

> Un rituel magique où la terre danse

✳️C'est l'histoire d'un village en Russie, il y a très longtemps, où les gens croyaient aux dieux de la nature.
✳️Le printemps arrive : tout fleurit, les rivières dégèlent, et les villageois dansent pour fêter ça.
✳️Deux groupes de jeunes (filles et garçons) s'affrontent en dansant, puis font la paix.
✳️Quelqu'un est choisi par le groupe : c'est l'ÉLU, le ou la plus courageuse. Il ou elle doit danser jusqu'à l'épuisement pour sacrifier sa vie et rendre la terre fertile.
✳️Sa danse devient de plus en plus folle : il ou elle saute, tremble, comme si un esprit l'animait.
✳️À la fin, il ou elle tombe par terre, épuisée… C'est le sacrifice pour les dieux.
✳️Les autres danseurs le ou la portent comme un héros ou une héroïne, et la terre est maintenant bénie.
✳️La musique est étrange : des rythmes qui imitent les battements de cœur, les tremblements de terre, ou les cris des animaux.
✳️Imagine que tu es l'Élu… Comment danserais-tu pour sauver ton village ?

🐃 L'Après-midi d'un faune

> Un faune (mi-homme, mi-bouc) qui rêve dans une forêt

🌿C'est l'histoire d'un faune qui vit dans une forêt magique.
🌿Un après-midi d'été, il se réveille près d'un ruisseau et écoute les sons de la nature.
🌿Il voit des nymphes (des filles espiègles, comme des fées) qui dansent et jouent autour de lui.
🌿Le faune les observe en secret, fasciné, mais il n'ose pas s'approcher.
🌿Une nymphe s'endort sur un rocher. Le faune s'approche doucement et lui vole un baiser sur la main.
🌿La nymphe se réveille et s'enfuit, effrayée. Le faune reste seul, un peu triste.
🌿Il rêve qu'il la poursuit dans la forêt, mais elle disparaît comme un rêve.
🌿À la fin, le faune se rallonge dans l'herbe, en gardant le souvenir de ce moment magique.

🌿La musique est douce et mystérieuse, comme un murmure de la forêt
🌿Et toi, si tu étais un faune, à quoi ressemblerait ton après-midi magique dans la forêt ?

💃 Le Boléro de Ravel

> Une danse qui devient de plus enplus intense !

🔥C'est un ballet très spécial : il n'y a pas d'histoire, mais une danse qui grandit peu à peu, comme une vague qui devient de plus en plus forte.
🔥La musique est un rythme qui se répète, toujours le même, mais qui devient de plus en plus puissant et excitant.
Au début, c'est doux et lent : une seule danseuse (ou un seul danseur) bouge sur scène, comme un petit point qui attire l'attention.
🔥Petit à petit, d'autres danseurs la rejoignent, et la danse s'accélère, comme un tourbillon qui grossit.
🔥Les mouvements se répètent aussi, mais ils deviennent de plus en plus intenses et précis, comme des robots qui s'emballent.

🔥Si tu devais danser sur le Boléro, quel mouvement ferais-tu pour montrer que la musique devient de plus en plus forte ?

L'OnR remercie

Ses mécènes

Mécène allegrissimo
Fondation d'entreprise Société Générale

Mécènes vivace
Aster Energies
Banque CIC Est
B+T Group
Fondation Orange

Mécène allegro
Caisse d'Epargne Grand Est Europe
SOCOMEC

Mécènes andante
Caisse des Dépôts
CAPEM
Collectal
ETWALE Conseil
EY
Groupe Électricité de Strasbourg (ES)
Groupe Seltz
Groupe Yannick Kraemer
Tanneries Haas

Mécènes adagio
Édouard Genton
Fonds de dotation AB PARTAGE
Gerriets SAS
Parcus
Dromson Immobilier
Kerkis

Le Cercle des philanthropes
Xavier Delabranche, Françoise Lauritzen, Charlotte Le Chatelier, Catherine Noll, Christophe Schalk et son entreprise Est Communication

Fidelio
Les membres de Fidelio, l'Association pour le développement de l'OnR. Les entreprises et les particuliers mécènes des Dîners sur scène.

Ses partenaires

Partenaires publics
La Ville de Strasbourg
La Ville de Colmar
La Ville de Mulhouse
Le Ministère de la Culture – DRAC Grand Est
Le Conseil régional Grand Est
L'Eurométropole de Strasbourg

Partenaires privés
Cave de Turckheim, Chez Yvonne, CTS, Dance Reflections by Van Cleef & Arpels, Hôtel Tandem, Les Jardins de Gaïa, Parcus, Sautter – Pom'Or

Partenaires institutionnels
Bnu – Bibliothèque nationale et universitaire, Bibliothèques idéales, CGR Colmar, Cinéma Bel Air, Cinéma Le Cosmos, Cinémas Lumières Le Palace Mulhouse, Cinéma Vox, Espace Django, Festival Musica, Haute école des arts du Rhin, Institut Culturel Italien de Strasbourg, Librairie Kléber, Maillon, Théâtre de Strasbourg - Scène européenne, Musée Unterlinden Colmar, Musée Würth France Erstein, Musées de la Ville de Strasbourg, Office de tourisme de Colmar et sa Région, Office de tourisme et des congrès de Mulhouse et sa Région, Office de tourisme de Strasbourg et sa Région, POLE-SUD – CDCN Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, TJP – CDN Strasbourg Grand Est, Université de Strasbourg

Partenaires médias
ARTE Concert, COZE Magazine, DNA – Dernières Nouvelles d'Alsace, France 3 Grand Est, France Musique, JDS, Magazine Mouvement, Novo, Or Norme, Pokaa, Poly, Radio Judaïca, Radio RCF Alsace, RDL 68, Smags, Top Music, Transfuge, Zut

Contact

Département action culturelle
Opéra national du Rhin
19 place Broglie–BP80320
67008 Strasbourg cedex
actionculturelle@onr.fr

Jean-Sébastien Baraban
Responsable
03 68 98 75 23
jsbaraban@onr.fr

Céline Nowak
médiatrice culturelle
03 68 98 75 21
cnowak@onr.fr

Madeleine Le Mercier
médiatrice culturelle
03 68 98 75 22
mlemercier@onr.fr

Crédits

Illustration © Sébastien Plassard / Compagnie © Klara Beck

Mentions

Un Boléro
Coproduction Association du 48 ; Le Volcan, Scène Nationale du Havre ; Chaillot – Théâtre national de la Danse ; Les 2 Scènes – Scène nationale de Besançon ; Théâtre du Beauvaisis – Scène nationale de Beauvais ; Le Quartz - Scène nationale de Brest ; Théâtre Louis Aragon, Scène conventionnée d'intérêt national Art et Création – Danse de Tremblay-en-France ; Ménagerie de Verre, Paris ; CCN Ballet de Lorraine ; La Briqueterie – CDCN du Val-de-Marne ; Le Grand R – Scène nationale de La Roche-sur-Yon ; Cité musicale – Metz ; CCNN dans le cadre de Danse en Grande Forme ; Les Quinconces – L'Espal Scène nationale du Mans ; Théâtre Jean Vilar – Scène Conventionnée de Suresnes.
Avec le soutien du Fonds de dotation du Quartz, Brest.
L'association Les porteurs d'ombre est soutenue par Le ministère de la Culture / DRAC Île-de-France au titre de la compagnie conventionnée et par la Région Île-de-France au titre de l'Aide à la Création et de la Permanence Artistique et Culturelle. Spectacle créé en 2020 par la compagnie Les porteurs d'ombre.