

Bruno Bouché

Caravage

ou le silence de nos battements de cœur



Sommaire

Distribution	3
<i>Caravage</i> en deux mots	4
Note d'intention	5
Le Caravage	8
Les artistes	13
Quelques prolongements	20
Ballet du Théâtre de Chemnitz	23
Une histoire de la danse	24
EAC	30
Contact	33

Caravage

Création pour et avec le Ballet du Théâtre de Chemnitz

TOUT PUBLIC

1h50 entracte compris

Strasbourg

Opéra

Mer. 25 mars. 20h
 Jeu. 26 mars. 20h
 Ven. 27 mars. 20h

Mulhouse

La Sinne

Mar. 31 mars. 20h
 Mer. 1^{er} avril. 20h

GROUPE SCOLAIRES

1h sans entracte (extrait du programme complet)

Strasbourg

Opéra

Lun. 29 sept. 14h30

Chorégraphie
Bruno Bouché

Musique
Julien Lepreux
 Dramaturgie
Frédérique Lombart
 Scénographie, costumes
Romain de Lagarde,
Bruno Bouché
 Lumières
Romain de Lagarde

Ballet du Théâtre de Chemnitz (compagnie invitée)

Pièce pour 20 danseurs.

Spectacle présenté avec des musiques enregistrées.

Conseillé à partir de 14 ans.

Avec le soutien particulier de la Ville de Mulhouse dans le
 cadre du jumelage avec la Ville de Chemnitz.

En deux mots

Enfant terrible du baroque et artiste de génie, Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage (1571-1610), a révolutionné l'histoire de la peinture. Son style unique, caractérisé par un naturalisme anticonformiste et une maîtrise absolue du ténébrisme, a fait école et rayonné dans toute l'Europe. La puissance et le mystère de son œuvre sont néanmoins souvent assombris par une lecture pseudo-biographique de ses tableaux, nourrie par la légende sulfureuse que nombre de romanciers et quelques historiens enflammés ont tissée. Or, en ciselant la chair de ses sujets par le contraste des ombres et de la lumière, Caravage donne avant tout à voir une profondeur humaine sans égale, à la fois immanente et spirituelle. Une profondeur qui impose un silence à même de nous faire entendre nos battements de cœur.

Quelques faits sur le spectacle

- Caravage ou le silence de nos battements de cœur *signe la sixième création de Bruno Bouché à l'Opéra national du Rhin – après Fireflies, 40D, Les Ailes du désir, On achève bien les chevaux et Pour le reste – et sa première création pour une compagnie invitée à l'OnR.*
- *À l'invitation du Ballet du Théâtre de Chemnitz, ville jumelée à Mulhouse où réside le Ballet de l'OnR, il investit cette fois l'univers d'un grand maître de la peinture au fil d'un programme musical composé par Julien Lepreux.*
- *Loin de toute intention biographique, cette nouvelle pièce cherche à rendre compte des forces qui émanent des tableaux du Caravage – la sensualité, la violence, la tendresse, la cruauté, la passion – ainsi que la solitude auxquels amène leur contemplation.*

Note d'intention du chorégraphe, Bruno Bouché

Un certain nombre de romanciers, voire d'historiens, ont fait de Caravage un personnage romanesque caricatural, comme pour réduire le mystère et la puissance de sa peinture.

En travaillant au cœur de l'ombre et de la chair, Caravage donne à voir une profondeur humaine sans égal, à la fois immanente et spirituelle.

Comment le geste vivant peut-il rendre compte de cette force tellurique, sulfureuse, sensuelle, violente, tendre et cruelle, et plus particulièrement de cette solitude et de ce silence auxquels me ramène sa peinture ?

Mes créations chorégraphiques manipulent des images archétypales pour les mettre en mouvement par le dessin des corps dans l'espace. *Caravage ou le silence de nos battements de cœur* ne se veut pas un biopic chorégraphique, mais la création de liens entre ses œuvres et les corps des danseurs, leur mise en mouvement et en vibration.

La Solitude Caravage



Les nuit blanches, les coups de foudre,
l'exigence et les idées fixes, le désir sexuel,
le vertige des trouvailles, les victoires
secrètes, les milliers d'heures à regarder
la toile, la rage et le découragement,
l'obscurité soudaine et les sauts
d'harmonie inouïs, les crises, les maladies,
la torpeur, la frénésie, les engouements et
l'endurance, la fatigue, les cauchemars, la
peur d'être damné, la peur d'être tué, la
violence physique, l'ardeur mystique, la
rigueur de l'étude, le désir de perfection,
l'ivresse et les débordements, l'amour
extrême et l'extrême solitude : tout cela
est-il racontable ?

Yannick Haenel
La Solitude Caravage



La Flagellation du Christ (entre 1607-1608)

Ombres et lumières du Caravage

Dans sa dernière création intitulée Caravage ou le silence de nos battements de cœur, le chorégraphe Bruno Bouché rend hommage à l'univers et à la force émotionnelle de l'œuvre de Caravage, figure majeure et ambivalente de l'art baroque, qui a révolutionné la peinture par son naturalisme radical, sa mise en scène inédite des corps et son usage dramatique de la lumière.

Par Louis Geisler

Le nom de Caravage fait surgir un univers où la lumière s'unit aux ténèbres. Un univers rempli de chair dénudée, de regards déterminés ou terrifiés, de muscles bandés et de corps abandonnés, où les héroïnes bibliques côtoient les martyrs suppliciés, les têtes tranchées et les anges providentiels, dans des compositions qui empruntent tant à la statuaire qu'à l'art du mouvement. Depuis des siècles, l'image d'un assassin débauché se superpose à celle d'un peintre de génie, comme si la vie violente de Caravage devait nécessairement – ou exclusivement – expliquer la force troublante de son art. Pourtant, la puissance expressive et émotionnelle de sa peinture ne naît pas d'un goût pour le scandale, mais d'une observation aigüe et d'une expérience intime de la vie dans ce qu'elle a de plus extrême. Les nuits d'ivresse dans les tavernes, les fréquentations des prostituées, les bagarres et les excès contrastent avec la solitude lumineuse de ses journées, entièrement tendues vers l'acte de peindre, la concentration et le silence. C'est là, dans cette tension extrême entre vie vécue et

retrait, que s'élabore une œuvre capable de faire surgir l'invisible : révéler, dans l'instant figé de l'image, la violence et la grâce, le désir et le sacré, et provoquer en nous une émotion durable.

Splendeurs et misères lombardes

Caravage, de son vrai nom Michelangelo Merisi, naît à Milan le 29 septembre 1571, jour de la fête de l'archange Michel dont il porte le prénom. Originaire de la petite ville lombarde de Caravaggio, sa famille appartient à la bourgeoisie locale – son père aurait été architecte-décorateur ou maçon à la tête d'un atelier de construction – et entretient des relations de clientélisme avec la puissante famille Sforza.

L'enfance et l'adolescence de Caravage se déroulent dans une Lombardie où l'art sacré imprègne profondément le quotidien. Les églises, jusque dans les bourgs les plus modestes, offrent au regard des fidèles des œuvres de maîtres et d'ateliers renommés, saturées de figures saintes, de corps suppliciés et de scènes de la Passion.



Saint Matthieu et l'Ange (1602) et *Judith et Holoferne* (entre 1599-1602)

À cette omniprésence rayonnante d'images sacrées s'ajoute l'ombre persistante de la peste qui décime régulièrement la région. La nouvelle épidémie qui frappe Milan en 1576 oblige la famille Merisi à retourner à Caravaggio, mais la maladie emporte l'année suivante le père, le grand-père et le frère du petit Michelangelo, alors âgé d'à peine six ans. De retour à Milan avec sa mère en 1584, celui-ci intègre l'atelier du peintre Simone Peterzano, disciple de Titien, où il est formé de ses treize à dix-sept ans. Durant ses années d'apprentissage, Caravage se familiarise avec le style et les techniques de contraste des maîtres lombards, et parcourt les recueils d'estampes des autres grands noms de la peinture italienne. Après la mort de sa mère en 1589, il retourne quelque temps à Caravaggio, puis s'établit à Rome après l'été 1592 – la date exacte de son installation n'est pas connue avec certitude : les historiens perdent sa trace entre mai 1592 et mars 1596.

Le triomphe romain

Au tournant du siècle, la riche et puissante cité pontificale occupe une place prééminente dans le domaine artistique. L'essor des commandes

religieuses, stimulé par la Réforme catholique issue du Concile de Trente, y attire de nombreux artistes, venus de toute la péninsule italienne, et en fait l'un des principaux foyers de l'art baroque émergent. Durant ses premières années romaines, Caravage collabore ponctuellement avec différents ateliers, notamment celui de Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin. Engagé comme peintre subalterne anonyme, il réalise des copies à la chaîne et se voit confier l'exécution de décors de fleurs et de fruits, éléments que l'on retrouve dans ses premiers tableaux connus comme *Garçon avec un panier de fruits*, *Le Petit Bacchus malade* et *Garçon pelant un fruit*, tous trois peints entre 1593 et 1594. En parallèle, il s'insère progressivement dans le marché privé romain, constitué de collectionneurs et d'amateurs éclairés auxquels il propose, via des marchands d'art, des œuvres de format modeste, représentant des scènes de genre avec une certaine tension dramatique, destinées à des intérieurs domestiques. Parmi elles, *La Diseuse de bonne aventure* (1594-1595) et *Les Tricheurs* (1595) suscitent l'admiration du cardinal Francesco Maria del Monte (1549-1627) qui joue un rôle déterminant dans l'envol



La Mise au tombeau (entre 1602-1604) et *Le Couronnement d'épines* (entre 1602-1603)

En quelques années seulement, Caravage devient ainsi un artiste célèbre et recherché, jouissant d'une aisance matérielle réelle – il passe pour le peintre le mieux payé de son temps – et d'une véritable autonomie, travaillant sans dépendre d'un atelier ou d'un maître – fait exceptionnel à cette époque.

L'exil méditerranéen

L'irrésistible ascension sociale et artistique de Caravage s'accompagne néanmoins de heurts répétés dans sa vie personnelle. Au début du XVII^e siècle, Rome est une ville marquée par un certain climat de violence, nourrie par des rivalités de factions, la circulation des armes et une vie nocturne mouvementée autour des tavernes et des lieux de prostitution, à la fois tolérés et surveillés. Rixes et agressions ne sont pas rares, alors que la mort du pape Clément VIII en 1605 et le très bref pontificat de Léon XI provoquent une instabilité qui affaiblit temporairement le contrôle de l'ordre public. Caravage est régulièrement mêlé à cette agitation. Il comparaît à plusieurs reprises devant les tribunaux romains pour des faits de violence, d'insultes ou de port d'armes, et effectue plusieurs

brefs séjours en détention. Grâce à ses relations, il échappe aux sanctions les plus lourdes. Cette protection trouve cependant ses limites dans la nuit du 28 mai 1606 lorsqu'il prend part à une bagarre collective aux motivations obscures et blesse mortellement Ranuccio Tomassoni, membre d'une grande famille romaine. Condamné par contumace à la décapitation, il prend la fuite et entame un exil au cours duquel sa peinture se radicalise.

Il se réfugie d'abord à Naples, alors sous domination espagnole, où il est accueilli avec un prestige intact. Il y peint des œuvres d'une intensité nouvelle, comme *Les Sept Œuvres de miséricorde* ou *La Flagellation du Christ*, marquées par un clair-obscur plus sombre et une dramatisation resserrée. En quête d'une réhabilitation officielle, il gagne Malte en 1607 et parvient à intégrer l'Ordre de Saint-Jean comme chevalier – un autre fait exceptionnel pour un peintre. Il y réalise notamment *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, œuvre monumentale et austère, souvent considérée comme l'un des sommets tragiques de sa carrière. Cependant, une nouvelle bagarre le ramène en prison et son évasion spectaculaire entraîne sa radiation de l'ordre. Caravage poursuit alors son errance



Saint François en méditation (années 1600) et *L'Incrédulité de saint Thomas* (entre 1606-1610)

en Sicile, à Syracuse, Messine et Palerme, où il peint *L'Enterrement de sainte Lucie*, *La Résurrection de Lazare* et *L'Adoration des bergers*, tableaux marqués par des espaces plus vides, des figures isolées et une méditation de plus en plus sombre sur la mort. De retour à Naples en 1609, affaibli et menacé, il livre ses dernières œuvres, dont *Le Martyre de sainte Ursule* et *David avec la tête de Goliath* – il donne ses traits à ce dernier – souvent interprétées comme des images de culpabilité et d'expiation. Il décède le 18 juillet 1610 à l'âge de trente-huit ans, près de Porto Ercole, alors qu'il tente de rejoindre Rome après avoir appris que le pardon papal qu'il espérait tant était en bonne voie. Les circonstances exactes de sa mort restent indéterminées : les historiens évoquent la maladie, l'épuisement, une infection ou encore une agression fatale.

La lumière mise en scène

Dans le contexte de la Réforme catholique, qui oppose à l'iconoclasme protestant une valorisation accrue de l'image comme instrument de persuasion et de dévotion, l'Église encourage un art capable de toucher les fidèles par l'émotion et la clarté du récit représenté. Le style développé par

Caravage s'inscrit pleinement dans cette dynamique, tout en la poussant à une intensité inédite. Travaillant à partir de fonds sombres, souvent sans dessins préparatoires, il construit ses compositions par masses lumineuses, organisant l'espace autour de figures saisies par une lumière crue. Celle-ci, volontairement latérale et concentrée, agit comme le ferait un projecteur sur la scène d'un théâtre : elle isole les personnages, découpe les corps et suspend l'action dans un instant de tension maximale. Les arrière-plans s'effacent jusqu'à devenir de vastes zones d'ombre, transformant la scène peinte en un espace clos où l'essentiel se joue au premier plan. Cette organisation resserrée de la composition privilégie l'irruption des figures dans un puissant effet de relief, presque sculptural. À mesure que les thèmes religieux deviennent centraux dans son œuvre, cette dramaturgie lumineuse s'accompagne d'une expression psychologique plus intériorisée et d'une palette de couleurs volontairement réduite, dominée par des tonalités sourdes et terreuses. Loin de tout maniérisme décoratif, Caravage impose une peinture directe et incarnée, où la lumière éclaire non seulement les corps, mais en révèle également la vérité spirituelle.

Le bouleversement pictural qu'il opère et le succès rapide de ses œuvres ne tardent pas à susciter émulation et imitations. Dès son vivant, ses inventions formelles, en particulier l'usage radical du clair-obscur, poussé jusqu'au ténébrisme, sont reprises par une multitude de peintres bientôt qualifiés de *caravagesques*. Cette influence ne se limite pas à la scène romaine : après la mort de Caravage, elle se diffuse rapidement à travers l'Europe, notamment en Flandres, autour de l'école d'Utrecht, mais aussi en France et en Espagne. Des artistes comme Valentin de Boulogne, Georges de La Tour, Diego Velázquez ou Rembrandt retiennent chacun, selon leur sensibilité, certains aspects de cette « peinture de la lumière et de la présence ».

De la légende noire à la réhabilitation

Peintre sublime et meurtrier condamné, Caravage demeure une personnalité insaisissable, dont la radicalité artistique nourrit une réputation aussi brillante que controversée. À cette image ambivalente s'ajoute une lecture polémique de son œuvre, élaborée de son vivant et relayée après sa mort par ses détracteurs – parfois jaloux – et ses premiers biographes. Des artistes comme Nicolas Poussin, hostiles à une peinture jugée trop brutale, mais aussi des critiques comme Giovanni Pietro Bellori et Giovanni Baglione, établissent un lien direct entre le caractère supposé du peintre, des éléments biographiques souvent romancés, et une œuvre perçue comme violente et sombre. Cette lecture morale est renforcée par le recours assumé de Caravage à des modèles issus du peuple, notamment des courtisanes, pour incarner des figures religieuses, ainsi que par un réalisme qui va à l'encontre de toute idéalisation, comme dans *La Mort de la Vierge*, où le corps lourd et vieilli de Marie choque par sa vérité physique. Cette interprétation psychologisante trouve un écho tardif chez Stendhal, qui écrit en 1823 dans *Écoles italiennes*

de peinture : « Le Caravage, poussé par son caractère querelleur et sombre, s'adonna à représenter les objets avec très peu de lumière en chargeant terriblement les ombres ; il semble que les figures habitent dans une prison éclairée par peu de lumière qui vient d'en haut. » En ramenant le clair-obscur caravagesque à l'expression d'un tempérament obscur et violent, ces lectures occultent cependant largement la dimension spirituelle de l'œuvre de Caravage et le rôle central qu'y joue la lumière, conçue comme un instrument de révélation et de sens.

Après plusieurs siècles d'oubli relatif ou de marginalisation par la critique, l'œuvre de Caravage connaît une redécouverte au cours du XX^e siècle, notamment grâce aux travaux de l'historien de l'art Roberto Longhi (1890-1970). Celui-ci réévalua en profondeur le rôle de Caravage dans la naissance de la peinture moderne et met en lumière la cohérence, la puissance et l'influence durable de son langage pictural. Libéré des lectures moralisantes et biographiques héritées des siècles précédents, Caravage apparaît aujourd'hui comme un artiste majeur, dont le naturalisme radical, le sens de la composition et l'usage dramatique de la lumière continuent d'irriguer la création contemporaine. Son influence se fait sentir bien au-delà de la peinture, notamment au cinéma, chez des réalisateurs comme Martin Scorsese ou Pier Paolo Pasolini, mais aussi dans le champ chorégraphique, avec la dernière création de Bruno Bouché, *Caravage ou le silence de nos battements de cœur*. Malgré le temps, la puissance et l'émotion de son art demeurent intactes.

Louis Geisler est le dramaturge de l'Opéra national du Rhin. Il collabore régulièrement avec l'Opéra de Dijon et différentes équipes de mise en scène en France et en Europe.

Les artistes

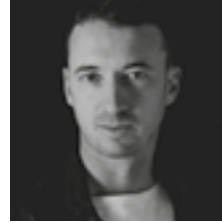
Bruno Bouché Chorégraphe



Bruno Bouché est directeur du Ballet de l'Opéra national du Rhin depuis 2017. Il est engagé au Ballet de l'Opéra national de Paris en 1996 et danse sous la direction de

Brigitte Lefèvre, interprétant un répertoire allant de Rudolf Noureev à Pina Bausch, en passant par William Forsythe et Angelin Preljocaj. Il signe ses propres pièces depuis 2003 qu'il présente régulièrement au Palais Garnier et dans le monde entier. Il signe la chorégraphie des mises en scène de Clément Hervieu Léger : *Monsieur de Pourceaugnac* avec William Christie et les Arts Florissant, *Une dernière soirée de Carnaval* (Théâtre les Bouffes du Nord) et *La Cerisaie* (Comédie Française). Il reçoit le Grand Prix de la critique de la personnalité chorégraphique de l'année 2018. Pour sa dernière création *Offrande* (2021), Mié Coquempot l'invite à ses côtés ainsi que Béatrice Massin à chorégrapier l'*Offrande musicale de J-S Bach*. Avec le Ballet de l'Opéra national du Rhin, il crée *Fireflies* (2018), *40D* en hommage à Eva Kleinitz (2019), *Les Ailes de désir* (2021), *On achève bien les chevaux* (2023) avec Clément Hervieu-Léger et Daniel San Pedro, *Pour le reste* (2024) et recrée : *Bless-ainsi soit-Il* (2018) et *Nous ne cesserons pas* (2024). Dans le cadre de l'exposition « Aux temps du sida » du MAMCS il crée *Jérôme* en hommage à l'écrivain Mathieu Riboulet. Il est Officier des Arts et des Lettres.

Julien Lepreux Compositeur



Auteur-compositeur et producteur français, Julien Lepreux est diplômé d'un master d'Art et Lettres option cinéma. Il collabore avec Olivier Chanut et se

consacre dès lors pleinement à la composition, dans différents groupes aux côtés du chanteur Malik Djoudi. Dès 2007, il travaille avec le metteur en scène Pierre Rigal sur plusieurs pièces en tant que compositeur et régisseur son : *Asphalte* (Maison de la danse de Lyon, 2009), *Théâtre des opérations* (LG Art center de Séoul, 2012), *Bataille* (dans le cadre des Sujets à vif à Avignon, 2013), *Paradis Lapsus* (Théâtre national de Chaillot, 2013), *Scandale* (2017), *Fugue* (2018) mais aussi en tant que performer : *Micro* (créée au Gate Theater de Londres, 2009), *Même* (Montpellier danse, 2015), *Conversation augmentée*, *Merveille* (co-production Opéra national de Paris, 2018). Il compose également la musique de plusieurs chorégraphies d'Emmanuel Eggermont dont *Strange Fruit* (2015), *Πολις (Polis)* (2017), *La Méthode des Phosphènes* (2018) puis *Aberration* (2020). En 2018-19 il coproduit les premiers albums des groupes Polar Moon et Micro-Réalité. Il compose également la musique de la pièce *Dos au mur* avec le collectif de danse hip-hop Yeah Yellow ! et en 2019 il met en scène sa première pièce *Bru(i)t* avec le comédien Pierre Cartonnet, en co-production avec le théâtre du Zeppelin à Lille et Les Subsistances à Lyon.

Découvrir son travail :





©IdaZenna



©IdaZenna





©IdaZenna



©IdaZenna





©IdaZenna



©IdaZenna



Quelques prolongements

Guillaume Bresson, Caravage des banlieues

Le mouvement des corps

Le mouvement des corps occupe une place centrale dans l'œuvre de Caravage. Il représente le corps humain, dans toute sa réalité. Ses personnages sont souvent musclés, soumis à des tensions et saisis dans des gestes naturels, parfois brusques, ce qui renforce l'impression de réalisme.



Les corps sont souvent représentés dans des positions instables ou déséquilibrées : ils sont penchés, étirés ou en torsion.

Cette dynamique donne au spectateur l'impression d'assister à un instant précis d'action. Par exemple, dans *La Mise au tombeau du Christ*, le corps du Christ apparaît lourd et inerte, soulignant la gravité de la mort. Les porteurs sont penchés et montrent un effort physique intense, leurs muscles tendus sous le poids du corps.

Le mouvement est réel et dynamique, comme si la scène se déroulait sous les yeux du spectateur.

Dans *Le Martyre de Saint Matthieu*, Caravage représente une scène violente, où les corps sont saisis dans un instant d'action. Certains personnages fuient, pendant que d'autres attaquent, les bras levés. Cela donne à la composition un caractère chaotique et dramatique. Les gestes sont brusques et expressifs, traduisant la peur, la douleur et la violence de l'événement.



Le mouvement des corps chez Caravage est étroitement lié à son usage du clair-obscur. La lumière éclaire de manière sélective les visages, les bras et les muscles, tandis que le reste de la scène demeure dans l'ombre. Cette technique guide le regard du spectateur et met en valeur les zones d'action, créant ainsi une impression de mouvement. La lumière ne sert donc pas seulement à éclairer la scène, mais aussi à accentuer le dynamisme des corps.

<https://olivierkrakus.com/2024/02/14/le-caravage-michelangelo-merisi/>

<https://www.beauxarts.com/grand-format/le-caravage-en-2-minutes/>

Saint Jérôme écrivant
de Caravage
Baam ! De l'art dans les
épinards



**Caravage et
le courant
caravagesque**



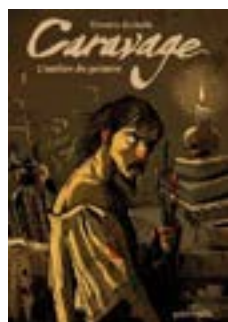
Le corps en jeu

musée des Augustins, document réalisé par le service éducatif, (Catherine Lemonnier, 2008)



***Caravage* - film de De Michele Placido - 2022**

Italie 1609. Accusé de meurtre, Le Caravage a fui Rome et s'est réfugié à Naples. Soutenu par la puissante famille Colonna, Le Caravage tente d'obtenir la grâce de l'Église pour revenir à Rome. Le Pape décide alors de faire mener par un inquisiteur, l'Ombre, une enquête sur le peintre dont l'art est jugé subversif et contraire



**Caravage, le bad boy
de la peinture - Culture
Prime**

Mots cachés

Le Caravage



Les mots peuvent être cachés horizontalement, verticalement ou en diagonale.

Baroque	Caravage
Caravagisme	Clair
Contraste	Corps
Expression	Gestes
Lumière	Mouvement
Muscles	Obscur
Ombre	Réalisme
Sacré	Tension

Ballet du Théâtre de Chemnitz

Sous la direction de Sabrina Sadowska, la compagnie internationale propose une grande diversité de styles : des ballets narratifs classiques à un répertoire international, en passant par la danse contemporaine expérimentale, avec de nombreuses créations et collaborations. Depuis plus de dix ans, elle organise également DANSE|MODERNE|DANSE, le festival international annuel de danse contemporaine de Chemnitz, et contribue régulièrement à la vie culturelle de la ville à travers des spectacles dans l'espace public. Les origines du Ballett Chemnitz remontent aux années 1920 et 1930, lorsque plusieurs artistes chorégraphiques suscitèrent un intérêt national avec leurs premières représentations à Chemnitz. Les venues de Mary Wigman et Gret Palucca ont largement contribué à faire connaître la ville dans le monde de la danse. Après que la troupe eut été mobilisée pour la production d'armement durant la Seconde Guerre mondiale, Thea Maaß, élève de Wigman, et Jean Weidt reconstruisirent le Ballett Chemnitz et le conduisirent vers une reconnaissance nationale. Aujourd'hui, la compagnie, composée de vingt danseurs, séduit

le public à travers une variété de formats, allant de spectacles complets à des programmes en plusieurs parties présentant les créations de chorégraphes internationaux de renom. Les étudiants de différentes académies de danse, telles que l'Université de danse Palucca de Dresde et l'École du Ballet de Hambourg – John Neumeier, ont l'occasion régulière d'acquérir une expérience scénique. L'école de ballet de l'opéra de la compagnie assure la formation d'enfants, d'adolescents et d'adultes, qui participent régulièrement aux productions. Parmi les projets majeurs du Ballett Chemnitz figure le BallettBenefizGala annuel, qui réunit des artistes invités issus de compagnies et d'universités d'Allemagne et des pays voisins. Tous se produisent bénévolement et les recettes sont reversées à des institutions caritatives ainsi qu'à la fondation TANZ-Transition Zentrum Deutschland.



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: «*alètés*» (la course), «*deinos*» (le tourbillon), «*themaustis*» (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'institutionnalisation 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 évanescence, 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 impose aussi l’image de la ballerine romantique telle qu’elle nous est parvenue : long tutu blanc vapoureux, 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*», événements «*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.



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).

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

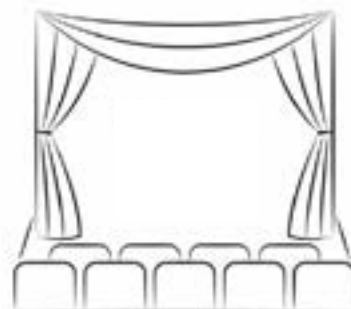
Voici quelques possibilités de l'enrichissement que l'éducation artistique va t'apporter.



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 !

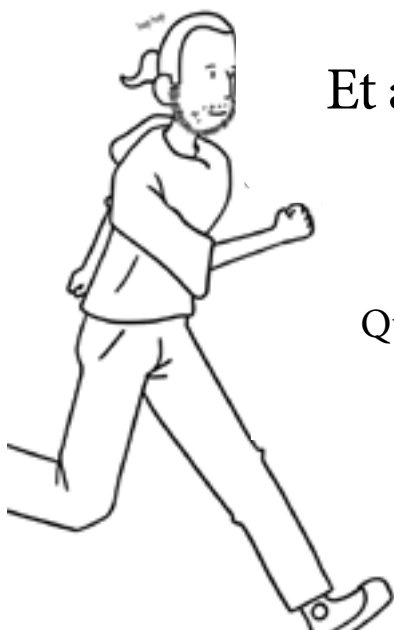


Mon téléphone est éteint et si j'ai une montre numérique, je l'enlève pour éviter que l'écran ne s'allume et gêne les autres spectateurs. 

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.

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
SOCOMECA

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

Opéra national du Rhin

Alain Perroux
directeur général

CCN • Ballet de l'Opéra national du Rhin

Bruno Bouché
directeur

Contacts

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
Assistante – médiatrice culturelle
03 68 98 75 21
cnowak@onr.fr

Madeleine Le Mercier
Régisseuse de scène
03 68 98 75 22
mlemercier@onr.fr



Crédits

Illustration © Sébastien Plassard

Photos © Ida Zenna