


DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SAISON 2019 - 2020

spectres d'europe #2


opéra national
du rhin

opéra d'europe


ballet
de l'opéra national
du rhin

Danse

SPECTRES D'EUROPE #2

BRUNO BOUCHÉ / WILLIAM FORSYTHE

ENCORE / BRUNO BOUCHÉ

[CRÉATION]

Pièce pour les danseurs du Ballet de l'OnR

Chorégraphie **Bruno Bouché**
Musique **Philip Glass, Jean-Sébastien Bach**
Dramaturgie **Daniel Conrod**
Costumes **Thibaut Welchlin**
Scénographie **Bruno Bouché**
Lumières **David Debrinay**

ENEMY IN THE FIGURE / WILLIAM FORSYTHE

[ENTRÉE AU RÉPERTOIRE]

Pièce pour 11 danseurs
Première par le Ballet de Francfort, le 13 Mai 1989

Chorégraphie **William Forsythe**
Musique **Thom Willems**
Scénographie, lumières et costumes
William Forsythe

Ballet de l'Opéra national du Rhin

Spectacle présenté avec des musiques enregistrées

Durée approximative : 1h en représentations scolaires,
1h45 en tout public
Conseillé à partir de : 7 ans

MULHOUSE

La Filature

sa 20 juin 20 h
di 21 juin 15 h

STRASBOURG

Opéra

je 2 juillet 20 h
ve 3 juillet 20 h
sa 4 juillet 20 h
di 5 juillet 17 h

Contact: Hervé Petit
tél + 33 (0)3 68 98 75 23
courriel : jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg
operationaldurhin.eu

À PROPOS DE *ENCORE*

LA NOTE D'INTENTION

«Encore,

C'est l'un des tous premiers mots des enfants « En'co' »

C'est un des plus beaux mots de l'amour, et du plaisir des corps qu'on aimerait prolonger, encore et encore...

C'est aussi la fatalité de l'histoire des hommes malgré le travail de mémoire.

C'est l'intermittence des lucioles qui persistent dans nos nuits obscures. La vie coûte que coûte.

Encore c'est le titre du séminaire de Jacques Lacan où il expose une théorie de la jouissance dans son rapport complexe avec l'amour.

Encore, c'est le mot que j'utilise le plus quand je travaille en studio, en répétitions.»

Bruno Bouché

BRUNO BOUCHÉ



Il entre à l'école de Danse de l'Opéra national de Paris en 1989, avant d'être engagé dans le Corps de Ballet en 1996 en qualité de Quadrille, Coryphée puis Sujet en 2002. De 1999 à 2017, il dirige la compagnie Incidence Chorégraphique, qui produit les créations de danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris et d'artistes indépendants,

représentées en France, en Espagne, en Italie, au Japon, en Israël et en Turquie. Il signe des chorégraphies depuis 2003, dont *Élégie*, *Nous ne cesserons pas*, *From the Human Body*. Il crée *SOI-Ätman* et *Music for Pieces of Wood* pour l'Opéra national de Paris en 2013, *Yourodivy* en 2014, *Amores 4* et *Dance Musique 3-2-1* en 2015, *Undoing World* en 2017. Il collabore avec JR pour son film *Les Bosquets*, ainsi que pour un shooting sur les toits de l'Opéra Garnier. Pour l'Israël Tour 2015, il crée *Between light and nowhere* au Suzanne

Dellal Center de Tel Aviv. En 2013, il prend la direction artistique du festival Les Synodales à Sens et du concours chorégraphique contemporain jeunes compagnies. En 2014-2015, il mène le projet Dix mois d'école et d'Opéra et crée *Ça manque d'amour*. En 2015, il crée pour le Leipziger Ballett *Ce(eux) qui rend(ent) les gens heureux*. Il règle la chorégraphie de *Monsieur de Pourceaugnac* (mise en scène Clément Hervieux Léger, Théâtre de Caen, Bouffes du Nord). Pendant la saison 2015-2016, il prend part à l'Académie de Chorégraphie au sein de l'Opéra de Paris (direction Benjamin Millepied). Il prend la direction du CCN/Ballet de l'OnR en septembre 2017. En 2018, il crée *Fireflies* en collaboration avec l'artiste associé du Ballet de l'OnR, Daniel Conrod.

LA MUSIQUE DANS *ENCORE*

Philip Glass Compositeur



Né à Baltimore, aux États-Unis, le 31 janvier 1937, Philip Glass découvre la musique dans l'atelier de réparation de radio de son père. Ce dernier possède aussi un rayon de disques et ramène les invendus à la maison pour les faire écouter à ses enfants et essayer de comprendre pourquoi ils repoussent les clients. C'est ainsi que le futur compositeur se familiarise très tôt avec les quatuors de Ludwig van Beethoven, les sonates de Franz Schubert, les symphonies de Dmitri Chostakovitch mais aussi avec les œuvres de Béla Bartók, Arnold Schönberg etc. Il s'imprègne aussi des musiques populaires en vogue. Une formation pour le moins éclectique.

Esprit brillant, il suit des études approfondies : mathématiques, philosophie et surtout musique. Il découvre le sérialisme d'Anton Webern, travaille pendant quelques mois avec Darius Milhaud alors aux États-Unis. Sans doute encouragé par ce dernier, il se rend à Paris en 1963. Il y demeure pendant deux ans pour travailler avec Nadia Boulanger : « Les compositeurs que j'ai étudiés avec Boulanger sont ceux dont je pense le plus grand bien : Bach et Mozart. » Il assiste aussi aux concerts donnés au Domaine Musical de Pierre Boulez et fait la connaissance du musicien indien Ravi Shankar. Il découvre alors passionnément, avec ce dernier ainsi que le joueur de tabla Alla Rakha, les structures répétitives à évolution lente et graduelle. En 1966, il voyage en Inde, y sympathise avec les réfugiés tibétains, s'imprègne des philosophies hindouiste et bouddhiste. C'est fort de cette riche formation qu'il va commencer à composer. De retour à New York en 1967, il mène une vie de bohème, notamment avec Steve Reich qui a déjà composé ses propres œuvres répétitives. Son premier style, strictement répétitif et minimaliste, le mène jusqu'en 1974. Il reçoit alors une commande prestigieuse qui lui vaut une célébrité soudaine : son opéra *Einstein on the Beach* (1976) qui bénéficie de la mise en scène austère mais poétique de Bob Wilson. Pour qualifier son œuvre, Glass préfère alors utiliser l'expression « musique avec structures répétitives », indiquant que l'aspect répétitif n'est plus prépondérant. Ses compositions suivantes sont d'ailleurs de plus en plus éloignées du courant minimaliste.

Aujourd'hui, sa production toujours croissante compte une vingtaine d'opéras, une dizaine de symphonies, des œuvres concertantes et de musique de chambre nombreuses. Signalons notamment les trois opéras pour voix (parlées et chantées) et petites formations diverses, sortes de greffes sur le cinéma de Jean Cocteau : *Orphée* (1993), *La Belle et la Bête* (1994) et *Les Enfants terribles* (1996). Pour le ballet, il écrit notamment la musique de *DANCE*, chorégraphie de Lucinda Childs.

À la source du mouvement minimalist répétitif mais ayant abordé tous les genres musicaux, Philip Glass se définit aujourd'hui simplement comme un « compositeur classique ».



DANCE, par le ballet de l'OnR

Jean-Sébastien Bach

Compositeur



Johann Sébastien-Bach est né le 21 mars 1685 à Eisenach en Thuringe, une région de l'ex-Allemagne de l'Est. Bach est le huitième enfant d'une grande famille de musiciens. À l'âge de 18 ans, il est serviteur et violoniste à la cour du duc Johann Ernst de Saxe-Weimar. Il obtient, à l'âge de 22 ans, le poste prestigieux d'organiste à l'Église St. Blasius de Muhlhausen. Le 17 octobre de la même année, il épouse sa cousine, Maria Barbara Bach. Puis il part pour Weimar où il occupe le poste d'organiste et de maître de concert à la chapelle ducale pendant neuf ans. C'est aussi au cours de cette période qu'il compose la première partie des principales oeuvres pour orgue et des cantates religieuses. À ce stade de sa vie, sa maîtrise de l'orgue n'a pas d'égal en Europe. Il est régulièrement invité comme soliste virtuose.

Sa maîtrise grandissante des formes de compositions, telles la fugue et le canon, suscite l'intérêt du monde musical et de l'église luthérienne. Il quitte Weimar en 1717 pour prendre le poste de directeur de la musique à la cour de Anhalt-Cothen. Il se concentre alors sur la musique instrumentale et compose entre autres les célèbres *Concertos Brandebourgeois*, *Le Clavier bien-tempéré I*, *Les Suites anglaises et françaises* pour clavier.

Sa femme, Maria Barbara, meurt le 7 juillet 1720. Il se remarie en 1721, avec Anna Magdalena Wilcken, de 15 ans sa cadette. Ils ont treize enfants – dont seulement 6 suivent –, en plus des quatre qu'il a eu avec sa première femme. Après avoir, pendant sept ans, dirigé l'orchestre de la cour à Cothen et avoir composé pour lui, il obtient, en 1723, le poste prestigieux de directeur de la musique à l'Église St. Thomas de Leipzig. Il doit composer des cantates pour les quatre églises de Leipzig (St. Thomas, St. Nicolas, St. Peter, Neue Kirche), diriger les chœurs et enseigner le latin à l'école du chœur de St. Thomas.

À partir de 1729, il assume la direction du Collegium Musicum et se concentre de plus en plus à de nouveaux projets musicaux. Durant cette période, il compose bon nombre de cantates religieuses et profanes ainsi que divers oratorios.

En 1736, il est nommé Kappelmeister et compositeur auprès de l'Électeur de Saxe, Frederick Augustus II à Dresde. Contrairement à Leipzig, Dresde est riche d'une vie musicale intense. Durant cette période, il produit entre autres, la *Messe en si mineur*, *Les Variations Goldberg*, *Les Variations canoniques*, *Le Clavier bien tempéré II* et *L'Art de la fugue*. Il reste à son poste à Leipzig jusqu'à sa mort, le 28 juillet 1750.

À PROPOS DE *ENEMY IN THE FIGURE*

« Un écran ondulé traverse la scène en diagonale ; une corde sur le sol activé en moniteur d'énergie ou de messages codés ; les danseurs manipulent un projecteur roulant posé au sol ; le tout dansé sur le tic-tac distrayant de la musique signée Thom Willems. *Enemy in the Figure* est un sombre poème envoûtant sur la vision, la perception, la forme et le chaos. La lumière joue un rôle aussi important que le mouvement, qui filtre à travers la scène en traits irréguliers et passagers, s'éclatant ou se contractant dans l'espace ; les danseurs submergés d'ombres de plus en plus profondes, amplifiant ainsi la beauté éphémère des mouvements. Portant des vêtements à franges superposées par-dessus leur collants noir et blanc, les danseurs surgissent de la pénombre ou y disparaissent comme des éruptions de l'inconscient, leurs corps étant des instruments polyphoniques qui génèrent le mouvement de n'importe où. Les membres voués à la danse classique se muent en formes anguleuses et décousues inscrivant leurs géométries convulsives en tournant, devant leurs ombres cinématiques ou génèrent des successions sans fin de mouvements sur une scène soudainement vide, sous une lumière blanche uniforme, la musique jouant bas une mélodie rythmique et répétitive. Dans un univers à la fois frénétique et calme, *Enemy in the Figure*, une pièce non-narrative de mystère et d'urgence, d'isolement et de rapport, confronte l'automatisme et l'humain : la danse agissant comme intermédiaire à d'infinies possibilités ».

Roslyn Sulcas,
Article paru dans le New York Times,
pour la Première par le Ballet de Francfort,
le 13 Mai 1989

BIOGRAPHIE

WILLIAM FORSYTHE

Chorégraphe



Né à New York en 1949, il étudie la danse à l'Université de Jacksonville en Floride puis à l'école du Joffrey Ballet à New York. En 1973, il rejoint le Ballet de Stuttgart comme danseur, puis comme chorégraphe. Au cours des sept années suivantes, il crée de nouvelles œuvres pour le Stuttgart Ensemble

et les ballets de Munich, La Haye, Londres, Bâle, Berlin, Francfort, Paris, New York et San Francisco. En 1984, il commence un mandat de vingt ans à la tête du Ballet de Francfort, où il crée de nombreuses œuvres. C'est là qu'il crée sa première pièce, *Urlicht*, un duo sur une musique de Gustav Mahler. En 1984, il devient directeur artistique du Ballet Frankfurt. C'est avec cette compagnie qu'il compose des œuvres originales et audacieuses, qui s'éloignent de plus en plus du ballet conventionnel. Sans renier la technique académique, il déconstruit et reconstruit, élargissant et questionnant le vocabulaire classique : *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1991), *The Loss of Small Detail* (1991), *ALIEN/A(C)TION* (1992), *Eidos : Telos* (1995), *Endless House* (1999), *Kammer/Kammer* (2000) et *Decreation* (2003). Après la dissolution du Ballet de Franc-

fort en 2004, il fonde un nouvel ensemble qu'il dirige de 2005 à 2015. Ses créations les plus récentes ont été développées et interprétées exclusivement par la Forsythe Company, tandis que ses œuvres antérieures figurent au premier rang du répertoire des principaux ballets internationaux, dont le Mariinsky Ballet, le New York City Ballet, le San Francisco Ballet, le Ballet national du Canada, le Semperoper Ballet de Dresden, le Ballet Royal d'Angleterre et le Ballet de l'Opéra de Paris. 2009 a été l'année du lancement de *Synchronous Objects* pour son ballet *One Flat Thing*, reproduced, partition digitale en ligne développée avec l'Ohio State University pour révéler les principes organisationnels de la chorégraphie et démontrer la possibilité de leur application à d'autres disciplines. Le Ballet de l'OnR a déjà à son répertoire *Workwithinwork*, *Herman Schmerman*, *Steptext* et *The Vile Parody of Address*.

LA MUSIQUE DANS *ENEMY IN THE FIGURE*

« Thom Willems vous donne un espace acoustique pour danser... Nous avons supprimé les ensembles. Nous avons des environnements acoustiques. »

- William Forsythe

Thom WILLEMS

Compositeur



Compositeur néerlandais, Thom Willems a collaboré avec le chorégraphe William Forsythe sur plus de soixante musiques de ballet.

Il étudie, au Conservatoire Royal de la Haye, la composition avec Louis Andriessen et la musique électronique avec Jan Boerman

et Dick Raaijmakers. Willems commence à travailler avec Forsythe, lorsqu'il devient directeur du ballet de l'opéra de Francfort en 1984. Ses partitions se caractérisent par des paysages sonores subtils, rythmes insistants et sonorités urbaines, formant une part intégrante de l'architecture des ballets.

En 1987, il obtient un succès international avec *In the Middle, Somewhat Elevated*, commandée par Rudolf Nureyev pour le Ballet de l'Opéra de Paris. Ce ballet classique a parcouru le monde et se retrouve aujourd'hui dans le répertoire d'un grand nombre de compagnies. On compte environ 66 compagnies dans 25 pays qui ont programmé des chorégraphies Forsythe/Willems, tels que le Mariinsky Ballet, le Ballet du Bolchoï, le Ballet de New York City, le San Francisco Ballet, le Ballet National du Canada, le Ballet de l'Opéra de Paris, le Teatro alla Scala Milano, le Royal Ballet, le Covent Garden, le Wiener Staatsoper, le Semper Oper Dresden et le Ballet de l'Opéra national de Lyon.

D'autres collaborations avec William Forsythe incluent *The Second Detail* (1991), *Le théorème de la branche* (1990), *Herman Schmerman* (1992), *De n'importe quel si* (1995), *Pièces* (1999) et *Une chose plate* (2000). Willems a composé des musiques pour d'autres chorégraphes dont Daniel Ezralow, Daniel Larrieu et Kristina de Chatel, mais également de la musique pour des productions de télévision, de cinéma et des installations d'art.

L'ACTE DE CRÉATION ARTISTIQUE

La création artistique selon Kant

Chez Kant, la création artistique ne peut être démontrée scientifiquement ni même décrite. Lorsque l'artiste crée, il fait preuve d'une imagination créatrice : il a le pouvoir et la puissance de créer. La création artistique émane d'une force, que Kant appellera le génie. D'après le philosophe, le génie est le talent de produire sans s'imposer de règle. C'est donc un don naturel, inné. Le génie implique également une notion de liberté : l'artiste se libère des normes et s'éloigne de la conformité pour créer.

La création artistique selon Nietzsche

Nietzsche considère que l'Homme justifie son existence en vertu de la créativité artistique et que c'est grâce à l'art qu'il peut se dépasser. Chez Nietzsche, la création artistique fait appel à un état qu'il nomme « physiologique » et non « physique », car il refuse d'accepter la séparation entre le corps et l'esprit ; l'état propice à la création artistique étant l'extase. Cet état doit accroître la force et la plénitude de l'artiste : « dans cet état tout ce que voit l'artiste est surchargé de force, de sorte que ses objets deviennent miroir de son pouvoir – de sorte qu'ils soient des reflets de sa perfection. Cette transformation en perfection est l'art ». Nietzsche introduit deux notions opposées pour expliquer la créativité artistique : le dionysiaque et l'apollonien. Elles sont inspirées de Dionysos, dieu de l'ivresse et des orgies, et Apollon, dieu de l'illusion, de l'ordre et des arts plastiques. Dionysos représente la force de la destruction et Apollon, la création et l'harmonie. C'est grâce à l'interaction entre ces deux notions que l'art s'invente pour créer quelque chose de beau et de puissant selon Nietzsche. Il reconnaîtra par exemple une beauté sans nom dans les tragédies grecques.

LE LIEN ENTRE MUSIQUE ET DANSE



Répétitions
du *Lac des cygnes*
chorégraphie
Radhouane El Meddeb
© Agathe Poupeney

Danser, avec la musique, une évidence ? Pas si simple ! Certains s'amuse avec ce lien, en dansant en silence, en suivant parfaitement la rythmique ou en ignorant la partition musicale.

Danser tout un spectacle en silence ? L'initiative en revient à l'Américaine Doris Humphrey, qui en 1928, signa *Water Study*, considérée comme la première chorégraphie entièrement sans musique. Pour le spectateur, néanmoins, l'expérience d'un spectacle de danse sans support musical reste spécifique. « La danse sans musique », écrit en 1760 le théoricien du ballet Georges Noverre, « c'est une espèce de folie » car les mouvements deviennent « extravagants » et sans « aucune signification ». À l'époque baroque, le maître à danser sait taquiner le violon – l'enseigne de la corporation – car il s'en sert pour accompagner ses leçons. C'est dire si les deux arts entretiennent depuis longtemps des relations étroites, quasi fusionnelles, qui s'organisent de mille et une façons.

Que le danseur suive la musique ? Merce Cunningham rejette cette forme d'assujettissement. Dans les années 1960, le chorégraphe américain conçoit l'idée d'une totale indépendance de la danse et de la musique, la seule ligne de partage étant une durée commune. À sa suite, les artistes de la postmodern dance, comme Trisha Brown, se saisissent du silence pour revendiquer un autre rapport au corps et au geste chorégraphique.

L'idée de danse en musique chez George Balanchine

« Voyez la musique, écoutez la danse » : la formule est empruntée à George Balanchine. Le chorégraphe russe installé aux États-Unis est entré dans la danse à la faveur d'un hasard, lui qui aspirait plutôt à devenir compositeur. Ses ballets, il les a justement conçus comme une déclinaison de la musique, mais pas comme une illustration. Avec Igor Stravinski, son compatriote et ami, il collabora plus d'une vingtaine de fois. Comme pour *Agon*, créé en 1957. Répondant au principe dodécaphonique, la partition s'organise en douze parties auxquelles font écho les douze danseurs, répartis sous des formes variées : duos, trios... Dans le pas de deux, la ballerine dirige son partenaire, à l'instar du violon qui devance les autres instruments. Elle s'élève grâce aux appuis, aux supports qu'il lui offre, tout comme le violon gagne en relief grâce à l'arrière-plan musical. Ce jeu de correspondance, pour Balanchine, est à inventer par le chorégraphe. Ainsi, disait-il, « la chorégraphie [réalise] sa propre forme indépendamment de la forme musicale [sans en] dupliquer simplement la ligne et le rythme ». Un tempo lent, des mouvements amples des bras, des jambes qui dessinent des lignes dans l'espace, c'est le propre d'un adage, comme celui du pas de deux de l'acte II du *Lac des Cygnes*. Le terme est lui-même issu du vocabulaire musical – *adagio* –. Parce qu'il joue avec l'équilibre et l'aplomb, au travers des grands développés, des attitudes et des arabesques, l'adage constitue un moment d'éclat poétique et de lyrisme, qui se prête particulièrement à l'expression de l'émoi amoureux. Avec Marius Petipa, il s'impose comme première partie du pas de deux. Coauteur du *Lac*, le chorégraphe français installé en Russie, comme les maîtres de ballet de l'époque, dictaient leurs choix aux compositeurs en termes de rythme, de nombre de mesures, de caractère. Considérés comme de simples exécutants, ces derniers bénéficiaient de peu d'estime en Russie. Tchaïkovski est quant à lui un compositeur renommé de musique symphonique, jugée plus noble, quand le Bolchoï lui passe commande, en 1875. Il accepte. Et se lance comme défi de donner à la musique de ballet ses lettres de noblesse. Mission accomplie : *Le Lac des Cygnes* est aujourd'hui l'emblème du ballet classique et connu dans le monde entier !

Le Jazz et le tango : quand la gestuelle colle à la rythmique

La musique jazz a donné lieu à toute une série de danses, comme les claquettes. À ce titre, elle fait partie de ces « musiques à danser ». Le tango figure également dans ce registre. Né à la fin du XIX^e siècle du croisement des cultures noires, créoles et européennes immigrées de l'Argentine, il est à la fois genre musical et danse. Si, entre les deux, des liens étroits se sont tissés, le premier s'est aussi émancipé, osant exister de lui-même. Dans les années 1980, après une longue période de déclin, le tango connaît un regain d'intérêt suite aux représentations, à Paris, du spectacle *Tango Argentino*. Bals, conférences, stages se multiplient et contribuent alors à revaloriser la musique, en tant que telle. Dans *Tango Vivo*, de la compagnie lyonnaise Union Tanguera, les séquences chorégraphiées de groupe alternent avec des moments où les couples improvisent, comme ils le feraient dans le contexte d'un bal. Sur des mesures de 2 ou 4 temps, ils déroulent une marche sur laquelle ils greffent, selon différents niveaux de vitesse, des figures comme le corte (suspension), le double huit (trajet décrit par les pieds) ou le gancho, sorte de croc-en-jambe suggestif. Mais la musique se met aussi en scène, en attribuant à l'orchestre un espace significatif et en laissant la chanteuse circuler d'un bord à l'autre du plateau, parmi les danseurs. Il est des musiques qui donnent envie de danser. Et quand la gestuelle colle à la rythmique, qu'entre les deux se produit une sorte d'osmose, le plaisir du mouvement se propage jusqu'aux spectateurs. Comme dans cette séquence de *Dix versions*, une des premières chorégraphies de Mourad Merzouki. Les danseurs s'adonnent au popping, un style de danse apparu avec la musique

funk à la fin des années 1970, aux États-Unis. Il consiste à contracter différentes parties du corps sur le temps fort de la pulsation. Les autres types de mouvements comme le *twisto flex* (tête, tronc, membres tournent dans des sens différents), le *walk out*, plus coulé, et les isolations se combinent les uns aux autres, de manière toujours synchrone avec le *beat*. Cela donne un effet de mécanique, qui n'est pas sans lien avec les cadences de la robotique industrielle.

Absence de lien et indépendance

Dans *Roaratorio*, de Merce Cunningham, pas de coordination entre danse et musique. Si l'œuvre de John Cage donne à entendre des jigs, des reels du folklore irlandais, sur lesquels se greffent tout un tas de sons : pleurs de nourrisson, bruits de salles, de rue, les danseurs semblent ne pas en tenir compte. Ils s'élancent, sautent, tournent sans que leurs mouvements ne s'articulent à la partition sonore. La danse existe indépendamment de la musique. Et si une relation semble à l'occasion s'établir, elle n'est que le fruit d'une heureuse coïncidence. Quant à l'interprète, désormais privé de tout soutien musical, il se doit de posséder un sens très intérieur du *timing*, et être très à l'écoute de ses partenaires. Tels sont les principes majeurs développés par Merce Cunningham, dès les années 1960. Néanmoins, pour cette pièce, la partition musicale, créée antérieurement, a influencé le chorégraphe américain, qui s'est tourné vers le vocabulaire des danses traditionnelles irlandaises. Pour autant, pas de concordance recherchée entre les sautilllements joyeux des danseurs et les mélodies entraînantes des jigs ! Anne-Teresa de Keersmaeker, quant à elle, prête une attention extrême à la musique. Car c'est elle qui l'inspire. Non pas qu'elle vise à illustrer la musique par la danse mais parce que la chorégraphe belge examine d'abord les structures formelles, l'architecture et les règles de composition qui caractérisent une partition avant d'en effectuer une transposition de nature chorégraphique. Ce rapport d'analogie pourra porter sur l'organisation de l'espace, les modalités d'enchaînement des mouvements ou encore sur le matériau gestuel lui-même. Dans *Violin Phase*, un solo créé en 1981 et qu'elle intégrera ensuite dans le spectacle *Fase*, Keersmaeker reprend les principes de répétition et de déphasage développés par Steve Reich. Une même phrase ou « *pattern* » est reprise par plusieurs violons, mais en décalé. Ce qui finit par provoquer l'émergence de mélodies. La chorégraphie va donc s'employer à souligner la résultante sonore de ces superpositions. Elle enchaîne plusieurs séquences de mouvements, basés sur le tour et le balancement des bras, qui se répètent, à l'instar de la musique. Puis, la transformation progressive de celle-ci, engendrée par le déphasage, est révélée par l'apparition d'un nouveau mouvement (comme le saut), au sein de l'enchaînement, ou par des changements de direction, qui découpent l'espace circulaire du départ.

PROLONGEMENTS PÉDAGOGIQUES

ARTS DU SPECTACLE VIVANT

> Art chorégraphique : approche des langages narratifs ou abstraits. La danse doit-elle forcément raconter une histoire ?

À PROPOS DE *ENCORE*

> Une entrée dans l'univers artistique de Bruno Bouché : extraits du ballet *Fireflies* à visualiser et à commenter.

> Quand la musique de J.S. Bach inspire les chorégraphes contemporains : comparaison d'extraits de ballets (références sur le site de la Philharmonie de Paris « Bach, adulé par la danse contemporaine »).

À PROPOS DE *ENEMY IN THE FIGURE*

> Pourquoi parle-t-on d'impressions visuelles concernant cette œuvre ?

> William Forsythe, de quelle façon marque-t-il son temps ? Parcours et sujets de réflexion de l'artiste aboutissant à ses créations, éléments chorégraphiques qui nous permettent de reconnaître ses œuvres.

ARTS DU SON

> Pour familiariser les élèves aux musiques du spectacle : mise en mouvement à partir d'œuvres de J-S- Bach et P. Glass.

À PROPOS DE *ENCORE*

> Projet musical composé de chansons avec le mot « encore », à l'exemple de *Encore et encore* de Francis Cabrel.

> Demander aux élèves de constituer une playlist d'œuvres de J-S- Bach et P. Glass utilisées comme musique de ballet puis de présenter leurs œuvres préférées.

> Pourquoi les chorégraphes s'inspirent-ils autant des œuvres de Jean-Sébastien Bach ? Quels points communs existent-il entre l'écriture combinatoire du compositeur (structure, carrure, répétition, canon et fugues, contrepoint) et l'écriture d'une œuvre chorégraphique ?

> Philip Glass : ses œuvres emblématiques.

> La musique répétitive et minimaliste, le vocabulaire musical de la répétition (ostinato, thème ...); existe-il des œuvres (musique et danse) qui cherchent à échapper au principe répétitif ?

À PROPOS DE *ENEMY IN THE FIGURE*

> Écouter une œuvre en entier : la musique d'*Enemy in the figure* composée par Thom Willems (moins de 20 minutes). Le CD est disponible, notamment sur le site « Boutique de l'Opéra de Paris ».

> La musique amplifiée, les synthétiseurs, approche des paramètres du son, notions de temps et contretemps, répétition et non-répétition.

> Projet musical avec des sons de « tic-tac », possibilité d'écouter des extraits du *Poème symphonique* de Ligeti pour cent métronomes, *Tic-tac* de Claude Nougaro, chanson *Tic-Tac* de Black M.

ARTS DU LANGAGE

FRANÇAIS, LANGUES VIVANTES

- >Blogs, exposés, PowerPoint pour présenter le spectacle ou pour le restituer.
- >Discussions à partir des thèmes du spectacle.
- >Le vocabulaire de la danse, du déplacement, du mouvement.
- >Organiser une exposition dédiée aux grands chorégraphes contemporains et à l'évolution du ballet au XX^e et XXI^e siècles.

À PROPOS DE *ENCORE*

- >Encore : qu'est-ce que ce mot vous inspire? Le dépassement de soi, expressions contenant « encore ».
- >Écrire un article de journal et/ ou réaliser un interview : focus sur Bruno Bouché, son œuvre *Encore*, son métier de chorégraphe et de directeur, ses aspirations. Pasquale Nocera ou des danseurs de ballet pourraient également être sollicités, en fonction des disponibilités de chacun.

À PROPOS DE *ENEMY IN THE FIGURE*

- >Que peut suggérer le titre *Enemy in the figure* ?
- >Biographie et œuvres, écrits, interviews du chorégraphe.

ARTS DU VISUEL

- >De quelle manière la danse, les danseurs, le spectacle de ballet interfèrent-ils avec l'art moderne et contemporain ?

À PROPOS DE *ENEMY IN THE FIGURE*

- >L'art cinétique ; extraits de l'exposition William Forsythe - X Ryoji Ikeda (vidéos sur le net).
- >En synergie avec le visuel du spectacle : travaux sur le thème du clair-obscur, d'ordre et de chaos, de lignes, de traits réguliers et irréguliers filtrés par la lumière.

ARTS DU QUOTIDIEN

- >« Lumière ! » : retracer l'évolution de l'éclairage au théâtre et dans le monde du spectacle en général ; lumière et design.

ARTS DE L'ESPACE

- >Architecture et danse contemporaine: l'idée est de mettre en valeur l'architecture par la danse en réalisant des performances dansées - improvisées ou non, flash mob - au sein d'espaces liés à l'architecture contemporaine voire de musées alsaciens.
- >Visiter un espace adapté à la pratique de la danse de ballet : le Centre Chorégraphique du Ballet National du Rhin à Mulhouse.

PROJETS INTERDISCIPLINAIRES, EPI

EPS, SVT, TECHNOLOGIE, EDUCATION MUSICALE

>L'échauffement et l'entraînement des danseurs, sportifs, artistes circassiens, chanteurs :

- à quel point les objets connectés peuvent-ils aider les sportifs et les artistes? Concevoir et construire un objet connecté ;
- à l'OnR, assister à la classe des danseurs et à une répétition des artistes du chœur ;
- en SVT, s'intéresser au fonctionnement des muscles, à l'ossature, des cordes vocales, à la question de la souplesse, à l'importance de l'échauffement au cours des activités sportives et artistiques.

EPS DANSE, EDUCATION MUSICALE, MATHÉMATIQUES

>Créer et interpréter une chorégraphie à partir de la musique d'*Enemy in the figure* de Thom Willems (CD disponible sur la boutique de l'opéra de Paris) :

- écoute de la musique (repérages variants et invariants) pour construire la chorégraphie dans la durée ;
- postures et mouvements inspirés des chorégraphies de William Forsythe ;
- enchaînements, solo/mouvement choral, travail garçons/ filles ;
- figures géométriques simples ou complexes élaborées avec l'enseignant(e) de mathématiques

DISCIPLINES ARTISTIQUES (DANSE, CIRQUE, MIME ET PANTOMIME, THEATRE, POESIE, CALLIGRAPHIE, MUSIQUE, ARTS PLASTIQUES), LANGUE DES SIGNES

>« On a tous besoin d'amour » : exprimer les sentiments, les émotions par les arts :

- dans le cadre de l'éducation à la citoyenneté, possibilité de mener un projet pour et avec des maisons des adolescents, hôpitaux, structures accueillant des publics empêchés ;
- discussions, débats, théâtre forum avec des intervenants sur les relations filles/ garçons, la question du genre, ce qu'on entend par « amour » (filial, amoureux, empathie pour son prochain), le respect des situations de chacun, la place et l'évolution des traditions.