

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SAISON 2019 - 2020

danser chostakovitch, tchaïkovski...


opéra national
du rhin opéra d'europe


ballet
de l'opéra national
du rhin

DANSER CHOSTAKOVITCH, TCHAÏKOVSKI...

MATTIA RUSSO & ANTONIO DE ROSA / BRUNO BOUCHÉ / HÉLÈNE BLACKBURN

PAGLIACCIO [CRÉATION]

Pièce pour 10 danseurs

Direction Mattia Russo & Antonio de Rosa

Chorégraphie Mattia Russo & Antonio de Rosa en collaboration avec les danseurs

Dramaturgie Giuseppe Dagostino

Musique Dmitri Chostakovitch

Scénographie et lumières Romain de Lagarde

Costumes Adrian Berna

40D [CRÉATION]

Pièce pour 4 danseurs

Chorégraphie Bruno Bouché

Musique Sergueï Rachmaninov,

Alexandre Scriabine

Scénographie et lumières Romain de Lagarde

Costumes Thibaut Welchlin

LES BEAUX DORMANTS

[NOUVELLE VERSION]

Pièce pour 12 danseurs

Chorégraphie, costumes, décors

Hélène Blackburn

Création musicale Martin Tétreault

d'après la musique de Piotr Ilitch Tchaïkovski

Lumières Émilie B-Beaulieu,

Hélène Blackburn

En collaboration avec l'équipe de la Compagnie

Cas Public Daphnée Laurendeau, Nicholas Bellefleur,

Cai Glover, Nicholas Bellefleur, Francine Liboiron, Mickael Spinnhirny

Ballet de l'Opéra national du Rhin

Spectacle présenté avec des musiques enregistrées

Durée approximative : 1h en représentations scolaires,

2h en tout public

Conseillé à partir de : 7 ans

Pièces jouées en représentations scolaires : *Pagliaccio*, *40D*

MULHOUSE

La Sinne

ve 25 octobre 20 h

sa 26 octobre 20 h

COLMAR

Théâtre

di 3 novembre 15 h

STRASBOURG

Opéra

sa 9 novembre 20 h

di 10 novembre 15 h

ma 12 novembre 20 h

me 13 novembre 20 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 PAGLIACCIO

LA NOTE D'INTENTION

Pagliariaccio* est la dernière proposition de KOR'SIA.

Mattia Russo et Antonio de Rosa, partent de l'image du clown pour décrire la recherche de la liberté et l'aspiration à la légèreté. L'objectif pour les chorégraphes est de dépasser l'idée commune du personnage de cirque pour arriver à toucher la couche la plus profonde que puisse prendre cette figure renversante. Quelle est son essence si nous la privons de l'imagerie romantique à laquelle elle est liée ? Pour KOR'SIA, le clown, connu de tous, subit une attaque. Le clown appartient à la terre, ce n'est plus le personnage qui défie les hauteurs vertigineuses et qui risque de s'effondrer en apparaissant. Il ne regarde pas le monde d'en haut, le clown se tient parmi le peuple et partage le destin d'une humanité tourmentée en le rendant important pour son art.

LE COLLECTIF KOR'SIA



Antonio de Rosa, Mattia Russo et Giuseppe Dagostino forment KOR'SIA, un collectif né du besoin d'utiliser le corps pour communiquer et se rendre visibles en tant que créateurs et interprètes. Les trois expriment une urgence intérieure pour exploiter un langage, celui du corps, qui transcende les limites de la communication verbale. Le risque de l'inexploré réside dans l'inertie qui inspire leur création, en incorporant des éléments de film, photographie, littérature et sculpture comme références de nouvelles formes d'expression. Dans une réalité où notre conscience est fragmentée, subdivisée en lignes de silence et de son, de mouvement et de quiétude, c'est le silence de la vie qui dicte le parcours des trois membres de KOR'SIA, unis par leur dialogue professionnel. Ils aspirent à créer et à exprimer leurs opinions et leurs émotions et, à travers eux, font tomber en amour le public, laissent leurs soucis à la maison et vivent une expérience rafraîchissante et nouvelle. Le projet KOR'SIA est à la fois ambitieux et difficile, mais son objectif principal est de participer à une aventure professionnelle internationale à long terme.

LA COLLABORATION ENTRE ANTONIO DE ROSA ET MATTIA RUSSO

Mattia Russo et Antonio de Rosa ont tous les deux suivi une formation à l'Académie Nationale de Rome et à l'Académie de la Scala de Milan.

En 2011, Antonio de Rosa intègre la Compagnie Nationale de Danse d'Espagne (CND) et est nommé soliste deux ans plus tard. En 2015, il interprète les rôles de Don José et Escamillo dans *Carmen* de Johan Inger. Mattia Russo rejoint quant à lui la compagnie en 2012.

Ils interprètent les rôles principaux des chorégraphies de Johan Inger, Juano Arquès, Mats Ek et Goyo Monter. Ils dansent également pour Rudolf Nureyev, George Balanchine, Maurice Béjart, Rolant Petit, Jiri Kylian, Itzik Galili, Ohad Naharin, La Veronal, Sidi Larbi Cherkaoui, Robert Battle, Didy Veldam et Hans van Manen.

En tant que chorégraphes, ils ont tous les deux créé quelques pièces pour la Compagnie Nationale de Danse d'Espagne (CND) comme *Mirage*, ainsi que pour leur propre collectif, KOR'SIA, créé en 2015 avec Giuseppe Dagostino. KOR'SIA a été récompensé par le 1er prix au 21ème Concours Chorégraphique Contemporain Jeunes Compagnies avec *Cul de Sac* ; et par le 2^{ème} prix avec *Yellow Place* au Concours International de Chorégraphie de Copenhague.

*pagliaccio: clown en italien

À PROPOS DE ...

ANTONIO DE ROSA ET MATTIA RUSSO CHORÉGRAPHERS – FONDATEURS DE KOR'SIA



Mattia Russo est originaire de la province d'Avellino en Italie. Il commence les danses classique et contemporaine à la National Academy de Rome, puis à Milan au Teatro alla Scala Ballet School d'où il est diplômé en 2008.

Il commence sa carrière au Centre Chorégraphique The Generalitat Valenciana en Espagne, puis travaille pour Introdans, mais aussi pour la Compagnie Nationale de Danse à Madrid.

Mattia Russo a travaillé pour de nombreux chorégraphes, dont Gustavo Ramirez Sansano, Nacho Duato, Ramon Oller, Mats Ek, Sidi Larbi Cherkaoui, Jiri Kylian, Robert Battle, Didy Veldman, Hans van Manen, William Forsythe, Goyo Montero, Itzik Galili, Ohad Naharin, Joan Inger.

Né à Naples, Antonio De Rosa commence à étudier la danse à la National Academy de Rome. En 2005, il arrive à Milan et entre à l'école de Ballet du Teatro alla Scala, dirigé par Frederic Olivieri. En 2008, il rejoint le Maggio Fiorentino à Florence, puis l'Arène de Vérone.

En 2009, il entre au Teatro alla Scala à Milan. Les années suivantes, il rejoint la Compagnie nationale de danse de Madrid, dirigé par José Carlos Martinez. Il travaille avec des chorégraphes tels que William Forsythe, Mat Ek, Goyo Montero, José Carlos Martinez, Jiri Kylian, Ivan Perez, Itzik Galilli, Ohad Naharin, Johan Inger, Tony Fabre et bien d'autres.

En tant que chorégraphes, Mattia et Antonio ont créé des ballets pour la Compagnie nationale de Danse, mais aussi pour Victor Ullate Ballet, le Bern Ballet, puis pour le Ballet de l'Opéra national du Rhin.

Ils ont aussi créé pour leur propre collectif, KOR'SIA, en 2015 avec Giuseppe Dagostino. KOR'SIA a été récompensé par le 1er prix au 21ème Concours Chorégraphique Contemporain Jeunes Compagnies avec *Cul de Sac* ; et par le 2ème prix avec *Yellow Place* au Concours International de Chorégraphie de Copenhague.

GIUSEPPE DAGOSTINO DRAMATURGE – CO-FONDATEUR DE KOR'SIA



Originaire du Sud de l'Italie, Giuseppe Dagostino commence ses études universitaires à 16 ans, avec Anna Damiani, puis Victor Litvinov. En 2005, il rejoint l'Académie d'Arti e Mestieri du Teatro alla Scala (Milan), dirigé à l'époque par Anna Maria Prina, puis par Frederic Olivieri. Il est diplômé en danse classique et contemporaine en 2008.

Sa carrière continue en Espagne, où il est engagé par la Compagnie nationale de Danse de Madrid jusqu'à 2013, sous les directions de Nacho Duato puis de José Carlos Martinez. Il a l'opportunité de travailler avec des chorégraphes internationaux tels qu'Angelin Preljocaj, Jiří Kylián, Mats Ek, Johan Inger et William Forsythe, sans oublier le propre répertoire de Nacho Duato.

Il rencontre ensuite Olivier Dubois dont il danse *Prêt-à-Baiser* avant d'entamer une période de recherches auprès de plusieurs artistes, comme Marcos Morau / La Veronal, tout en suivant des workshops de théâtre et de dramaturgie avec Gabriela Carrizo, Jan Lawers...

En 2015, il est diplômé en Lettres et Héritage Culturel à l'Alma Mater Studiorum de l'Université de Bologne avec une mention en art dramatique. Il travaille auprès de Romeo Castellucci et comme danseur avec Marcos Morau / La Veronal pour un projet sur Pasolini.

En 2015, il crée KOR'SIA avec Antonio de Rosa et Mattia Russo.

En parallèle, il devient l'assistant personnel de Claudia Castellucci pendant ses laboratoires de recherches. Depuis 2016, il est danseur au CCN-Ballet de Lorraine.

LA MUSIQUE DE PAGLIACCIO

DMITRI CHOSTAKOVITCH COMPOSITEUR



Dmitri Chostakovitch naît en 1906 à Saint-Petersbourg, d'un père ingénieur chimiste et d'une mère pianiste professionnelle. C'est donc avec sa mère que Chostakovitch fait ses premiers pas en musique, grâce à ses leçons de piano dès l'âge de 9 ans.

Il entre au Conservatoire de Petrograd en 1919 et commence à composer à 14 ans. En 1923, il compose son premier

trio avec piano, et en 1925, il crée sa première symphonie qui le rend célèbre.

La période stalinienne (1927-1953) est une période importante dans sa carrière. Il est contraint de se tenir aux règles du régime stalinien, sans pour autant changer ses aspirations musicales.

À l'occasion de la Révolution Russe en 1927, le gouvernement lui commande *Octobre*, qui sera sa deuxième symphonie, puis *Premier mai*, sa troisième symphonie, en 1929.

La même année, il crée son premier opéra, *Le Nez*. Celui-ci va être censuré pendant 40 ans avant de connaître un franc succès dans les années 1970.

Son deuxième opéra, *Lady MacBeth de Mzensk*, crée en 1934, est considéré comme l'un des premiers opéras soviétiques majeurs. En 1936, après que Staline ait assisté à l'une de ces représentations, l'opéra est censuré.

Durant cette même année, il craint la déportation, son opéra étant la cible de nombreuses critiques du gouvernement stalinien.

Il crée ensuite sa 5^{ème} *Symphonie* en 1937, considérée par beaucoup comme son chef-d'œuvre symphonique.

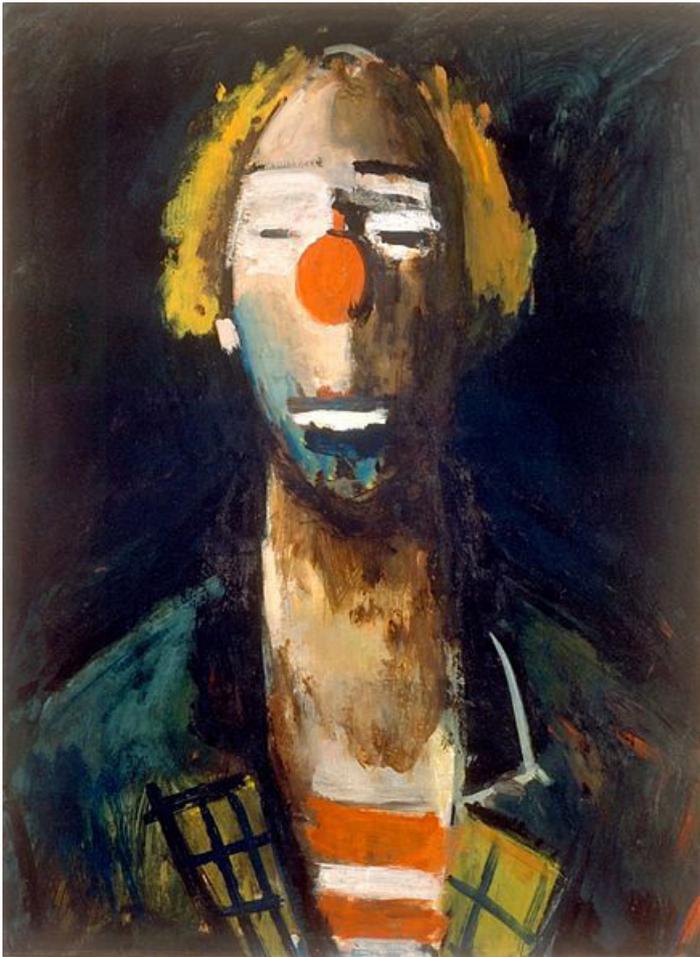
Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il compose d'autres symphonies, comme sa 7^{ème}, qui se nomme *Leningrad*, créé durant le siège de Leningrad (1941-1944). Elle est considérée comme l'emblème musical de l'opposition au nazisme. Sa 8^{ème} *Symphonie* est créée en hommage aux morts de la guerre, en 1943.

À la mort de Staline en 1953, il crée sa 10^{ème} *Symphonie*, puis 5 autres suivent jusqu'en 1975, l'année de sa mort.

LES ŒUVRES MAJEURES DE CHOSTAKOVITCH

- 1925 : *Symphonie n°1* en fa mineur
- 1928 : *Le Nez* (opéra satirique en 3 actes)
- 1932 : *Lady Macbeth de Mzensk* (opéra en quatre actes)
- 1933 : *Concerto pour piano (et trompette) n°1*
- 1934 : *Sonate pour violoncelle et piano*
- 1937 : *Symphonie n°5* en ré mineur
- 1940 : *Quintette avec piano* en sol mineur
- 1941 : *Leningrad* en ut majeur
- 1943 : *Symphonie n°8* en ut majeur
- 1944 : *Trio avec piano n°2* en mi mineur
- 1945 : *Symphonie n°9* en mi majeur
- 1946 : *Quatuor à cordes n°3* en fa majeur
- 1948 : *Concerto pour violon n°1* en la mineur
- 1951 : *24 préludes et fugues pour piano*
- 1953 : *Symphonie n°10* en mi mineur
- 1957 : *Concerto pour piano n°2* en fa majeur
- 1959 : *Concerto pour violoncelle n°1* en mi bémol majeur
- 1960 : *Quatuor à cordes n°8* en ut mineur

QUI EST LE CLOWN ?



Joseph Kutter, *Tête de clown*, c. 1935 et 1941, MNHA, Luxembourg

constances, ce trouble comportemental, que résident la maîtrise et la virtuosité de l'artiste burlesque. La métamorphose opérée lorsque l'on est dans l'état clownesque ou burlesque conduit vers ce que l'on ignorait de soi-même, en même temps que l'on rencontre ce qui appartient à tous. Nos facéties, nos spectacles, nos canevas et lazzi, appartiennent à un répertoire commun à toute l'humanité. Le jeu burlesque reposant sur la fonction cognitive, son univers est partagé identiquement par acteurs et spectateurs. La fonction du clown est de le faire surgir, le travail de l'artiste, de lui permettre d'éclorre. Le jeu burlesque des comiques et des clowns, par essence transgressif, iconoclaste et subversif, est indissociable de sa réception par le spectateur. L'interaction est permanente, et le jeu avec le public transforme véritablement les spectateurs en partenaires. À tel point que le travail d'adaptation du spectacle se poursuit bien au-delà de la première représentation, par ajustages successifs, issus de l'échange avec le public. Cette compétence est très spécifique à la discipline.

L'art du clown s'établit sur les troubles du comportement. Le clown est un comique, un improvisateur, proche du peuple ; c'est un dérangeur, un turbulent qui accomplit des actes qu'on n'attend pas, qui transgresse les règles et abolit, par sa relation directe avec les spectateurs, la barrière entre scène ou piste, et public. Le clown est hors normes et il ne peut exister de clownerie s'il reste dans la norme. Sa capacité à la transgression le relie aux manifestations dionysiaques, et l'allure du clown, ses costumes et maquillages, autant que son comportement, le signalent comme celui qui va dérangeur parce qu'il est dérangé.

Pratiquer le clown, c'est-à-dire le jeu burlesque, nécessite donc de s'éloigner d'une norme comportementale admise par tous. La première norme dont le clown doit s'éloigner est donc son propre équilibre cognitif, celui par lequel nous sommes adaptés à notre environnement. Cette mutation s'opère avec la levée de l'inhibition nécessaire à une modification nette du comportement. Les perceptions, l'intégration neuro-sensorielle, les affects, la motricité, l'élocution, le raisonnement... semblent modifiés, en une désadaptation comportementale globale. Elle prend toute l'apparence d'un trouble de la personnalité, qui rendrait l'intégration sociale impossible en dehors des codes appropriés du spectacle, du jeu, du rituel ou de la fête. Ce peut être le système de l'équilibrage, on peut changer sa façon de se mouvoir, de bouger, cela peut être ses perceptions auditives ou visuelles. Tout à coup, on se met à s'imaginer qu'on perçoit le monde autrement, qu'on perçoit les choses différemment, qu'on voit des objets qui vous étaient connus mais dont on ne connaît plus le sens.

Cette capacité de dérangement une fois obtenue, l'être social de l'homme peut s'effacer momentanément, puis, avec l'entraînement, à chaque fois que l'artiste le décide, laisser place à l'autre comportement. C'est dans cette capacité à retrouver rapidement, et à conserver en toutes cir-

À PROPOS DE 40D

« C'est une écoute contemporaine de ces deux partitions mélancoliques entre désir de sublime et souvent l'impossible qui en découle. »

- 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-Åtman* et *Music for Pieces of Wood* pour l'Opéra national de Paris en 2013, *Yourodivvy* 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 Delal 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 40D

ALEXANDRE ScriABINE COMPOSITEUR



Alexandre Nikolaïevitch Scriabine est né le 6 janvier 1872 à Moscou. Il est élevé par sa grand-mère et sa tante, qui lui apprendra le piano dès son plus jeune âge, et lui transmettra l'amour de la musique. Après avoir vu son talent naturel au piano, cette dernière le présente très tôt à Anton Rubinstein, grand pianiste et compositeur de l'époque, qui prédit à Scriabine un

grand avenir.

Il compose ses premières œuvres pour piano à 11 ans, et se lie d'amitié avec Serge Rachmaninov, qui a 10 ans à l'époque, relation qui se prolongera au Conservatoire de Moscou, qu'il intègre en 1888.

Il sort du Conservatoire en 1892 et compose ses premiers opus. C'est en 1893 qu'il se blesse à la main et est contraint d'arrêter le piano ; il tombe dans une profonde dépression durant trois ans et choisit alors la voie de la composition. Il reprendra le piano plus tard, en jouant seulement ses propres œuvres.

Sa musique appartient au genre des « nouvelles musiques russes », influencée par Chopin, Liszt et Wagner. Il effectue dans concerts dans les quatre coins du monde, notamment aux Etats-Unis et en Europe.

Il se marie en 1897 avec Vera Ivanovna Isakovitch, avec qui il a une fille en 1898. Sa *Troisième sonate op.23* marque la fin de sa période romantique.

En 1911, après la naissance de son 5^{ème} enfant, issu d'un second mariage, sa carrière est à son apogée. Allant toujours plus loin, à la recherche de la liberté spirituelle et de l'extase, sa musique se penche sur les aspects phares de la vie, en allant de la mort, à la réincarnation...

Son rêve le plus fou aurait été de vouloir construire un temple en Inde, où ses œuvres auraient accompagné la liturgie d'une nouvelle religion.

Il meurt en avril 1915, sans avoir accompli ce rêve, après le décès de son père en 1914.

Source : France musique

SERGUEÏ RACHMANINOV COMPOSITEUR



Sergueï Rachmaninov est né en 1873 à Semionovo. Compositeur russe, pianiste et chef d'orchestre, son œuvre, écrite majoritairement pour piano, reste attachée à la tradition romantique et influencé notamment par Tchaïkovski. Elle est caractérisée par l'expressivité des nuances, la sobriété raffinée des thèmes et la traduction des émotions par l'élargissement de la

palette harmonique.

Il étudie au Conservatoire de Saint-Petersbourg puis au Conservatoire de Moscou. Entre les années 1904 et 1906, il dirige les représentations lyriques du théâtre du Bolchoï. Ses premières œuvres remportent rapidement du succès. En 1909, il fait sa première tournée aux Etats-Unis, tout en remportant un grand essor. C'est avec l'avènement de la Révolution russe, en 1917, qu'il décide de quitter son pays natal pour des tournées sur le continent américain et en Europe occidentale, aillant à la fin une carrière de pianiste virtuose. Il est considéré le dernier compositeur romantique du XX^e siècle.

RACHMANINOV EN SIX ŒUVRES :

1892: *Prélude en do dièse mineur op. 3 n°2*, pour piano seul. Autres préludes: en 1901-1903 [série de 10 préludes] et en 1910 [série de 13 préludes].

1902-1903: *Variations sur un thème de Chopin op. 22, 22 variations pour piano*; d'après le *Prélude en do mineur* de Frédéric Chopin.

1909: *L'île des morts*, poème symphonique ; créé à Moscou.

1909: *Concerto n°3 pour piano* en ré mineur, op. 30 ; créé à New York. Il s'agit d'un des concertos romantiques les plus difficiles.

1911: *Études-Tableaux op. 33*, cycle de 8 morceaux pour piano. *Suite* en 1916/1917 [cycle de 9 morceaux], op. 39. En tout, cycle de 17 morceaux pour piano.

1940: *Danses symphoniques op. 45*, création à Philadelphie. *Allégorie de la vie*.

À PROPOS DES BEAUX DORMANTS

LA NOTE D'INTENTION

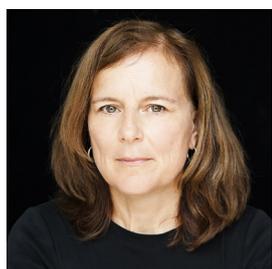
Deuxième œuvre d'un cycle consacré aux rites de passage, de la petite enfance à l'adolescence, *Les Beaux dormants*, librement inspiré de *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski n'est pas tant un ballet à histoire qu'une réflexion sur un des passages importants de la vie : la puberté.

Telles les eaux dormantes qui cachent une force insoupçonnée, voire parfois difficilement contrôlable, les Beaux et les Belles sommeillent dans les limbes de l'enfance, se préparant à la transition vers l'âge adulte. Sentier facile pour les uns, forêts de ronces pour les autres, c'est dans l'apprentissage du choc amoureux, la rencontre de l'autre, que survient l'éveil.

Pour le psychanalyste Bruno Bettelheim, ce conte évoque symboliquement les différentes étapes de la vie d'une femme. La naissance de la Belle, son baptême en présence des sept fées, l'adolescence et finalement l'âge adulte.

« Cette Belle au bois dormant est une image qui sommeille dans le cœur de tout homme. Il faut la retrouver. »
Robert Desoille (*Entretiens*)

HÉLÈNE BLACKBURN



Passionnée par la danse, qu'elle exerce depuis l'âge de cinq ans, la chorégraphe québécoise Hélène Blackburn suit dans un premier temps des études en ethnographie et en théâtre. Elle revient finalement à l'exploration du corps dansant qui se révèle le meilleur moyen d'exprimer sa réflexion sur

le comportement humain, sujet qui lui paraît inépuisable. Elle reçoit une formation professionnelle aux studios de Linda Rabin (actuellement École de danse contemporaine de Montréal) et à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) où elle rencontre le chorégraphe Jean-Pierre Perreault avec lequel elle collabore comme interprète jusqu'en 1989 (*Joe, Stella, Nuit, Les Lieuxdits* et *Piazza*). En 1989, elle fonde la compagnie Cas Public qui se forge une réputation internationale. En 26 ans d'activité, Cas Public a réalisé pas

moins de quinze créations dont plusieurs destinées au jeune public : *Barbe Bleue* (2004) et *GOLD* (2011) qui ont été présentées à l'Opéra national de Paris, mais aussi *Journal intime* (2006), *Variations S* (2010), et plus récemment *Suites curieuses* (2015). Artiste engagée pour l'avancement de sa discipline, chorégraphe et pédagogue reconnue, elle s'illustre également à l'extérieur de Cas Public. Elle est régulièrement invitée à créer au sein de compagnies (Royaume-Uni, Norvège...), tant pour le grand public que pour le jeune public. Elle collabore aussi comme enseignante et chorégraphe avec les principaux centres de formation professionnelle en danse au Canada et en Europe. Pour l'OnR, elle crée *Les Beaux dormants* en 2018. C'est une version revisitée qu'elle nous propose pour ce programme.

LA BELLE AU BOIS DORMANT

UN CONTE DE CHARLES PERRAULT

Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Ils allèrent à toutes les eaux du monde; vœux, pèlerinages, menues dévotions, tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait. Enfin pourtant la Reine devint grosse, et accoucha d'une fille : on fit un beau baptême ; on donna pour marraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pût trouver dans le Pays (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des Fées en ce temps-là, la Princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les cérémonies du baptême toute la compagnie revint au palais du Roi, où il y avait un grand festin pour les Fées. On mit devant chacune d'elles un couvert magnifique, avec un étui d'or massif, où il y avait une cuillère, une fourchette et un couteau de fin or garni de diamants et de rubis.

Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille Fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte, ou enchantée. Le Roi lui fit donner un couvert, mais il n'y eut pas moyen de lui donner un étui d'or massif, comme aux autres, parce que l'on n'en avait fait faire que sept pour les sept Fées. La vieille crut qu'on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents. Une des jeunes Fées qui se trouva auprès d'elle l'entendit, et jugeant qu'elle pourrait donner quelque fâcheux don à la petite Princesse, alla dès qu'on fut sorti de table se cacher derrière la tapisserie, afin de parler la dernière, et de pouvoir réparer autant qu'il lui serait possible le mal que la vieille aurait fait.

Cependant les Fées commencèrent à faire leurs dons à la Princesse.

La plus jeune donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde, celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un ange, la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle chanterait comme un rossignol, et la sixième qu'elle jouerait de toutes sortes d'instruments dans la dernière perfection. Le rang de la vieille Fée étant venu, elle dit, en branlant la tête encore plus de dépit

La Princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller.

que de vieillesse, que la Princesse se percera la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait. Ce terrible don fit frémir toute la compagnie, et il n'y eut personne qui ne pleurât.

Dans ce moment la jeune Fée sortit de derrière la tapisserie, et dit tout haut ces paroles : « Rassurez-vous, Roi et Reine, votre fille n'en mourra pas ; il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La Princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller. »

Le Roi, pour tâcher d'éviter le malheur annoncé par la vieille, fit publier aussitôt un édit, par lequel il défendait à toutes personnes de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sur peine de la vie. Au bout de quinze ou seize ans, le

Roi et la Reine étant allés à une de leurs maisons de plaisance, il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le Château, et montant de chambre en chambre, alla jusqu'au haut d'un donjon dans un petit galetas, où une bonne Vieille était seule à filer sa quenouille. Cette bonne femme n'avait point ouï parler des défenses que le Roi avait faites de filer au fuseau. Que faites-vous là, ma bonne femme ? dit la Princesse. Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne

la connaissait pas. Ah ! Que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous ? Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant. Elle n'eut pas plus tôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'Arrêt des Fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main, et tomba évanouie. La bonne vieille, bien embarrassée, crie au secours : on vient de tous côtés, on jette de l'eau au visage de la Princesse, on la délace, on

lui frappe dans les mains, on lui frotte les tempes avec de l'eau de la reine de Hongrie, mais rien ne la faisait revenir.

Alors, le Roi, qui était monté au bruit, se souvint de la prédiction des Fées, et jugeant bien qu'il fallait que cela arrivât, puisque les Fées l'avaient dit, fit mettre la Princesse dans le plus bel appartement du Palais, sur un lit en broderie d'or et d'argent. On eût dit un ange, tant elle était belle ; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail ; elle avait seulement les yeux fermés, mais on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte. Le Roi ordonna qu'on la laissât dormir en repos, jusqu'à ce que son heure de se réveiller fût venue. La bonne Fée qui lui avait sauvé la vie, en la condamnant à dormir cent

ans, était dans le Royaume de Ma-taquin, à douze mille lieues de là, lorsque l'accident arriva à la Princesse ; mais elle en fut avertie en un instant par un petit Nain, qui avait des bottes de sept lieues (c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée). La Fée partit aussitôt, et on la vit au bout d'une heure arriver dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons. Le Roi lui alla présenter la main à la descente du chariot. Elle approuva tout ce qu'il avait fait ; mais comme elle était grandement prévoyante, elle pensa que quand la Princesse viendrait à se réveiller elle serait bien embarrassée toute seule dans ce vieux château : voici ce qu'elle fit.

Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château (hors le Roi et la Reine), Gouvernantes, Filles d'Honneur, Femmes de Chambre, Gentilshommes, Officiers, Maîtres d'Hôtel, Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses, Pages, Valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les Écuries, avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour et la petite Pouffe, petite chienne de la Princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. Dès qu'elle les eut touchés, ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller qu'en même temps que leur Maîtresse, afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin ; les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment ; les Fées n'étaient pas longues à leur besogne. Alors le Roi et la Reine, après avoir baisé leur chère enfant sans qu'elle s'éveillât, sortirent du château, et firent publier des défenses à qui que ce soit d'en approcher. Ces défenses n'étaient pas nécessaires, car il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que ni bête ni homme n'y aurait pu passer : en sorte qu'on ne voyait plus que le haut des Tours du Château, encore

n'était-ce que de bien loin. On ne douta point que la Fée n'eût encore fait là un tour de son métier afin que la Princesse, pendant qu'elle dormirait, n'eût rien à craindre des curieux.

Au bout de cent ans, le Fils du Roi qui régnait alors, et qui était d'une autre famille que la Princesse endormie, étant allé à la chasse de ce côté-là, demanda ce que c'était que ces Tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois fort épais ; chacun lui répondit selon qu'il en avait ouï parler. Les uns disaient que c'était un vieux château où il revenait des esprits ; les autres que tous les sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on le pût suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois.

Le Prince ne savait qu'en croire, lorsqu'un vieux paysan prit la parole, et lui dit : Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire de mon père qu'il y avait dans ce château une Princesse, la plus belle du monde ; qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un Roi, à qui elle était réservée. Le jeune Prince, à ce discours, se sentit tout de feu ; il crut sans balancer qu'il mettrait fin à une si belle aventure ; et poussé par l'amour et par la gloire, il résolut de voir sur-le-champ ce qui en était. À peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer : il marcha vers le château qu'il voyait au bout d'une grande avenue où il entra, et ce qui le surprit un peu, il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé. Il ne laissa pas de continuer son chemin : un Prince jeune et amoureux est toujours vaillant. Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte : c'était un silence

affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts.

Il reconnut pourtant bien au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant. Il passa une grande cour pavée de marbre, il monta l'escalier, il entra dans la salle des gardes qui étaient rangés en haie, la carabine sur l'épaule, et ronflants de leur mieux. Il traversa plusieurs chambres pleines de gentilshommes et de dames, dormant tous, les uns debout, les autres assis, il entra dans une chambre toute dorée, et il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une Princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin.

Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle.

Alors comme la fin de l'enchantement était venue, la Princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre : « Est-ce vous, mon Prince ? » lui dit-elle, « vous vous êtes bien fait attendre. » Le Prince, charmé de ces paroles, et plus encore de la manière dont elles étaient dites, ne savait comment lui témoigner sa joie et sa reconnaissance ; il l'assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Ses discours furent mal rangés ; ils en plurent davantage ; peu d'éloquence, beaucoup d'amour. Il était plus embarrassé qu'elle, et l'on ne doit pas s'en étonner ; elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire, car il y a apparence (l'histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée, pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables. Enfin il y avait quatre heures qu'ils se parlaient, et ils ne s'étaient pas encore dit la moitié des choses qu'ils avaient à se dire.

Cependant tout le palais s'était réveillé avec la Princesse, chacun songeait à faire sa charge, et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim ; la Dame d'honneur, pressée comme les autres, s'impatienta, et dit tout haut à la Princesse que la viande était servie. Le Prince aida la Princesse à se lever ; elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère grand, et qu'elle avait un collet monté, elle n'en était pas moins belle. Ils passèrent dans un salon de miroirs, et y soupèrent, servis par les officiers de la princesse, les violons et les hautbois jouèrent de vieilles pièces, mais excellentes, quoiqu'il y eût près de cent ans qu'on ne les jouât plus ; et après souper, sans perdre de temps, le grand Aumônier les maria dans la chapelle du château et la Dame d'honneur leur tira le rideau ; ils dormirent peu, la Princesse n'en avait pas grand besoin, et le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la ville, où son père devait être en peine de lui. Le Prince lui dit qu'en chassant il s'était perdu dans la forêt, et qu'il avait couché dans la hutte d'un charbonnier, qui lui avait fait manger du pain noir et du fromage. Le Roi son père, qui était bon homme, le crut, mais sa mère n'en fut pas bien persuadée, et voyant qu'il allait presque tous les jours à la chasse, et qu'il avait toujours une raison en main pour s'excuser, quand il avait couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu'il n'eût quelque amourette : car il vécut avec la Princesse plus de deux ans entiers et en eut deux enfants, dont le premier qui fut une fille, qui fut nommée L'Aurore, et le second un fils, qu'on nomma Le Jour, parce qu'il paraissait encore plus beau que sa sœur. La Reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il



Photos de la création de la chorégraphie *Les beaux dormants* en février 2018

fallait se contenter dans la vie, mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret ; il la craignait quoiqu'il l'aimât, car elle était de race ogresse, et le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens, on disait même tout bas à la cour qu'elle avait les inclinations des ogres et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux, ainsi le Prince ne voulut jamais rien dire. Mais quand le Roi fut mort, ce qui arriva au bout de deux ans, et qu'il se vit maître, il déclara publiquement son mariage, et alla en grande cérémonie quérir la Reine sa femme dans son château. On lui fit une entrée magnifique dans la ville capitale, où elle entra au milieu de ses deux enfants.

Quelque temps après le Roi alla faire la guerre à l'Empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa la régence du royaume à la Reine sa mère, et lui recommanda sa femme et ses enfants : il devait être à la guerre tout l'été, et dès qu'il fut parti, la Reine Mère envoya sa bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie. Elle y alla quelques jours après, et dit un soir à son maître d'hôtel : « Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. »

« Ah ! Madame, » dit le Maître d'Hôtel. « Je le veux », dit la Reine (et elle le dit d'un ton d'ogresse

qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la sauce-robert. Ce pauvre homme voyant bien qu'il ne fallait pas se jouer à une ogresse, prit son grand couteau, et monta à la chambre de la petite Aurore : elle avait pour lors quatre ans, et vint en sautant et riant se jeter à son col, et lui demander du bon. Il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains et il alla dans la basse-cour couper la gorge à un petit agneau, et il lui fit une si bonne sauce que sa Maîtresse l'assura qu'elle n'avait jamais rien mangé de si bon. Il avait emporté en même temps la petite Aurore, et l'avait donnée à sa femme pour la cacher dans le logement qu'elle avait au fond de la basse-cour. Huit jours après, la méchante Reine dit à son Maître d'hôtel : « Je veux manger à mon souper le petit Jour ». Il ne répliqua pas, résolu de la tromper comme l'autre fois ; il alla chercher le petit Jour, et le trouva avec un petit fleuret à la main, dont il faisait des armes avec un gros singe ; il n'avait pourtant que trois ans. Il le porta à sa femme qui le cacha avec la petite Aurore, et donna à la place du petit Jour un petit chevreau fort tendre, que l'Ogresse trouva admirablement bon.

Cela était fort bien allé jusque-là ; mais un soir cette méchante Reine dit au Maître d'hôtel : Je veux manger la Reine à la même sauce que ses enfants. Ce fut alors que le

pauvre Maître d'hôtel désespéra de la pouvoir encore tromper. La jeune Reine avait vingt ans passés, sans compter les cent ans qu'elle avait dormi : sa peau était un peu dure, quoique belle et blanche ; et le moyen de trouver dans la ménagerie une bête aussi dure que cela ? Il prit la résolution, pour sauver sa vie, de couper la gorge à la Reine, et monta dans sa chambre, dans l'intention de n'en pas faire à deux fois ; il entra le poignard à la main dans la chambre de la jeune Reine. Il ne voulut pourtant point la surprendre, et il lui dit avec beaucoup de respect l'ordre qu'il avait reçu de la Reine Mère. «Faites votre devoir», lui dit-elle, en lui tendant le col, « exécutez l'ordre qu'on vous a donné ; j'irai revoir mes enfants, mes pauvres enfants que j'ai tant aimés » ; car elle les croyait morts depuis qu'on les avait enlevés sans lui rien dire. «Non, non, Madame», lui répondit le pauvre Maître d'hôtel tout attendri, «vous ne mourrez point, et vous ne laisserez pas d'aller revoir vos chers enfants, mais ce sera chez moi où je les ai cachés, et je tromperai encore la Reine, en lui faisant manger une jeune biche en votre place. » Il la mena aussitôt à sa chambre, où la laissant embrasser ses enfants et pleurer avec eux, il alla accommoder une biche, que la Reine mangea à son souper, avec le même appétit que si c'eût été la jeune Reine. Elle était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au Roi, à son retour, que les loups enragés avaient mangé la Reine sa femme et ses deux enfants. Un soir qu'elle rôdait à son ordinaire dans les cours et basses-cours du château pour y halener quelque viande fraîche, elle entendit dans une salle basse le petit Jour qui pleurait, parce que la Reine sa mère le voulait faire fouetter, parce qu'il avait été méchant, et elle entendit aussi la petite Aurore qui demandait pardon pour son frère. L'ogresse reconnut la voix de la Reine et de ses enfants, et furieuse d'avoir été trompée, elle commanda dès le lendemain au matin, avec une voix épouvan-

table qui faisait trembler tout le monde, qu'on apportât au milieu de la cour une grande cuve, qu'elle fit remplir de crapauds, de vipères, de couleuvres et de serpents, pour y faire jeter la Reine et ses enfants, le Maître d'hôtel, sa femme et sa servante : elle avait donné l'ordre de les amener les mains liées derrière le dos. Ils étaient là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve, lorsque le Roi, qu'on n'attendait pas si tôt, entra dans la cour à cheval ; il était venu en poste, et demanda, tout étonné, ce que voulait dire cet horrible spectacle ; personne n'osait l'en instruire, quand l'ogresse, enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la

cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre. Le Roi ne laissa pas d'être fâché ; elle était sa mère ; mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants.



LA MUSIQUE DES BEAUX DORMANTS

PIOTR ILITCH TCHAIKOVSKI COMPOSITEUR



Né en 1840 à Votkinski dans l'Oural, il apprend le piano très jeune avec sa mère. En 1848, la famille déménage à Moscou puis à Saint-Petersbourg. De 1852 à 1859, il poursuit des études de droit. En 1862, il entre au Conservatoire de Saint-Petersbourg et suit les cours de piano d'Anton Rubinstein. De 1866 à 1877, il est professeur de théorie au Conservatoire de Moscou

et peut s'adonner librement à la création grâce tout d'abord à une rente annuelle que lui donne Nadejda von Menck, puis à une solde d'honneur accordée par le Tsar. En 1867, il écrit son premier opéra. La mort de sa mère, en 1854, l'affecte beaucoup et fait de lui un homme au caractère sensible et pessimiste, d'un tempérament fort et d'une mélancolie profonde. Il voit dans Mozart son idéal. Ami de Rimski-Korsakov et de Mili Balakirev, Tchaïkovski s'inspire de la culture musicale romantique de l'Occident et la musique folklorique russe. En 1877, il crée *Le Lac des cygnes*, mais c'est un échec. Puis il entreprend l'écriture d'*Eugène Onéguine* sur un texte de Pouchkine (1799-1837) : c'est un succès. Il est alors acclamé dans le monde entier pour ses symphonies et notamment pour ses concertos. En revanche, ses nouveaux opéras (*Mazeppa*, *La Pucelle d'Orléans*) n'accèdent pas au même succès.

Pouchkine l'inspire et c'est avec *La Dame de pique* qu'il compose son meilleur opéra. à celui-ci succèdent ses ballets : *La Belle au bois dormant* et *Casse-noisette*, chorégraphiés par Marius Petipa. C'est en 1893 que la Russie perd un de ses plus grands compositeurs. Ayant eu la possibilité de voyager à travers le monde, sa musique est marquée par l'art lyrique français, italien et allemand, on dit d'ailleurs de lui qu'il est le plus occidental de tous les compositeurs russes.

LES ŒUVRES MAJEURES DE TCHAIKOVSKI

- 1868: *Fatum*, poème symphonique
- 1869: *Roméo et Juliette*, ouverture fantaisie
- 1875: Concerto pour piano n°1
- 1875-76: *Le Lac des cygnes*
- 1877-78: *Eugène Onéguine*
- 1877-78: Symphonie n°4
- 1878: Concerto pour violon
- 1880: *Ouverture 1812*
- 1885: *La Symphonie Manfred*
- 1888: Symphonie n°5
- 1888-89: *La Belle au bois dormant*
- 1890: *La Dame de pique*
- 1891-92: *Casse-noisette*
- 1893: *Symphonie n° 6 « Pathétique »*

LES ÉTAPES DE CRÉATION ET DE RÉALISATION D'UN BALLET : DE L'IDÉE DU CHORÉGRAPHE À LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION

Le chorégraphe imagine, orchestre et coordonne les pas de danses qui constituent son œuvre. Ainsi, le chorégraphe doit faire preuve d'imagination, de créativité et de technique pour mener à bien son projet.

1. Commande et réflexion

Le directeur artistique s'adresse à un chorégraphe de son choix et lui soumet la commande d'un ballet. Le chorégraphe se plonge ensuite dans une période de réflexion durant laquelle il va décider de sa participation ou non au projet. Lorsque la commande lui semble convaincante, il débute sa collaboration avec la compagnie.

2. Présentation du projet

Le chorégraphe présente son projet de manière détaillée à l'équipe technique et à l'équipe administrative.

3. Conception et création du ballet

Le chorégraphe imagine et crée un ballet. Il peut demander à un compositeur de créer une musique pour son ballet, mais il choisit souvent une musique déjà existante.

Il fait aussi appel à plusieurs personnes qui conçoivent, selon sa demande et ses exigences, la scénographie du spectacle :

- > L'éclairagiste se charge de concevoir les effets de lumière du spectacle.
- > Le costumier imagine les costumes.
- > Le décorateur conçoit les décors.

Les décors et les costumes sont ensuite fabriqués par les divers ateliers (décors, costumes, perruques et accessoires) de l'Opéra national du Rhin à Strasbourg.

4. Répétitions

Le chorégraphe est chargé de la distribution des rôles : il répartit les différents rôles du ballet qu'il a imaginé entre les danseurs de la compagnie. Une fois les rôles distribués, les répétitions peuvent commencer.

- > Les répétitions en studio commencent entre six et huit semaines avant la première représentation. Elles se poursuivent sur scène plus ou moins dix jours avant le spectacle.
- > Les « scène-orchestre » : ces répétitions ont lieu en présence de l'orchestre (s'il y en a un). Elles se déroulent environ une semaine avant la première représentation. Dirigées par le chorégraphe, elles permettent de régler les problèmes de coordination entre les danseurs et l'orchestre.
- > La « pré-générale » ou la « colonelle » : c'est une répétition en conditions intégrales de spectacle, sans public. C'est l'avant-dernière occasion de s'assurer que tout est prêt. Lors de cette répétition, chacun est à son poste : les danseurs maquillés et costumés, les musiciens dans la fosse (s'il y a un orchestre), le régisseur général devant le poste de régie, etc. On ne s'arrête plus et on file le spectacle.
- > La répétition générale : c'est la toute dernière répétition avant la première représentation de l'œuvre. Il n'y a plus droit à l'erreur puisqu'on est en conditions de représentation.

5. La première

Il s'agit de la première représentation publique d'un ballet. C'est un moment de grande tension pour la compagnie. Tout doit se passer pour le mieux grâce au travail réalisé pendant les répétitions. Après les représentations, on démonte le décor, on range les costumes et les accessoires. Le tout est stocké aux ateliers de la Meinau, en attendant que la production soit reprise. Le Ballet de l'Opéra national du Rhin présente tous ses spectacles à Strasbourg (Opéra et CMD), à Colmar (Théâtre municipal), à Mulhouse (Théâtre de la Sinne et La Filature) et parfois hors les murs et en tournée. Les danseurs sont donc amenés à se familiariser avec des plateaux de dimensions différentes et des publics variés.

PROLONGEMENTS PÉDAGOGIQUES

ARTS DU SPECTACLE VIVANT

- > Vidéos - capsules du ballet de l'OnR : une première approche visuelle des artistes du spectacle (présentation des danseurs, de la classe du ballet, des répétitions et des extraits chorégraphiques).
- > Les métiers liés à la danse et à tous les styles de danse.

PAGLIACCIO

EPS /ARTS CIRCASSIENS - EXPRESSION CORPORELLE / DANSE

- > Atelier unissant la pantomime et l'art des clowns.
- > Comment devient-on clown ? Qui sont les clowns célèbres d'hier et d'aujourd'hui ?

40D

- > Découvrir Bruno Bouché à travers ses interviews et ses ballets ; visualiser des extraits de *Fireflies* (accessible sur le Web) ; comment devient-on chorégraphe et directeur d'une compagnie de danse ?
- > Atelier de pratique basé sur les duos de genre pour préparer les élèves à la chorégraphie.

LES BEAUX DORMANTS

EPS/ DANSE

- > Mouvements chorégraphiques, improvisés ou non, sur des extraits de la musique de Tchaïkovski
- > Pour aborder les codes et l'évolution de la danse classique, visualiser un extrait du ballet *La Belle au bois dormant* Tchaïkovski/ Petipa, créé en 1891, pour le comparer avec des chorégraphies plus contemporaines (réinterprétations de l'histoire sur la musique de Tchaïkovski).
- > Qu'est-ce que la danse néo-classique et la danse contemporaine ? Comprendre les différences entre la danse narrative et la danse plus abstraite.

ARTS DU LANGAGE

- > En langues vivantes et français : vocabulaire de la danse et du mouvement, des émotions.

PAGLIACCIO

- > Le rôle des clowns dans la société ; la recherche de la liberté et l'aspiration à la légèreté.
- > Les différentes catégories de clowns, quelle place tiennent-ils dans la société et à travers l'histoire ?
- > Pour les plus jeunes : description de clowns à partir de photographies, de tableaux.
- > Exposés, devoirs - maison : les clowns célèbres.

40D

- > Que recherchent les artistes créateurs, les interprètes dans la conception et la pratique de leur art ? L'art comme expression ultime ; la recherche de la transcendance ; qu'est-ce le beau dans l'art, le sublime ?

LES BEAUX DORMANTS

À propos du conte de Charles Perrault et celui des frères Grimm :

- > Portraits des personnages principaux et secondaires, évolution par étapes du personnage de la princesse, notion du temps et de son expression au fil du conte.
- > La question des réécritures contemporaines de *La Belle au bois dormant*, les parodies ou transpositions reprenant les thèmes principaux du conte.

Ressources pédagogiques :

> Niveau 6e. « Et si je réveillais la Belle au bois dormant » (www.pedagogie.ac-nantes.fr),

- Pour les plus grands. Approche thématique et symbolique du conte par Bruno Bettelheim.

> Blogs, forums de discussion avec des intervenants : rites de passage de l'enfance à l'adolescence (« Rites de passage » - filmsdocumentaires.com) ; la rencontre amoureuse

ARTS DU SON

> La musique russe, l'influence des musiques et danses populaires ; les compositeurs du spectacle Dimitri Chostakovitch, Alexandre Scriabine, Sergueï Rachmaninov, Piotr Ilitch Tchaïkovski.

PAGLIACCIO

> Quels styles de musique servent à accompagner les artistes circassiens dont les clowns ? Les effets sonores liés à l'action, aux moments drôles ou mélancoliques.

> Les clowns musiciens.

> Ecouter l'air « *Ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà !* » extrait de l'opéra *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (Canio, en plein désarroi juste avant la représentation fatale, exhorte son propre personnage à paraître joyeux sur scène).

40D

> Mise en mouvement à partir d'écoutes d'oeuvres de Rachmaninov.

> L'expression des émotions : le style romantique et post-romantique.

LES BEAUX DORMANTS

> Projet musical : « réécriture », (arrangement et enregistrement) d'un extrait musical à partir de la musique du ballet de Tchaïkovski : usage de samples, ostinatos et boucles, beat.

> Ecoute comparative : « La Belle au bois dormant » extrait de *Ma mère L'oye* (pour piano ou orchestre) de Maurice Ravel.

> Tchaïkovski et la musique de ballet.

ARTS DU VISUEL

PAGLIACCIO

> Cinéma : les clowns qui font rire, les clowns qui font peur.

> Beaux-arts : « les clowns musiciens » de Dubuffet ou représentations de clowns peintes par Renoir.

> Proposer un atelier de photographie « clowns d'aujourd'hui » : réaliser une galerie de portraits d'élèves portant des accessoires et éléments de costumes de clown ou ayant simplement des postures ou expressions qui évoquent l'art des clowns ; élaborer une exposition de portraits de clowns célèbres..

40D

> *Elèves de Cycle 4, lycéens notamment en option arts plastiques.* Dessins, croquis effectués au cours d'une répétition de 40D au centre chorégraphique : comment saisir l'instant, le mouvement, l'expression en regardant travailler les danseurs ?

LES BEAUX DORMANTS

> Illustrations de *La Belle au bois dormant* par Gustave Doré.

> *Pour les plus jeunes.* Construction de marionnettes pour mettre le conte en scène.

ARTS DU QUOTIDIEN

PAGLIACCIO

> Les accessoires des clowns : nez rouge, chaussures géantes, etc.

LES BEAUX DORMANTS

> Les contes et les objets symboliques ou magiques dont le rouet.

> Comment et où sont fabriqués les chaussons des danseurs et leurs costumes ?

PEAC, HISTOIRE DES ARTS, EPI

PAGLIACCIO

> Monter un projet en relation avec les arts circassiens pour aller à la rencontre de publics empêchés. Sylvie Kreutzer-Bottlaender, chargée de mission Daac danse et arts du cirque peut apporter son aide (noms d'intervenants et relecture de projet ACMISA).

EPS/ DANSE, MATHÉMATIQUES

40D

> Figures géométriques simples et complexes appliquées à une prestation chorégraphique (accompagnée ou non de musique) ; opposition entre enchaînements de mouvement et postures statiques. En mathématiques : problèmes à résoudre en lien avec la géométrie, la danse, le déplacement, la vitesse.

EPS/ DANSE, ÉDUCATION MUSICALE, FRANÇAIS

LES BEAUX DORMANTS

>Élaborer une chorégraphie à partir d'œuvres de Rachmaninov en travaillant sur l'expression des émotions les plus contrastées. Restitution devant d'autres élèves, parents ou enseignants. Aspect culturel : les grands artistes romantiques russes (littérature, théâtre, peinture, musique, danse), les liens qui existent depuis longtemps entre les artistes français et russes.

EPS/ DANSE, ARTS PLASTIQUES, TECHNOLOGIE, EDUCATION MUSICALE, FRANÇAIS

> Théâtre musical à partir du conte *La Belle au bois dormant* :

- ateliers de création : réécriture du texte, atmosphères sonores (dont bruitages), chorégraphie et arts du cirque, fabrication d'accessoires et d'une toile peinte.

HISTOIRE, ARTS, FRANÇAIS

> Le conte de Perrault et son contexte historique :

- Charles Perrault, écrivain contemporain de Louis XIV, de quelle manière il a décrit la cour dans ses contes,

- Danse, arts et pouvoir au temps du Roi-Soleil, la création des académies, l'architecture, l'art des fontaines et des jardins au château de Versailles.