Saison 25-26



Bal impérial - Boléro Dossier avant-spectacle

Bal impérial

Chorégraphie Sidi Larbi Cherkaoui

Boléro

Chorégraphie Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet

Du 19 au 25 novembre 2025 au Grand Théâtre de Genève



1

Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue – avec ou sans leurs enfants – au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés dossiers avant-spectacle, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage Service Dramaturgie et développement culturel Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse pedagogie@gtg.ch

Bal impérial - Boléro

19 et 21 novembre 2025 - 20h 20 novembre 2025 - 19h 23 novembre 2025 - 15h 25 novembre 2025 - 19h30 Au Grand Théâtre de Genève Ordre et durée : approx. 2h avec un entracte

Boléro 16 minutes Entracte 30 minutes Bal impérial environ 75 minutes (durée susceptible d'évoluer)

BOLÉRO

Damien Jalet Sidi Larbi Cherkaoui

Créé en 2013 à l'Opéra National de Paris, repris en 2023 au GTG

Concept et chorégraphie **Damien Jalet**, **Sidi Larbi Cherkaoui**Concept et scénographie **Marina Abramović**

Lumières **Urs Schönebaum**

Costumes Riccardo Tisci

Musique Maurice Ravel

Direction musicale Constantin Trinks

Conseiller à la chorégraphie Aimilios Arapoglou, James O'Hara

BAL IMPÉRIAL

Sidi Larbi Cherkaoui

Création mondiale en coproduction avec le Festival Johann Strauss 2025 Wien et Eastman Dance Company

Chorégraphie Sidi Larbi Cherkaoui

Scénographie et costumes Tim Yip

Assistant à la scénographie et costumes Jin Yau

Lumières Jen Schriever

Musique Johann Strauss fils

Musique additionnelle et musiciens sur scène Tsubasa Hori, Shogo Yoshii

Direction musicale Constantin Trinks

Assistant à la chorégraphie Afshin Varjavandi

Consultants à la chorégraphie German Cornejo, Carolina Giannini, Riley O'Flynn

Spécialiste Arts martiaux Satoshi Kudo

Conseiller artistique Hisashi Itoh

Conseiller musical Marc Leroy-Calatayud

Chanteur Kazutomi « Tsuki » Kozuki

Ballet du Grand Théâtre de Genève Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de







Bal imperial - Boléro

Les oeuvres : présentation

Boléro Bal impérial

Les équipes artistiques

Pour aller plus loin

Le Ballet du Grand Théâtre 4 questions aux artistes



Les oeuvres : présentation

Boléro

La soirée commencera avec *Boléro* que le chorégraphe franco-belge Damien Jalet, artiste associé du Grand Théâtre de Genève, Sidi Larbi Cherkaoui et l'artiste Marina Abramović créèrent en 2013 pour l'Opéra de Paris, avant de se réunir à nouveau en 2016 pour créer le *Pelléas & Mélisande* à l'affiche de la saison lyrique du Grand Théâtre.

Sur le gigantesque crescendo du Boléro de Ravel devenu universel, les danseurs vêtus de noir tournent et culbutent, doublés par un miroir géant placé derrière eux. Les capes noires tombent et ils engagent une danse macabre tantrique, d'une puissance viscérale, à laquelle seule la mort peut donner le coup de grâce d'une dissolution dans le néant, la joie parfaite, le nirvana, la consommation totale.



Dix ans après

Propos de Sidi Larbi Cherkaoui



À l'origine de Boléro, il y a une invitation que j'ai reçue de la part de Brigitte Lefèvre en 2013, sa dernière année en tant que directrice de la danse à l'Opéra de Paris, poste qu'elle a tenu pendant dix-neuf ans. J'ai accepté l'invitation à la seule condition de pouvoir réaliser le travail en collaboration avec Damien Jalet. Je sentais à ce moment qu'il fallait la symbiose de nos deux idiomes chorégraphiques pour pouvoir se mesurer à l'Opéra de Paris. C'est Damien qui a eu l'idée d'inviter Marina Abramović à nous rejoindre. Le concept a donc été pensé en relation triangulaire entre nous, dans une boucle ininterrompue d'une proposition s'enchaînant à une autre. Très rapidement, notre réflexion s'est posé la question de comment être en relation avec les versions antérieures du Boléro, dont la célèbre version de Béjart mais aussi celle qu'il avait réalisé auparavant. Elles avaient fixé une certaine iconographie basée sur la centralité d'un interprète, avec tous les autres qui lui tournaient autour. Nous avons donc cherché comment ouvrir ce cercle et montrer que le monde n'est pas nécessairement centré autour d'un seul être mais que nous pouvons tous être en orbite les uns autour des autres, que tout le monde peut être le centre, un centre qui est partout et qui est nulle part.

Nous avons alors abordé la première étape créative de *Boléro*: mettre onze danseurs en orbite les uns autour des autres, un peu comme s'il en manquait un. D'habitude, la douzaine est un nombre qui indique la complétion, alors présenter onze interprètes soulève la question d'où est passé le douzième. Pour nous, c'était une manière d'impliquer le public, de lui donner le sentiment d'être l'élément qui complétait la douzaine. Le plateau des danseurs forme

une sorte de constellation d'étoiles en mouvement éternel autour d'elles-mêmes. Mais les costumes de Riccardo Tisci nous ont permis d'évoquer une autre image. Il nous a proposé des vêtements dont la transparence semble presque révéler le squelette de l'interprète. Cette impression a été possible grâce à un travail extrêmement délicat et laborieux de broderie artisanale. Le résultat, pour moi en tout cas, évoque l'iconographie de la Calavera Catrina, la personnification mexicaine folklorique de la mort omniprésente lors de la Fête des Morts, ou peut-être aussi certains costumes de Mort des danses rituelles du bouddhisme tibétain. L'effet devient donc celui des squelettes d'une danse macabre. Les morts qui dansent ont été notre inspiration et nos étoiles tournoyantes allaient donc danser vers leur mort.

Il y a un aspect particulier du travail de Damien Jalet qui est celui de l'épuisement, où très fréquemment les interprètes sont sollicités jusqu'à l'extrême, jusqu'au bout des choses. L'œuvre commence avec des propositions chorégraphiques qui viennent plutôt de moi, les gestes des mains qui dévident, par exemple, et elle poursuit dans le monde caractéristique de Damien Jalet : elle est faite du yin et du yang de ses deux créateurs. Notre histoire commune remonte à 23 années en arrière, on a fait une longue route ensemble. Il a dansé pour moi et j'ai assisté au développement de son œuvre depuis son commencement, tout comme il a chaleureusement soutenu de nombreux éléments de la mienne, dès mes débuts, notamment au niveau dramaturgique. Notre histoire commune est difficile à décrire tant elle est interpersonnelle. Mais je ressens tellement de reconnaissance à son égard, pour tout ce que j'ai pu explorer grâce à lui. Il est donc tout naturel et nécessaire pour moi, en tant que directeur du Ballet de Genève, de lui accorder cet espace, en tant qu'artiste associé du Ballet de Genève.

Boléro est arrivé dans notre processus créatif, trois ans après que nous avons réalisé Babel(words). Et c'est une tout autre bête. Dans Babel(words), nous jouions avec toutes sortes de strates culturels différents qui se combinaient ou qui entraient en collision, ou en dialogue, qui se traduisaient ou qui se perdaient dans la traduction. Avec Boléro, il s'agissait d'apporter un nouvel idiome à une compagnie de ballet, en l'occurrence l'Opéra de Paris, pour laquelle nous souhaitions vivement leur permettre d'atteindre un état organique, une forme de vélocité qui viendrait de l'abandon. Tout ceci était alors assez nouveau pour eux. Ils avaient eu ce genre d'expérience en travaillant avec Ohad Naharin ou Mats Ek et cela a facilité notre travail ensemble. Mais je ne pouvais pas m'empêcher de penser qu'il s'agissait là d'une rencontre de styles très différents. C'est amusant d'ailleurs de remarquer qu'un certain nombre de danseurs avec lesauels nous avions travaillé à Paris lors de la création de Boléro, sont devenus des étoiles, comme Marc Moreau ou Alice Renavand. Le défi de Boléro, c'est son exigence physique jusqu'à l'épuisement. Ce qui nous ramène aussi aux premières réflexions sur l'œuvre et son rapport à son antécédent chez Béjart, qui amenait aussi à l'orgasme final, à l'écroulement, même si chez nous, l'écroulement est collectif.

Parmi les éléments que Marina Abramović a amené à Boléro, il faut souligner l'électricité qu'elle a perçu dans l'espace scénique de l'œuvre, qui relie le ciel et la terre. Avec Marina, on part vite dans l'intergalactique! Comme dans le Pelléas et Mélisande que nous avons réalisé tous les trois après Boléro, elle ressent les corps comme des canaux à travers lesquels passe l'énergie de l'univers. Après avoir longtemps discuté, de Damien nous est venue l'idée de placer un miroir audessus du plateau, afin de voir la chorégraphie à partir d'une perspective différente. Une perspective où tout se dédouble sur une mathématique fractale. Où tout est un reflet de tout, où nous sommes tous le reflet les uns des autres. Et les yeux du public se lèvent d'ailleurs très souvent vers ce reflet : même si la réalité est là, devant vos yeux, vous êtes plus intéressés par ce qui se passe dans le miroir.

Marina Abramović nous a aussi apporté ses visions scénographiques fondées sur le « bruit blanc », l'écran visuel « brouillé » de la télévision hertzienne où se mélangent toutes les fréquences audibles de manière égale, le bruit de l'univers en quelque sorte. En simplifiant beaucoup, elle propose que lorsque la télé ne capte aucun signal, c'est cela qu'elle capte, l'univers. Marina aimait cette idée que c'est cela qui nous entoure, dans quoi nous baignons, nous dansons, nous existons, nous naissons et nous mourons.

Et puis, il y a cet élément dramaturgique de Boléro qui évoque le soufisme et les derviches tourneurs. Les capes noires que les danseurs portent au début de la pièce, avançant presque comme une armée - une idée venue de Damien Jalet, pour mieux rendre l'idée qu'il y avait un espace à occuper - tombent puis, tout à coup, commence le rituel, sur le modèle de la dévotion soufie, où l'un propose un motif et les autres le reprennent et le suivent. Et avant qu'on ne puisse s'en rendre compte, on se trouve dans la zone de l'abandon, de la transe où l'on n'a plus le choix, il faut continuer à danser. Comme cette maladie, l'ergotisme, où l'on ne pouvait plus arrêter de danser à la suite de l'intoxication. Mais en même temps, c'est une dévotion qui cherche à atteindre la transcendance, un niveau supérieur et c'est ce que nous voulons aussi que le public atteigne, qu'il se sente aimanté par ce mouvement, qu'il ait envie de le rejoindre.

Aller jusqu'au bout des choses. C'est la grande leçon que nous a enseigné Marina Abramović, à Damien et moi-même en tant que jeunes artistes. C'est elle et sa démarche sans compromis qui étaient ma référence par excellence, dans mon époque avant-gardiste un peu hardcore, au bon vieux temps! Depuis, j'ai trouvé d'autres manières d'aller jusqu'aux limites de moi-même, et elle aussi d'ailleurs, comme on le voit en ce moment dans sa grande rétrospective de la Royal Academy de Londres.

Dix ans après avoir créé *Boléro*, nous sommes aussi un peu face à une rétrospective. Les trois œuvres au programme d'Éléments étaient toutes des commandes : on est venu à moi en me proposant de faire une pièce sur de la musique contemporaine, sur *Le Prélude à l'après-midi d'un faune*, sur *Boléro*. Revenir sur tout cela est merveilleux, et il est encore plus gratifiant de pouvoir le faire grâce aux pouvoirs conjoints de la danse et de la musique en direct pendant une soirée entière, l'un de mes plus hauts objectifs artistiques.

Bal impérial

Bal impérial est tout d'abord une invitation de la ville de Vienne faite au chorégraphe et directeur du Ballet du Grand Théâtre de Genève, Sidi Larbi Cherkaoui, à commémorer le bicentenaire de la naissance de Johann Strauss fils. Au-delà des codes et des genres, Sidi Larbi Cherkaoui interrogera la nature même du bal et du ballet, leurs racines communes et leurs différences. Une exploration de la danse dont l'aspect social cache un outil politique. Car derrière la musique et le mouvement, les tensions et les conflits sont enterrés, l'attention aux problèmes d'une nation est détournée et tout ce qui dérange est lissé. Valse ou marche militaire, danse ou défilé, dans les deux cas la mise en scène et le charme de la manipulation priment sur la réalité.

Familiers de l'univers créatif du chorégraphe, deux musiciens japonais feront face à l'Orchestre de la Suisse Romande et à son interprétation des valses et danses viennoises. Tous ensemble, ils rejoueront cette confrontation culturelle entre Orient et Occident, entre passé et présent, dans laquelle Cherkaoui développera une danse fluide, violente mais aussi sensible, face à la valse, visage musical de l'Europe impérialiste d'aujourd'hui et d'antan.



Bals impérieux

Entretien avec Sidi Larbi Cherkaoui en amont de sa nouvelle création. par Clara Pons

À l'occasion des deux cents ans de la naissance de Johann Strauss fils, le Grand Théâtre de Genève présente Bal impérial, une création de Sidi Larbi Cherkaoui qui transcende l'hommage musical pour devenir une méditation sur les échanges culturels, les dynamiques de pouvoir et la danse comme miroir de la société. Le spectacle interroge la manière dont les corps, à travers la danse, portent les traces des conquêtes et des systèmes politiques mais aussi de mimétismes et de réinventions.

Pour Sidi Larbi Cherkaoui, Bal impérial est né d'une fascination pour les mécanismes de l'impérialisme culturel, ces moments où les sociétés, confrontées à une domination étrangère, choisissent de refléter, d'absorber ou de subvertir les codes de l'autre. Deux mondes, a priori éloignés, cristallisent cette réflexion: la Vienne de Johann Strauss fils et le Japon.

Vienne, capitale de l'Empire austro-hongrois, incarne l'apogée d'une civilisation qui se croit éternelle. «La valse de Strauss, c'est la bande-son de cet empire, un monde où tout est codifié, où chaque geste, chaque pas, est un marqueur social», explique Cherkaoui. « Mais derrière cette apparente harmonie, il y a une société en crise, un empire qui se fissure.» La Vienne de Strauss fils n'est plus celle de Metternich et la capitale d'un empire qui dessine l'Europe mais bien la scène des nationalismes montants, des tensions ethniques et de la peur du déclin. Le bal viennois, avec ses protocoles stricts, est un miroir de cette société. «Inviter une dame à danser, c'est un acte politique », souligne le chorégraphe. «Refuser, c'est une insulte. Tout est calculé, rien n'est laissé au hasard.» Pourtant, dans ces salons dorés se jouent aussi des transgressions: les amours interdites, les désirs refoulés, les alliances secrètes.

«La valse, avec ses tours et ses détours, est une métaphore parfaite: on semble tourner en rond, mais en réalité, on avance, on se rapproche, on s'éloigne.» C'est cette hypocrisie et ces non-dits de la société viennoise que l'auteur Arthur Schnitzler décrira entre autres dans La Ronde (1897), où il dépeint une série d'amours

fugaces qui traversent toutes les classes sociales, révélant les failles d'un monde où les apparences priment. «Schnitzler montre que derrière les valses et les politesses, il y a des corps qui désirent, qui souffrent, qui se rebellent », commente Cherkaoui. «C'est cette tension entre le protocole et le désir que je veux explorer. » Sidi Larbi Cherkaoui voit dans cette dualité entre apparences et pulsions un parallèle avec le Japon. «Les deux sociétés ont utilisé la danse et la musique comme des outils de pouvoir, mais aussi comme des espaces de liberté. À Vienne, on danse pour oublier la chute prochaine de l'empire. Au Japon, on joue Strauss pour montrer qu'on peut rivaliser avec l'Occident.»

Au milieu du XIX^e siècle, le Japon, sous la menace permanente des puissances occidentales, entame une modernisation forcée. L'ère Meiji (1868-1912) marque un tournant: le pays, qui avait choisi l'isolement volontaire, s'ouvre à l'influence européenne et américaine. « Ce qui m'a fasciné, explique Cherkaoui, c'est la manière dont les Japonais ont alors intégré la musique occidentale, non pas comme une soumission, mais comme une démonstration de maîtrise.» Les musiciens japonais, formés à des instruments traditionnels comme le koto ou le shamisen, se mettent à jouer du violon et à interpréter Johann Strauss, non par adhésion, mais pour montrer qu'ils pouvaient égaler, voire surpasser, les « étrangers ». « C'était une forme de résistance par le mimétisme: Nous savons faire ce que vous faites, et peut-être même mieux. » Cette stratégie de miroir n'est pas anodine. «Le Japon a toujours su absorber les influences extérieures pour mieux les réinventer», souligne le chorégraphe. Cette capacité à transformer l'emprunt en création originale, Cherkaoui la voit comme une leçon de liberté artistique.

Toutefois, cette période est aussi celle de l'impérialisme japonais en Asie, notamment avec l'annexion de la Corée en 1910, «Le Japon a été à la fois victime et acteur de l'impérialisme », rappelle-t-il. «Après avoir subi la pression occidentale, il a reproduit les mêmes schémas de domination. » Cette dualité – entre résistance et reproduction des rapports de force - est au cœur de Bal impérial. Après avoir tenté de rivaliser avec les puissances occidentales, le Japon s'engage dans une guerre dévastatrice, qui se termine par Hiroshima et Nagasaki. «La défaite de 1945 a forcé le Japon à se réinventer», note Cherkaoui. «Le pays a renoncé à son armée et a adopté une constitution pacifiste. C'est une leçon d'humilité et de résilience. » Cette capacité à se reconstruire après la catastrophe inspire le chorégraphe: « Dans Bal impérial, je veux montrer ce dualisme: la chute, mais aussi la renaissance.» Même quand la violence n'est iamais très loin.

Cherkaoui s'intéresse ainsi aux bals comme lieux de négociation politique. «En Europe, les bals étaient des espaces où se jouaient les alliances entre les grandes familles, où se décidaient les mariages, les héritages, explique-t-il. Mais c'étaient aussi des lieux où les exclus, Juifs, artistes, femmes indépendantes, pouvaient, parfois, s'immiscer. «La danse n'est jamais innocente, souligne-t-il. Elle est toujours liée au pouvoir.» Cherkaoui voit dans la danse un outil de résistance et de réinvention et reconnaît à la valse un potentiel subversif. «Si on la détache de ses codes bourgeois, la valse peut devenir une danse de liberté, où les corps se touchent, se soutiennent, tombent et se relèvent », dit-il. «Je veux mélanger les genres, les identités, les époques. Il y aura des hommes en robes, des femmes en pantalons, des danseurs qui passent du tango à la valse, du voguing au ballet classique.»

C'est cette fluidité, ce continuum de la nuance que Cherkaoui cherche à mettre à la place du code violent et coercitif des catégories et des conventions sociales. «Le protocole viennois est une construction sociale pour éviter le naturel, pour contrôler les corps et les désirs. Le rituel, lui, a une raison d'être: il unit, il console, il célèbre. Je voudrais que le public ressente cette tension entre l'ordre et le chaos, entre la tradition et la subversion » conclut-il. «Et qu'il en ressorte avec

l'envie de danser, de résister et de comprendre aussi finalement » Bal Impérial c'est cette volonté d'interroger le protocole pour mieux le maîtriser et qui sait, peut-être le transformer en rituel, à faire du bal un espace ouvert à la complexité du chaos plutôt qu'à la contrainte de l'ordre. «Je veux que le public ressente cette ambiguïté: à la fois la beauté des codes et la nécessité de les dépasser. »



Bal Impérial - Contexte

Congrès de Vienne (1814-1815)

Le XIXe siècle marque un tournant décisif dans l'Europe impériale. Ébranlée par les idées révolutionnaires venues de France, puis par les guerres napoléoniennes, l'Europe du début du siècle sort profondément affaiblie.

Sur invitation de Klemens Wenzel von Metternich, les représentants des grandes puissances européennes se réunissent à Vienne à partir du 18 septembre 1814 à juin 1815. Au cœur de ce vaste échiquier diplomatique se trouve l'Empire des Habsbourg, alors gouverné par François ler, bien plus vaste que l'Autriche actuelle, réduite après la Première Guerre Mondiale. Vienne s'impose comme un haut lieu de culture où la musique règne en maître.



Dessin satirique du « Congrès dansant », British Muséum

Le Congrès prend rapidement l'allure d'un événement mondain, fait de bals, de concerts et de réjouissances, tel que pouvait le décrire le prince de Ligne dans une lettre à un parent :

Vous arrivez à point pour voir de grandes choses. L'Europe est à Vienne. Le tissu de la politique est tout brodé de fêtes. À votre âge on aime les réunions joyeuses, les bals, les plaisirs, je vous réponds que vous n'en chômerez pas ; car le congrès ne marche pas, il danse. C'est une cohue royale. De toutes parts on crie paix, justice, équilibre, indemnité, légitimité. La concorde a enfin réuni les peuples, si longtemps ennemis, leurs plus illustres représentants en donnent déjà l'exemple. Chose qu'on voit ici pour la première fois, le plaisir va conquérir la paix.

Lettre du prince de Ligne (Charles-Joseph de Ligne, maréchal autrichien) à un parent, 1815

Le bal : entre apogée et déclin d'un empire

Au début du XIXe siècle, les mécènes princiers renoncent peu à peu à leurs privilèges et voient émerger une bourgeoisie cultivée qui, à l'image des notables français, soutient activement les arts à Vienne. Terreau favorable à l'émergence d'une véritable industrie, le divertissement s'ouvre alors au-delà du cercle restreint des aristocrates.

En 1862, François-Joseph, désireux de transformer la physionomie de sa capitale, fait raser les murailles de Vienne et imagine, sur leur tracé, un vaste boulevard destiné à accueillir les plus grands monuments de la ville : la Ringstraße. Vienne devient ainsi le théâtre du plaisir et de la fête, avec l'apparition des bals viennois, véritables « usines à plaisirs ». De nouvelles salles sont construites pour accueillir ces danses sur des parquets lustrés, où l'on glisse désormais au lieu de sauter, comme dans les danses anciennes. Des lieux emblématiques ouvrent leurs portes: le Mondscheinhaus, le Neue Welt, la brasserie Zum Sperl et l'Apollosaal.

Derrière cette modernisation fastueuse se dissimulent pourtant les premiers signes d'un empire en perte d'élan. Alors même qu'il est miné par les tensions économiques et la montée des nationalismes, les soirées viennoises animées incarnent l'apogée culturelle et musicale de l'Empire austro-hongrois, Pour faire face à ce déclin, l'empire choisit d'afficher une joie de vivre triomphante, célébrée par la devise des trois W: « Wien, Weib, Wein » (Vienne, femme et vin), en opposition aux valeurs plus austères des trois K: Kinder, Küche, Kirche (enfants, cuisine, église), encore en vigueur en Allemagne.

La valse : une dynastie familiale

Nouvelle danse à la mode, la valse bouleverse les moeurs et les codes de la société viennoise du XIXe siècle. Son essor est dû à la fois à l'essor d'une véritable industrie du divertissement et à l'apparition d'une dynastie de musiciens hors pairs: les Strauss. Si Johann Strauss père (1804 - 1849) compose les premières grandes valses, c'est Johann Strauss fils (1825 - 1899) qui s'impose comme le véritable « roi de la valse ».

Cette danse à trois temps s'inspire du Ländler, danse folklorique austro-allemande du XVIIIe siècle que les compositeurs viennois ont raffinée et urbanisée. Les danseurs doivent désormais garder les pieds au sol et glisser sur le parquet, remplaçant les sauts des danses d'autrefois. Longtemps jugée scandaleuse – car elle rapproche étroitement les corps et fait tournoyer les robes des danseuses –, la valse finit par incarner la grâce, la liberté et l'élégance viennoises. Par ses innombrables valses et opérettes, Johann Strauss fils compose la musique de l'empire : symbole à la fois du faste impérial ainsi que de son déclin.

Johann Strauss fils

Johann Strauss fils naît le 25 octobre 1825 à Vienne. Il est le fils du compositeur Johann Strauss père, connu pour avoir popularisé la valse viennoise. Très rapidement, son père s'oppose à ce qu'il embrasse une carrière de musicien et souhaite plutôt qu'il suive des études commerciales. Malgré cela, le jeune Johann étudie en secret le violon et la composition, encouragé par sa mère. Devenu violoniste, il fonde son propre orchestre. Le succès est immédiat : son style raffiné, mélodieux et plein d'énergie séduit le public viennois et ses valses et polkas rivalisent avec celles de son père. Il compose plus de 500 œuvres qui évoquent l'élégances, la gaieté et le raffinement de la société viennoise du XIXe siècle. Il meurt le 3 juin 1899 à Vienne. Son immense influence se ressent aujourd'hui encore : ses œuvres sont jouées dans le monde entier, notamment lors du Concert du Nouvel An de Vienne, diffusé chaque ler janvier.



https://fr.wikipedia.org/wiki/Johann_Strauss_II

En quelques dates

- 25 octobre 1825 : naissance de Johann Strauss fils
- · 1844 : il fonde son orchestre alors que son père ait refusé qu'il intègre le sien
- · 1858 : il compose le *Tritsch-Tratsch-Polka*
- · 1867 : il compose Le Beau Danube bleu (An der schönen blauen Donau)
- Dans les années 1870 : il fait une tournée avec son orchestre aux États-Unis
- · 1874 : première de son opérette La Chauve-Souris (Die Fledermaus) à Vienne
- · 1885 : première de son opérette Le Baron tzigane (Der Zigeunerbaron) à Vienne
- · 1899 : il meurt d'une pneumonie à l'âge de 73 ans.

Voici quelques exemples de danses écrites par Johan Strauss fils qui seront interprétées en fosse par l'Orchestre de la Suisse Romande.

Valses:

<u>Le beau Danube bleu, op. 314</u> <u>Accelerationen Waltz, Op. 234</u> Polkas:

<u>Unter Donner und Blitz, op. 324</u> <u>Tik-Tak-Polka op. 365</u> Marches:

Revolutions-Marsch op. 54
Egyptischer Marsch, op. 335

Les équipes artistiques



Damien Jalet Concept et chorégraphie Boléro

Depuis ses débuts créatifs en 2002, la carrière audacieuse et onirique du Franco-belge fait converger la danse avec les arts visuels, le cinéma, la musique, le théâtre et la mode, résultant en des créations prestigieuses parmi lesquelles: Boléro, co-créé avec Sidi Larbi Cherkaoui et Marina Abramović (2013), Gravity Fatigue, collaboration avec le designer Hussein Chalayan (2015, Sadler's Wells), Anima, un film dansé avec Thom Yorke de Radiohead (2019), les films Mist (2021) avec NDT-1 et Les Paravents du metteur en scène Arthur Nauzyciel (2024). Au GTG, ses propres œuvres Skid. Through en 2023 et Mirage en 2025 ont fait trembler et rêver le public. En 2023, il chorégraphie le film Emilia Perez de Jacques Audiard et participe en qualité de chorégraphe et conseiller artistique au Celebration Tour de Madonna, Officier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2022, il est artiste associé du Ballet du GTG depuis la saison 22-23.



Marina Abramović Concept et scénographie Boléro

Depuis ses débuts à Belgrade dans les années 1970, elle a été pionnière et créatrice distinguée dans le genre émergent de l'art performatif. Son exploration de ses propres limites la pousse à endurer douleur, épuisement et danger dans sa recherche de transformation mentale et spirituelle. En 2010 au MOMA de New York, elle performe pendant plus de 700 heures The Artist is Present en contact permanent avec le public. En 2021, son exposition After Life occupe toute la Royal Academy de Londres. En 2023, elle devient la première femme artiste à laquelle la Royal Academy consacre une exposition solo dans ses galeries principales. Pelléas et Mélisande fut sa première incursion dans le monde de l'opéra, après sa collaboration avec Damien Jalet et Sidi Larbi Cherkaoui sur le ballet Boléro à l'Opéra de Paris en 2013. Son lien avec l'opéra se poursuit en 2021 avec son film-performance 7 Deaths of Maria Callas.



Urs Schönebaum Lumières Boléro

Après des études de photographie à Munich, Urs Schönebaum travaille comme assistant de mise en scène pour les Münchner Kammerspiele de 1995 à 1998. Depuis 2000, il est concepteur d'éclairages pour l'opéra, le théâtre, la danse, les installations artistiques et les performances. Il a collaboré à plus de 130 productions, à Covent Garden, à l'Opéra de Paris, au Met, au Teatro Real de Madrid, au Bolchoï de Moscou, à l'Opéra national d'Amsterdam et pour les festivals de Bayreuth, Salzbourg, Avignon et les Wiener Festwochen, II a travaillé avec des metteurs en scène tels que Thomas Ostermeier, Pierre Audi, William Kentridge, Michael Haneke, Sasha Waltz et poursuit une longue collaboration avec Robert Wilson. Il a également réalisé des conceptions d'éclairage pour des artistes tels que Anselm Kiefer, Dan Graham et Marina Abramović (dans le Boléro de Cherkaoui/Jalet à l'Opéra de Paris en 2013).



Riccardo Tisci Costumes Boléro

Créateur de mode né à Tarente, en Italie. En février 2017, il a été nommé directeur de la création chez Burberry dont a été le fer de lance de la refonte de la marque et du logo. Diplômé de Central Saint Martins en 1999, il a travaillé pour Puma, Antonio Berardi et Ruffo Research, avant de lancer sa propre marque en 2004. En 2005, il a été nommé directeur de la création pour le prêt-à-porter, la haute couture et les accessoires de Givenchy, avant de prendre en charge la division des vêtements pour hommes en 2008. Sa sensibilité gothique et son penchant pour les symboles religieux ont énormément influencé son travail chez Givenchy, lui valant les éloges de la presse internationale et une augmentation des ventes. Il a habillé Madonna ainsi que Rihanna et Beyoncé et Jay-Z pour leur tournée On the Run. Il a collaboré avec Nike sur trois collections capsules de chaussures et de vêtements de sport.



Sidi Larbi Cherkaoui Concept et chorégraphie Bal impérial et Boléro

Figure de proue de la scène contemporaine belge, fondateur de la Compagnie Eastman, il explore depuis bientôt 25 ans les scènes et cultures du monde entier. Bien connu du public du GTG, il y donne Loin (2005 et 2008) et Fall (2019). Il s'associe avec Damien Jalet et Marina Abramović pour Boléro à l'Opéra national de Paris (2013) puis pour Pelléas et Mélisande à Anvers (2018, repris en 2025 à Genève). En 2022, il quitte la tête du Ballet Vlaanderen, où il a créé Fall (2015), Exhibition (2016) et Requiem (2017), pour diriger le Ballet du GTG. Il y propose la soirée Eléments (2023), remonte l'iconique Sutra, avec les moines du temple bouddhiste chinois de Shaolin (2023), et créé Ukiyo-e (2022) et Ihsane (2024). Ses mises en scène d'opéra comptent également Les Indes galantes en Flandre, Alceste à Munich et Satyagraha à Bâle. En 2023, il met en scène au GTG Idoménée de Mozart dans les fils écarlates de Chiharu Shiota.



Constantin Trinks Direction musicale Bal impérial et Boléro

Né à Karlsruhe, il est l'un des plus grands chefs d'orchestre wagnériens actuels et a dirigé à Covent Garden, à l'Opéra de Paris, au Teatro di San Carlo et au Theater an der Wien, entre autres. Après ses débuts très attendus à Glyndebourne en 2024 (Die Zauberflöte), il dirige Siegfried à l'Opéra de Leipzig, Lohengrin au Deutsche Oper Berlin et Die Frau ohne Schatten au Staatsoper Unter den Linden de Berlin. Il se produit également avec l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, l'Orchestre de chambre de Munich, le MDR Leipzig (enregistrement d'œuvres de Wilhelm Petersen), l'orchestre de l'Opéra de Göteborg et le Teatro di San Carlo. En 2025/26, il fait ses débuts au Teatro Carlo Felice de Gênes (Don Giovanni) et à l'Opéra national de Honarie (Parsifal) et revient au Vancouver Symphony et au George Enescu Philharmonic. Après Genève, il dirigera Bal impérial à Vienne, et reviendra au Bayerische Staatsoper (Don Giovanni).



Tim Yip Scénographie et costumes Bal impérial

Actif dans l'art, le cinéma, le théâtre et la littérature. le « nouvel orientalisme » du Hongkongais propose que les frontières supposées de la géographie et du temps, loin d'être immuables, sont poreuses. Pour Tigre et Dragon (réalisé par Ang Lee en 1999), il a remporté l'Oscar de la meilleure direction artistique et le BAFTA du meilleur costume. Il a conçu les uniformes de l'équipe chinoise pour les JO de Tokyo en 2020 et les JO d'hiver de Pékin en 2022. Au cinéma, il a travaillé avec John Woo et Tsai Ming-liang et au théâtre avec Robert Wilson, Akram Khan, Zhang Yimou, pour n'en citer que quelques-uns. Décorateur et costumier du Lohengrin de François Girard créé au Bolchoï de Moscou en 2022 et au Met de New York en 2023. À la fois artiste et conservateur. ses expositions partout dans le monde forment un dialogue multidimensionnel entre les artefacts historiques, l'espace-temps et le « monde invisible ».



Jen Schriever Lumières Bal impérial

La conceptrice lumière basée à New York est connue pour son travail sur des projets de spectacle vivant pour Broadway et dans le West End, ainsi que pour des projets de théâtre et d'opéra dans le monde entier. Sur Broadway et dans le West End, elle a conçu l'éclairage de productions célèbres telles que Glengarry Glen Ross, Birthday Candles, Lifespan of a Fact, A Strange Loop (nominée aux Tony Awards), Death of a Salesman (nominée aux Tony Awards) et 1776. Elle a reçu l'Obie Award pour l'excellence durable dans la conception d'éclairage. À l'opéra, son travail comprend A Thousand Splendid Suns (Sheila Silver, Seattle Opera), Die Fledermaus, Les Pêcheurs de perles (Metropolitan Opera), Faust, La traviata, A Midsummer Night's Dream (Benjamin Britten, Théâtre Mariinsky. Saint-Pétersbourg). Elle est également professeure adjointe au SUNY Purchase College, l'institution où elle fut formée au métier d'éclairagiste.



Afshin Varjavandi Assistant à la chorégraphie Bal impérial

Iranien basé en Italie, il est chorégraphe, interprète, danseur et maître de ballet. Il est le directeur artistique d'un collectif indépendant avec lequel il collabore pour le théâtre La MaMa à New York ainsi que pour plusieurs pays européens. En Italie, il est directeur artistique du festival international de danse Gubbio Danz'Week. Son style se caractérise par la fusion de la danse urbaine, de la house dance et de la danse contemporaine, avec une forte composante émotionnelle et symbolique. Son travail est décrit comme innovant, original et capable de générer un fort impact émotionnel, se distinguant par des gestes uniques et une composition scénique remarquable. Reconnu comme pédagogue, Varjavandi développe un langage chorégraphique authentique et hybride, mêlant geste, vision, mémoire et dénonciation.



Shogo Yoshii Musicien Bal impérial

ShogoYoshii est membre de la troupe de taiko Kodō. Sur scène, il joue du taiko, des percussions métalliques, de la flûte de bambou, du kokyu (violon japonais) et participe à des pièces de danse. En 2010, il a rejoint l'ensemble musical de Babel(words). La même année, il a été directeur musical et interprète dans la pièce de flamenco Dojoji d'Arte y Solera. Sa composition originale Sora est utilisée dans un manuel destiné aux élèves du primaire japonais.Il participe également au spectacle Noetic de Cherkaoui et est actuellement en tournée avec Fractus V. Artiste insatiable et complet, il est reconnu non seulement en tant que musicien et compositeur, mais aussi comme directeur artistique et chorégraphe. Sa curiosité sans limites l'amène à collaborer avec des artistes de toutes les cultures et à se produire sur les scènes du monde entier.



Tsubasa Hori Musicienne Bal impérial

Née au Japon, elle étudie le piano, le taiko et la percussion classique avant de devenir batteuse sur la scène rock japonaise puis membre de Kodo, avec qui elle se produit dans plus de 20 pays. Elle joue du taiko et d'autres percussions, du koto et chante des chansons folkloriques. Tsubasa vit à Anvers, où elle a collaboré avec des musiciens dont le travail repousse les limites du genre: productions théâtrales, œuvres de danse, performances liées à la mode et arts visuels. Tsubasa est également compositrice et arrangeuse. Son style s'appuie sur ses recherches approfondies sur la musique et la danse à travers tout le Japon. Elle a travaillé sur plusieurs projets avec Sidi Larbi Cherkaoui, notamment Play, Rein, Labyrinth et TeZukA, et a participé à Babel(words), Noetic et Icon.



Kazutomi «Tsuki» Kozuki Chanteur Bal impérial

L'interprète et chanteur Kazutomi «Tsuki» Kozuki est né au Japon, où il entame sa carrière de danseur pour la Baby-Q Dance Company puis le chorégraphe belge Jan Fabre. Sidi Larbi Cherkaoui l'invite ensuite à danser dans Origine. Il danse dans Babel(words),TeZukA, Puz/zle, 4D, 生长genesis et Shell Shock. En 2015, il a joué dans la production théâtrale de Pluto, basée sur les mangas de Naoki Urasawa et Takashi Nagasaki, à Bunkamura à Tokyo. Il a fait partie des productions d'opéra de Cherkaoui Les Indes galantes et Alceste au Bayerische Staatsoper, Satyagraha au Theater Basel et Idoménée au Grand Théâtre de Genève. Il a été danseur invité à l'Opera Ballet Vlaanderen à GöteborgsOperans Danskompani et au Ballet du Grand Théâtre de Genève. Récemment, Kazutomi fait des tournées internationales avec les productions d'Eastman Nomad, Vlaemsch (chez moi), Ihsane et interprète l'un des trois solos de 3S.

Les danseuses et danseurs du ballet



Yumi Aizawa



Jared Brown



Adelson Carlos



Anna Cenzuales



Zoé Charpentier



Quintin Cianci



Oscar Comesaña Salgueiro



Nikita Goile



Ricardo Gomes Macedo



Julio León Torres



Chien-Shun Ligo



Emilie Meeus



Stefanie Noll



Juan Perez Cardona



Dylan Phillips



Luca Scaduto



Sara Shigenari



Kim van der Put



Geoffrey Van Dyck



Nahuel Vega



Madeline Wong

Pour aller plus loin

Le Ballet du Grand Théâtre de Genève

Présentation

Le Grand Théâtre de Genève dispose d'un corps de ballet depuis le début du XXème siècle. Pourtant ce n'est qu'en 1962, à sa réouverture après le terrible incendie qui le détruisit presque entièrement, qu'il se dote d'une compagnie de ballet permanente. Dès lors, deux productions chorégraphiques complètent chaque saison lyrique du Grand Théâtre.

Une troupe de 21 danseurs

Le Ballet du Grand Théâtre de Genève est composé de 9 danseuses et 12 danseurs de différentes nationalités qui s'entraînent 5 jours sur 7. Leur travail quotidien débute avec la classe (échauffement et travail technique) dirigée par le maître de ballet ou un professeur invité. Puis viennent les répétitions consacrées à l'apprentissage des chorégraphies et au travail d'interprétation.

Un répertoire centré sur la création

Dans la continuité du formidable travail effectué par Philippe Cohen, à la tête de la compagnie pendant 19 années, le Ballet du Grand Théâtre de Genève, à présent dirigé par le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui, poursuit la politique de création et de commande d'oeuvres nouvelles. Le chorégraphe Damien Jalet est, cette saison, associé au ballet du Grand Théâtre.

Des tournées dans le monde entier

Le Ballet du Grand Théâtre de Genève - qui dispose d'un répertoire spécifiquement créé pour lui et qu'il est le seul à pouvoir proposer - s'est construit, au fil des saisons, une réputation internationale. Aujourd'hui, si les premières ont toujours lieu à Genève, les spectacles sont fréquemment présentés hors des frontières helvétiques.

La création

Le chorégraphe invité par le directeur du ballet, ou le directeur lui-même (s'il est chorégraphe) commence son travail avec les danseurs plusieurs semaines avant le spectacle.

Dans un premier temps, le travail du chorégraphe consiste à choisir ses musiques, à créer et poser les bases de ses mouvements ainsi qu'à organiser sa création au plus près du message qu'il désire délivrer au public. Pour cela, il arrive qu'il s'appuie sur du contenu extrachorégraphique tel qu'une peinture, un poème ou un autre élément narratif, descriptif ou abstrait, comme une histoire que lui évoque une musique (par exemple : une histoire d'amour), une idée abstraite en lien avec une musique (par exemple : l'abandon, le rapport homme/ femme), une idée liée au corps (par exemple : la vieillesse, la mort, etc.). Le chorégraphe travaille également de pair avec l'équipe de production (composée du scénographe, du costumier, du concepteur lumière, d'un compositeur ou encore d'un dramaturge...) pour proposer un spectacle cohérent.

Il expose alors aux artistes de la compagnie son idée et sa vision du projet et apprend à connaître la personnalité et l'expressivité de chacun d'entre eux. Durant 4 à 8 semaines un véritable travail d'échange s'opère entre le chorégraphe et les danseurs.

L'obtention d'un résultat abouti repose autant sur l'implication des danseurs que sur la capacité du chorégraphe à donner une ligne directrice à sa pièce. Le travail se fait aussi par imitation. Sitôt effectué, l'exemple du chorégraphe est mémorisé par les danseurs du ballet. La mémoire corporelle est telle que les danseurs peuvent danser en une année des spectacles de plusieurs chorégraphes et les reprendre aisément des années plus tard, sans quasiment rien oublier.



Ihsane, chorégraphie de Sidi Larbi Cherkaoui créée en novembre 2024

Les reprises

Suite à la création, la compagnie peut partir en tournée avec ces nouvelles chorégraphies, les exécuter au cours d'une autre saison, ou bien reprendre un spectacle créé précédemment par une autre compagnie : ce sont les reprises. Le travail des maîtres de ballet est de contrôler l'exécution des danseurs pour que tout reste identique au travail de création. Le directeur technique reçoit les directives afin que les reprises aient lieu dans des conditions quasiment équivalentes à celles de la création. De nos jours, presque toutes les représentations étant enregistrées sur support vidéo, les danseurs et chorégraphes disposent d'un outil précis pour répéter et reproduire les chorégraphies.

La journée des danseuses et danseurs

La classe

Les danseuses et danseurs du Ballet du Grand Théâtre commencent leur journée à 9h3O par un travail quotidien d'échauffement et d'entraînement, appelé la classe.

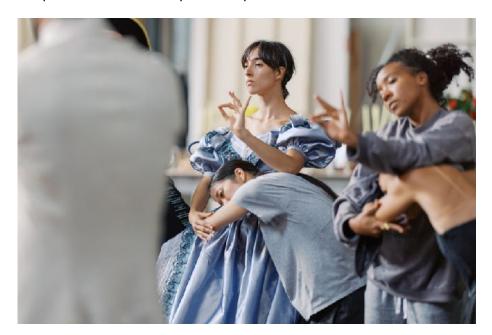
Au Grand Théâtre, la classe est dans la tradition classique et commence à la barre. Les exercices de base (pliés, dégagés, ronds-de-jambe, travail de pieds, petits et grands battements, pied à la main, étirements) permettent de chauffer, d'étirer, de renforcer progressivement tout le corps. Après la barre, les danseurs passent au milieu du studio pour exécuter: l'adage, danse lente grâce à laquelle ils travaillent l'équilibre et la force; la pirouette, la préparation au saut; la petite batterie, travail des pieds qui permet d'entraîner la rapidité du jeu de jambes et la détente du haut du corps; enfin les grands sauts.

La classe est dirigée par le maître de ballet ou le professeur invité dont les danseurs suivent les indications. La plupart du temps, le ballet travaille dans une grande salle de répétition au sous-sol du Grand Théâtre, le studio Balanchine. La salle est suffisamment vaste pour y installer des éléments de décor. Une autre salle de répétition, plus petite, permet de travailler d'autres pièces avec une deuxième équipe de danseurs.

Pendant les périodes de spectacles, la classe et les répétitions se déroulent parfois sur le plateau, sauf pendant les services techniques, périodes de 4 heures consécutives pendant lesquelles les machinistes et éclairagistes installent tous les éléments de décor et de lumière nécessaires au spectacle. La classe et les répétitions se déroulent en français, en anglais ou en italien : cela dépend de la langue du chorégraphe, du répétiteur ou du professeur. Mais, vestige de Louis XIV, le roi danseur qui, le premier, fit de la danse un sujet académique, tous les termes de la danse classique sont traditionnellement énoncés en français : plié, dégagé, assemblé, jeté, relevé, sissone, etc.

Les répétitions

Elles commencent à IIh et se poursuivent jusqu'à 17h3O, voire 18h. Les danseurs et danseuses ont deux pauses, l'une de 13h à 14h, puis l'autre de 16h15 à 16h35. Les répétitions servent à entraîner les danseurs et perfectionner les chorégraphies qu'ils connaissent déjà. En période de création, les temps de répétition sont utilisés pour composer une nouvelle œuvre.



Les jours de spectacle

La classe a lieu de 12h3O à 13h45 et, de 14h à 16h3O, un temps de répétition sur scène est défini selon le spectacle de la veille. Ce dernier donne la possibilité aux danseuses et danseurs de corriger et d'améliorer certaines parties de la chorégraphie exécutée. Il permet également de faire travailler d'autres danseurs qui danseront le même spectacle en cas de changement de distribution.

Vers 18h, les danseurs se préparent : ils se maquillent. Dès 19h ils se chauffent sur scène et s'habillent. À 20h, le spectacle commence et les danseurs sont prêts en coulisse. Après le spectacle, le temps de se démaquiller et de se doucher, leur journée de travail se termine vers 23h.



4 questions aux artistes

4 questions à Adelson Carlos (danseur)

Quand et où as-tu commencé la danse?

J'ai commencé en 2007 à Salvador au Brésil.

Depuis combien de temps es-tu dans le ballet du Grand Théâtre ? Cela fait 8 ans. J'ai intégré le ballet du Grand Théâtre à 22 ans.

Quelle est, selon toi, la qualité indispensable à un bon danseur?La discipline est la première qualité d'un danseur. La deuxième, c'est la passion. Il est aussi nécessaire d'avoir de la patience et de comprendre que le résultat n'arrive pas tout de suite.



T'est-il arrivé une anecdote amusante au cours de ta carrière?

La dernière fois que nous avons donné le ballet de *Tristan et Isold*e de Joëlle Bouvier, j'ai été ému en voyant mes collègues danser.

4 questions à Yumi Aizawa (danseuse)



Quand et où as-tu commencé la danse ? J'ai commencé la danse à 4 ans au Japon.

Depuis combien de temps es-tu dans le ballet du Grand Théâtre?

Je suis dans le ballet du Grand Théâtre depuis 2014, c'est ma douzième saison!

Quelle est, selon toi, la qualité indispensable à un bon danseur ? Un bon danseur doit être discipliné et aimer répéter tous les jours.

T'est-il arrivé une anecdote amusante au cours de ta carrière?

Oui. Un jour une danseuse m'a demandé le compte des pas qu'elle avait oublié en coulisses. Je lui ai donné, mais pendant la représentation c'est moi qui me suis embrouillée... Depuis ce jour je me dis qu'il ne faut pas réviser avant d'entrer sur scène.

4 questions à Manuel Renard (maître de ballet)

Quand et où as-tu commencé la danse?

J'ai commencé la danse à 7 ans en Guadeloupe.

Depuis combien de temps es-tu maître de ballet au Grand Théâtre?

Je suis arrivé au Grand Théâtre en tant que maître de ballet avec la nouvelle direction il y a quatre ans. Avant j'étais danseur à l'Opéra de Zurich.

Quelle est, selon toi, la qualité indispensable à un bon maître de ballet

Un bon maître de ballet doit réussir à rester à l'écoute des danseurs tout en priorisant le fonctionnement du groupe. Il faut d'abord que les personnes aient confiance en elles en tant qu'individus pour que le groupe soit harmonieux.

T'est-il arrivé une anecdote amusante au cours de ta carrière?

Oui, je dansais dans Les Indomptés de Claude Brumachon et le bouton de mon pantalon a lâché. Comme il descendait, nous avons dû fermer le rideau et interrompre le représentation. Dès qu'il a été recousu, nous avons recommencé le spectacle depuis le début!



