

ÉPREUVES DE DANSE 2022

Fin du 1^{er} cycle

Fin du 2^{ème} cycle

Examen de fin de 2^{ème} cycle, entrée en 3^{ème} cycle diplômant (D.E.C.)

Fin du 3^{ème} cycle

Fin de 3^{ème} cycle diplômant (D.E.C.)

Examen d'aptitude technique (E.A.T.)

DVD (films des variations)

CD (musiques des variations)

Livret pédagogique

Ministère de la Culture
Direction Générale de la Création Artistique



Sommaire

Présentation : pages 3 à 6

Auteurs, commentaires et partitions : pages 7 à 9

- Danse Classique : pages 10 à 70
- Danse Contemporaine : pages 71 à 123
- Danse Jazz : pages 124 à 153

Annexe : page 154

Ministère de la Culture
Direction générale de la création artistique

Le DVD des épreuves de danse 2022, sa notice d'accompagnement et le CD sont conçus comme un outil pédagogique qui doit permettre à chaque professeur de transmettre les danses dans le contexte d'une culture chorégraphique.

Aussi, la notice d'accompagnement du DVD présente-t-elle pour chaque chorégraphe, pour chaque musicien, une note biographique qui permettra aux professeurs de situer, auprès de leurs élèves, les auteurs et les interprètes.

Par ailleurs, il est particulièrement recommandé de prendre connaissance des commentaires relatifs à chacune des danses. La notice d'accompagnement est accessible dans le menu du DVD.

De chorégraphes reconnus à professeurs des établissements du secteur public ou du secteur privé, l'éventail des écritures chorégraphiques témoigne de la diversité des approches pédagogiques qui sont ou qui peuvent être mises en œuvre.

Les variations de fin de cycle 1 et 2 peuvent faire l'objet d'une adaptation technique de la part des professeurs qui ont une connaissance approfondie de leurs élèves et recherchent pour eux, l'engagement corporel le plus juste. Les variations de fin d'études initiales des conservatoires classés, EAT, sont pour la plupart des extraits de répertoire et doivent, à ce titre, en respecter l'écriture artistique.

Par ailleurs, **certaines variations peuvent être dansées indifféremment par un garçon ou une fille**, selon le choix de l'élève, du candidat ou du professeur. Cette possibilité est indiquée dans la brochure qui suit et pour les variations concernées.

La promulgation de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine a apporté des modifications à l'article L.216-2 du code de l'éducation qui encadre l'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique relevant de la responsabilité des collectivités territoriales.

Nous vous engageons à prendre connaissance de ces textes.

L'inspection de la création artistique
collège danse

Les commentaires, remarques et suggestions des utilisateurs du DVD, du CD et de la notice d'accompagnement seront appréciés. Merci de les adresser au :

Ministère de la culture
Direction générale de la création artistique
Service de l'inspection de la création artistique – collège danse
62 rue Beaubourg 75003 PARIS

ÉVALUATION

EXAMEN D'ENTRÉE en 3^{ème} cycle diplômant (DEC)

L'examen d'entrée comporte :

- 1) Une épreuve éliminatoire (voir le contenu des épreuves dans l'arrêté relatif à l'organisation du 3^{ème} cycle diplômant).
- 2) Une épreuve d'admission :
 - interprétation de la variation de la fin du 2^{ème} cycle,
 - interprétation d'une chorégraphie libre,
 - un entretien avec le jury.

EXAMENS DE FIN DE CYCLE

Les examens de fin de cycle permettent d'assurer une partie de l'évaluation des élèves (voir schéma d'orientation pédagogique).

Le contenu de ces examens comporte un travail collectif et deux autres épreuves de pratique corporelle dont une variation imposée.

Pour l'année 2022, la DGCA propose les variations imposées dans les disciplines danse classique, danse contemporaine et danse jazz pour :

- la fin du 1^{er} cycle,
- la fin du 2^{ème} cycle,
- la fin du 3^{ème} cycle,
 - 1) à vocation de pratique en amateur (CEC)
 - 2) à vocation de pratique diplômante (DEC, diplôme de fin de cycle 3)
- l'examen d'aptitude technique (EAT) au diplôme d'État de professeur de danse.

Ainsi, pour l'examen de la fin du 3^{ème} cycle à vocation de pratique en amateur (qui correspond à l'ancien cursus B), l'équipe pédagogique peut :

- choisir la variation imposée dans un vidéogramme des années précédentes,
- adapter les variations imposées pour le DEC ou diplôme de fin de cycle 3 d'une année précédente aux caractéristiques d'une variation destinée aux élèves d'un cycle à vocation de pratique en amateur,
- composer la variation imposée.

Pour les épreuves autres que la variation imposée, notamment celles relatives au certificat d'études chorégraphiques (CEC) et au diplôme d'études chorégraphiques (DEC ou diplôme de fin de cycle 3), voir le schéma d'orientation pédagogique de 2004 pour la danse.

JURYS

Pour la fin du 1^{er} cycle et la fin du 2^{ème} cycle : le jury est présidé par le (la) directeur(trice) ou par le (la) coordinateur(trice) ou directeur(trice) des études chorégraphiques, si celui (celle)-ci n'assume pas en outre les fonctions de professeur(e) de danse dans l'établissement, assisté(e) d'au moins deux personnalités de la

danse ou professeur(e)s qualifié(e)s extérieur(e)s à l'établissement, dont l'un(e) au moins est titulaire du C.A. dans la discipline considérée.

Pour l'entrée en 3ème cycle diplômant (voir l'arrêté relatif à l'organisation du 3^{ème} cycle diplômant) :
le jury de l'examen d'entrée est composé de la manière suivante :

- le directeur de l'établissement ou d'un établissement du groupement, ou son représentant, président ;
- un ou deux professeurs de l'établissement ou du groupement d'établissements ;
- une ou deux personnalités qualifiées extérieures à l'établissement ou au groupement d'établissements.

Au sein du jury, deux personnes au moins sont spécialistes de la discipline choisie par le candidat. Les membres du jury sont nommés par arrêté de la collectivité territoriale responsable, ou des collectivités territoriales responsables en cas de groupement d'établissements sur proposition du ou des directeurs des établissements concernés.

Pour la fin du 3^{ème} cycle à vocation de pratique en amateur : le jury est présidé par le (la) directeur(trice) ou par le (la) coordinateur(trice) ou directeur(trice) des études chorégraphiques, si celui(elle)-ci n'assume pas en outre les fonctions de professeur de danse dans l'établissement, assisté(e) d'au moins deux personnalités de la danse ou professeur(e)s qualifié(e)s extérieur(e)s à l'établissement, dont l'un(e) au moins est titulaire du C.A. dans la discipline considérée.

Sur proposition du jury, le (la) directeur(trice) décerne à l'élève l'**UV technique du certificat d'études chorégraphiques** (CEC).

Pour la fin du 3^{ème} cycle à vocation de pratique diplômante: le jury est présidé par le (la) directeur(trice) ou par le (la) coordinateur(trice) ou directeur(trice) des études chorégraphiques, si celui(elle)-ci n'assume pas en outre les fonctions de professeur de danse dans l'établissement, assisté(e) d'au moins trois personnalités de la danse ou professeur(e)s qualifié(e)s extérieur(e)s à l'établissement, tous(toutes) trois spécialistes de la discipline évaluée dont deux au moins sont titulaires du C.A. dans celle-ci.

Sur proposition du jury, le (la) directeur(trice) décerne à l'élève l'**UV technique du diplôme d'études chorégraphiques** (DEC ou diplôme de fin de cycle 3).

Pour l'évaluation des disciplines complémentaires obligatoires (formation musicale, histoire de la danse, anatomie-physiologie) et au choix (voir schéma d'orientation), le jury est composé du (de la) directeur(trice) de l'établissement ou du (de la) coordinateur(trice) ou directeur(trice) des études chorégraphiques, si celui(elle)-ci n'assume pas en outre les fonctions de professeur de danse dans l'établissement, et d'un(e) professeur(e) de la discipline.

L'élève qui obtient une note au moins égale à 10 (ou plus selon règlement des études) sur 20, se voit décerner l'UV correspondante.

Le (la) directeur(trice) de l'établissement décerne le **diplôme d'études chorégraphiques**, qui peut comporter une mention, à l'élève qui a obtenu les cinq UV.

Il est envisageable que la mise en réseau des établissements conduise entre autres à la désignation de jurys communs à plusieurs structures.

NB : 1) Les enseignements reçus et épreuves relatifs aux disciplines associées, complémentaires obligatoires, au choix entrent en compte dans l'évaluation selon des modalités précisées dans le règlement des études de l'établissement.

Néanmoins, les CEC et DEC ou diplôme de fin de cycle 3 sont délivrés dans une discipline chorégraphique principale (classique, contemporain ou jazz) autour de laquelle s'articulent les enseignements complémentaires pratiques et théoriques : les diplômes délivrés mentionnent clairement cette discipline.

- 2) L'UV technique du CEC et le CEC lui-même (sanction des études chorégraphiques de fin de troisième cycle à vocation de pratique en amateur), ne doivent être confondus ni avec l'UV technique du DEC, ni avec le DEC lui-même (sanction des études chorégraphiques de fin de 3ème cycle à vocation de pratique diplômante).
- 3) L'arrêté du 20 juillet 2015, relatif aux différentes voies d'accès à la profession de professeur de danse précise que c'est la totalité des UV du DEC qui donne accès à une équivalence de l'EAT.
- 4) Les candidats au DEC et à l'examen d'aptitude technique (EAT) pour le diplôme d'État de professeur de danse choisissent leur variation imposée parmi celles proposées dans chacune des trois disciplines : danse classique, danse contemporaine, danse jazz.

Certaines variations de fin de cycle 2, entrée en 3^{ème} cycle ou de fin de 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante peuvent être indifféremment présentées par des garçons et par des filles. C'est le cas pour les variations n° 9, n° 10, n° 13, n° 16, n° 17, n° 18, n° 20, n° 21.

ÉPREUVES DE DANSE 2022

- Danse classique -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2019) :	variation n° 1
Chorégraphe – transmetteur :	Lucile GOUPILLON
Compositeur – interprète musical :	Adonis PALACIOS
Danseuses :	Eva PAWLICZ et Moërie LEBIGOT DYMON
Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, garçon :	variation n° 2
Chorégraphe – transmetteur :	Oli SPEERS
Compositeur – interprète musical :	Gwendal GIGUELAY
Danseur :	Pier ABADIE
Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, fille (reprise 2019) :	variation n° 3
Chorégraphe – transmetteur :	Lyane LAMOURELLE
Compositeur – interprète musical :	Gwendal GIGUELAY
Danseuse :	Sidonie RAHOLA BOYER
Fin de 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, garçon – 1^{ère} option :	variation n° 4
Chorégraphe – transmetteur :	Philippe LORMEAU
Compositeur – interprète musical :	Jahye EUH
Danseur :	Mathis NOUR
Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2019) :	variation n° 5
Chorégraphe – transmetteur :	Sébastien BERTAUD
Compositeur :	Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Interprète musical :	Gaëlle SADAUNE
Danseur :	Pablo LEGASA
Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, fille – 1^{ère} option :	variation n° 6
Chorégraphe :	Marius PETIPA
Transmetteur :	Nathalie QUERNET
Compositeur :	Piotr Ilitch Tchaïkovski
Interprète musical :	Christian GRIMAULT
Danseuse :	Félicie CUNAT
Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2019) :	variation n° 7
Chorégraphe – transmetteur :	Sébastien BERTAUD
Compositeur :	Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Interprète musical :	Gaëlle SADAUNE
Danseuse :	Naïs DUBOSCQ

ÉPREUVES DE DANSE 2022

- Danse contemporaine -

<p>Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille : Chorégraphe – transmetteur : Compositeur – interprète musical : Danseuse :</p>	<p>Catherine LANGLADE Renaud TORRENT Alice DOUKHAN</p>	<p>variation n° 8</p>
<p>Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, garçon (reprise 2019) : Chorégraphe – transmetteur : Compositeur – interprète musical : Danseur :</p>	<p>Julien DESPLANTEZ Marcel CEREBROS Valentin MERIOT</p>	<p>variation n° 9</p>
<p>Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, fille (reprise 2019) : Chorégraphe – transmetteur : Compositeur – interprète musical : Danseuse :</p>	<p>Marie-Laure FAUDUET Sarah PROCISSI Clarisse MADANI</p>	<p>Variation n° 10</p>
<p>Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC) , EAT, garçon – 1^{ère} option : Chorégraphe - transmetteur : Compositeur : Danseur :</p>	<p>Daniel LARRIEU Antoine HERNIOTTE Enzo PAUCHET</p>	<p>variation n° 11</p>
<p>Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC) , EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2019) : Chorégraphe : Transmetteur : Compositeur : Danseur :</p>	<p>Trisha BROWN DAI Jian pas de musique Yannis BRISSOT</p>	<p>variation n° 12</p>
<p>Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante DEC), EAT, fille – 1^{ère} option : Chorégraphe : Reconstruction et adaptation : Compositeur : Interprète musical : Danseuse :</p>	<p>Gundel EPLINIUS Aurélie BERLAND Alberto CARRETERO Elsa MARQUET LIENHART Lou LENORMAND</p>	<p>variation n° 13</p>
<p>Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2019) : Chorégraphe : Transmetteur : Compositeur : Danseuse :</p>	<p>Trisha BROWN DAI Jian pas de musique Héloïse LARUE</p>	<p>variation n° 14</p>

ÉPREUVES DE DANSE 2022

- Danse jazz -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille : **variation n° 15**
 Chorégraphe – transmetteuse : Sabrina SAPIA
 Compositeur – interprète musical : Jérémie MAXIT
 Danseuse : Manon LAFONTAINE

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, garçon (reprise 2019) : **variation n° 16**
 Chorégraphe – transmetteur : Vivien VISENTIN
 Compositeur – interprète musical : Quentin CAMUS
 Danseur : Benjamin FOUQUET

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, fille : **variation n° 17**
 Chorégraphe – transmetteuse : Géraldine CAREL
 Compositeur – interprète musical : Nicolas PANNETIER
 Danseuse : Alizée ESTEVE CAREL

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, garçon – 1^{ère} option : **variation n° 18**
 Chorégraphe – transmetteuse : Marie DUHALDEBORDE
 Compositeurs – interprètes musicaux : Nicolas BAROIN, Nicolas ROBERT
 Danseur : Paul REDIER

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 1997) : **variation n° 19**
 Chorégraphe – transmetteuse : Inegeborg LIPTAY
 Compositeur – interprète musical : Morton POSTASH
 Danseur : Samuel DESHAUTEURS

COMPLEMENT : exercice de polyrythmie

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, fille – 1^{ère} option : **variation n° 20**
 Chorégraphe – transmetteuse : Valène ROUX AZY
 Compositeur – interprète musical : Jean-Luc PACAUD
 Danseuse : Justine CASPAR

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT, fille – 2^{ème} option : **variation n° 21**
 Chorégraphe – transmetteuse : Wanjiru KAMUYU
 Compositeur – interprète musical : LACRYMOBOY
 Danseuse : Lucie DOMENACH

Danse classique

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 1

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2019)

Chorégraphe – transmetteuse : Lucile GOUPILLON
Compositeur – interprète musical : Adonis PALACIOS
Danseuses : Eva PAWLICZ et Moërie LEBIGOT DYMON

Lucile GOUPILLON

Formée à la danse classique à l'Académie Chaptal à Paris, diplômée d'État en 2001, elle débute son expérience dans l'enseignement de la danse et, parallèlement, collabore avec différents artistes autour de projets chorégraphiques et interdisciplinaires.

Aujourd'hui titulaire du certificat d'aptitude, elle enseigne au CRI Les Portes de l'Essonne. Depuis plusieurs années, elle mène des recherches en histoire de la danse à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, où elle développe une réflexion sur l'évolution de la danse classique, et les circulations esthétiques à la fin du XX^{ème} siècle.

Adonis PALACIOS

Étudie le piano dans la tradition de l'école russe auprès Vsevolod Dvorkin et Natalia Trull du Conservatoire Tchaikovsky de Moscou.

Diplômé du Conservatoire Supérieur de Séville en 2011, puis comme concertiste de l'École Normale de Musique en 2016, il se spécialise en accompagnement en bénéficiant de la formation dispensée par le Conservatoire de Boulogne-Billancourt.

Parallèlement à sa carrière de pianiste soliste et chambriste, invité au sein de la Maîtrise de Radio France, de l'ensemble TM+, de l'Orchestre national de la Police, de l'Orchestre Symphonique de Bacau, de l'Orchestre Symphonique du CSM de Séville, il compose pour le piano, la danse, le chant, les cordes et la flûte.

Depuis 2015, il accompagne la danse, le chant et de nombreux instrumentistes au CRI Les Portes de l'Essonne, où il enseigne également le piano.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 1

Construite à partir de pas de base, la variation a pour objectif principal de mettre en valeur la relation des élèves à l'espace comme à leur partenaire.

Les couples peuvent être constitués de deux filles, comme dans l'exemple proposé, de deux garçons, ou encore d'une fille et d'un garçon. Il s'agira alors d'apporter quelques modifications pour les jeunes danseurs (par exemple en transformant les emboîtés sur demi-pointes par une marche, en adaptant les ports de bras, et en remplaçant certains pas de la dernière diagonale afin d'y ajouter des sauts). Enfin, bien que les jeunes danseurs y soient encore peu habitués, certains pourront préférer présenter la variation dans une forme solo.

Avec l'aide de leur professeur, les élèves sont invités à être partie prenante dans la définition des parcours comme des orientations. Ainsi, chaque couple pourra proposer une déclinaison de la variation en jouant sur les paramètres face / dos, miroir/ opposition, croisement/ parallèle, etc.

Ici, une de mes aspirations est également de tenter de limiter l'effet répétitif de l'enchaînement des variations lors de l'examen.

Un autre enjeu de cette implication dans la composition spatiale, sera de nourrir leur interprétation, notamment par des intentions de regard claires et adressées.

Lors de deux courts moments, les élèves peuvent également devenir les auteurs de leur variation en créant une séquence de leur chorégraphie. Dans l'exemple proposé, les mesures 19 à 26 ont été l'occasion pour les danseuses de construire ce passage à partir de la consigne « créer un dialogue reposant sur un échange de poses et de positions ». Elles ont également inventé leur propre fin, conclusion de l'univers qu'elles ont déployé au cours de leur interprétation, donnant un sens personnel à chacun de leurs mouvements.

Enfin, la musique est une invitation à la malice et à la rêverie (particulièrement pendant l'adage), qu'il s'agira de donner à voir au travers de différentes qualités de mouvement : légèreté, fluidité et précision (notamment dans le tracé des mouvements comme des formes données à voir).

En espérant que ce travail soit l'occasion d'échanges et de coopérations fructueuses entre les élèves, et que la personnalité et la créativité de chacun puissent s'exprimer dans la plus grande diversité.

Lucile GOUPILLON

Variation Danse Classique

Chorégraphie: Lucile Goupillon

Premier Cycle

Musique: Adonis Palacios

Intro

Polka

p

5

8

10

8

15

6

19 *Un poco più lento*

pp

6

24

cresc. *p*

28

32

Molto rallentando...

35

Adagio

p

38

41

p *f*

44

Musical score for measures 44-46. Treble and bass staves with various notes and rests.

47

Molto Rallentando...

Sauts

mf

Musical score for measures 47-50. Treble and bass staves with chords and notes. Includes the instruction "Molto Rallentando..." and "Sauts".

51

più vivo

pp

Musical score for measures 51-54. Treble and bass staves with notes and chords. Includes the instruction "più vivo" and "pp".

55

Intro diagonale

cresc.

Musical score for measures 55-58. Treble and bass staves with chords and notes. Includes the instruction "Intro diagonale" and "cresc.". A dashed line indicates a crescendo.

59

Più tranquillo

p

Pédale

Musical score for measures 59-62. Treble and bass staves with notes and chords. Includes the instruction "Più tranquillo", "p", and "Pédale".

63

mf

Musical score for measures 63-66. Treble and bass staves with notes and chords.

66

Rallentando molto....

3

3

3

8

V

V

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 2

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, garçon

Chorégraphe – transmetteur : Oli SPEERS
Compositeur – interprète musical : Gwendal GIGUELAY
Danseur : Pier ABADIE

Oli SPEERS

Formé à l'école du Ballet Royal où il a gagné un prix au concours de Lynne Seymour pour expression artistique, il est également médaillé d'argent du concours des jeunes chorégraphes britanniques. Au cours d'une carrière internationale, il a notamment dansé pour le Ballet Royal à Londres (dans le grand héritage d'Ashton et MacMillan), le ballet du Capitole à Toulouse (notamment dans un répertoire néo-classique et surtout Balanchinienne), ainsi qu'à Zürich et à Madrid.

Il a eu l'opportunité de danser un répertoire diversifié, des grands ballets classiques avec leur immense héritage, des œuvres néo-classiques (de styles variés) et contemporaines, et travaillé avec des chorégraphes renommés.

Diplômé du diplôme d'État puis du CA en danse classique en 2013, il enseigne à présent au conservatoire de Paris centre. Précédemment, il a pu enseigner au conservatoire du Tarn, à l'ISDAT de Toulouse et au CRR de Cergy-Pontoise. Il est par ailleurs formateur pour le diplôme d'État au Centre National de la Danse à Pantin (Paris). Dans son parcours de professeur, il a également collaboré avec le CNSMD de Paris et le CRR de Paris.

Gwendal GIGUELAY

Musicien aux multiples facettes. Après avoir pratiqué la musique de manière essentiellement autodidacte et à l'oreille, il a rejoint les bancs d'une école rigoureuse de la musique classique en intégrant le Conservatoire de Rennes, puis les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Lyon puis de Paris, où il a étudié le piano, la musique de chambre et l'improvisation. Concertiste et touche-à-tout, il partage la scène avec des musiciens et chanteurs classiques ou jazz ainsi que des danseurs, dans des concerts et enregistrements régulièrement retransmis à la radio et relayés par la presse.

Titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement, il a à cœur de transmettre la musique dans de nombreux contextes, au conservatoire mais aussi auprès de nouveaux publics. La pédagogie de projet l'anime depuis toujours, et le Prix de l'Enseignement Musical a été décerné à l'automne 2016 à son spectacle pour jeunes interprètes *Au Grand Café de Montreuil*. Auteur des ouvrages *Improviser au piano pour les nuls* et *Les Grands Classiques du piano pour les nuls*, son amour de la transmission et du partage musical s'épanouit en Afrique, Chine, Haïti... Il participe aux projets les plus insolites, depuis les performances minimalistes à la Biennale de Venise jusqu'au cinéma : vous le verrez devant ou derrière l'écran, dans le film *Noces* de Philippe Béziat (2011) ou dans l'intimité d'une salle obscure, à mettre en musique un film muet... en improvisant !

Son activité avec la danse est plurielle : accompagnateur des cours de Wayne Byars, il joue régulièrement pour les grandes compagnies telles que le ballet de l'Opéra national de Paris, le Alvin Ailey American Dance Theater, le Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, pour ne citer que ceux-ci.

Il est également formateur pour les diplômes d'État et certificat d'aptitude à l'enseignement de la danse classique, contemporaine et jazz : CND, ESMD de Lille. Danseurs, il y a donc fort à parier que vous rencontriez un jour sa musique... sous vos pas !

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 2

Csárdás

La pièce s'inspire de la danse hongroise bien connue : Monti, Tchaïkovski (Lac des cygnes), Delibes (Coppélia), etc.

J'espère que vous saurez, comme moi, apprécier cette variation pleine de panache d'Oli Speers, dansée par Pier Abadie.

La partition peut être quelque peu simplifiée : le musicien peut faire l'économie de quelques doublures, déplacements, éléments de virtuosité, pourvu qu'elle garde le caractère statuaire, solennel de la première partie, et la légèreté syncopée de la seconde ; le tout dans un tempo infallible !

Gwendal GIGUELAY

Csárdás

Gwendal Giguélay

Andante ♩ = 69

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked Andante with a tempo of ♩ = 69. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamics: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). Articulations include accents (*v.*) and slurs. Rhythmic patterns include triplets and sixteenth-note runs. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) and a final *ff* chord.

4

8 *cresc.*

11

14 *poco più lento*

16 *mp* *rit.* *ff*

Presto ♩ = 138 (♩ = ♩)

Musical score for measures 1-21. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The dynamic marking *mf* is present at the beginning. The word *simile* appears at the end of the system.

Musical score for measures 22-25. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 26-29. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 30-33. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 34-38. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked *leggero*. The left hand accompaniment is marked *p*. A dashed line above the staff indicates a first ending.

Musical score for measures 39-43. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked *mp*. The left hand accompaniment is marked *mf*. A dashed line above the staff indicates a first ending.

44 (8)

p *cresc.*

49

f

53

57

60

ff

64

rit.

8vb

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 3

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, fille (reprise 2019)

Chorégraphe : Marius PETIPA
Transmetteuse : Lyane LAMOURELLE
Compositeur – interprète musical : Gwendal GIGUELAY
Danseuse : Sidonie RAHOLA BOYER

Lyane LAMOURELLE

Formée en danse classique auprès de Francis Bucau à Bayonne, elle se perfectionne ensuite au Centre de Danse Rosella Hightower à Cannes de 1982 à 1985.

Elle débute sa carrière de danseuse interprète en 1985 au Ballet de l'Opéra du Rhin sous la direction de Jean Sarelli puis intègre le Ballet de l'Opéra de Nice dans lequel elle travaillera avec des chorégraphes comme Michel Descombey, Françoise Adret, Flemming Flind... et Thierry Malandain.

Elle intègre la compagnie « Temps présent » en 1990 puis le centre chorégraphique national de Biarritz, participant à de nombreuses créations de Thierry Malandain : *Pulcinella*, *Carmen*, *Ishtar*, *François d'Assise*, *Casse-noisette*, *Sextet*, *Boléro*... jusqu'en 2001.

Elle participe à des créations ou événements chorégraphiques avec les chorégraphes contemporains Kilina Crémona, Marie-Laure Agrapart et Thierry Thieu Niang.

Titulaire du diplôme d'État de danse en 2001, puis du CA de professeur de danse classique en 2013, elle enseigne au CRC de Rosny-sous-Bois jusqu'en 2018 ainsi qu'au CRD d'Argenteuil depuis 2003.

Gwendal GIGUELAY

Musicien aux multiples facettes. Après avoir pratiqué la musique de manière essentiellement autodidacte et à l'oreille, il a rejoint les bancs d'une école rigoureuse de la musique classique en intégrant le Conservatoire de Rennes, puis les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Lyon puis de Paris, où il a étudié le piano, la musique de chambre et l'improvisation. Concertiste et touche-à-tout, il partage la scène avec des musiciens et chanteurs classiques ou jazz ainsi que des danseurs, dans des concerts et enregistrements régulièrement retransmis à la radio et relayés par la presse.

Titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement, il a à cœur de transmettre la musique dans de nombreux contextes, au conservatoire mais aussi auprès de nouveaux publics. La pédagogie de projet l'anime depuis toujours, et le Prix de l'Enseignement Musical a été décerné à l'automne 2016 à son spectacle pour jeunes interprètes *Au Grand Café de Montreuil*. Auteur des ouvrages *Improviser au piano pour les nuls* et *Les Grands Classiques du piano pour les nuls*, son amour de la transmission et du partage musical s'épanouit en Afrique, Chine, Haïti... Il participe aux projets les plus insolites, depuis les performances minimalistes à la Biennale de Venise jusqu'au cinéma : vous le verrez devant ou derrière l'écran, dans le film *Noces* de Philippe Béziat (2011) ou dans l'intimité d'une salle obscure, à mettre en musique un film muet... en improvisant !

Son activité avec la danse est plurielle : accompagnateur des cours de Wayne Byars, il joue régulièrement pour les grandes compagnies telles que le ballet de l'Opéra national de Paris, le Alvin Ailey American Dance Theater, le Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, pour ne citer que ceux-ci.

Il est également formateur pour les diplômes d'État et certificat d'aptitude à l'enseignement de la danse classique, contemporaine et jazz : CND, ESMD de Lille. Danseurs, il y a donc fort à parier que vous rencontriez un jour sa musique... sous vos pas !

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 3

La variation déroule des éléments techniques attendus en fin de 2nd cycle dans une chorégraphie où chaque partie doit s'enchaîner à l'autre avec le plus de fluidité possible, en s'aidant des temps de respiration accompagnés par la musique.

Il s'agit de permettre à l'élève de raconter son histoire, dans un instant suspendu entre deux courses, coloré de dynamiques bien nuancées.

La variation peut être adaptée suivant les capacités de l'élève :

- le développé peut finir pointé 2nde avant la prise du 1^{er} temps de valse,
- pour la partie des sauts les pas battus peuvent être exécutés simples,
- les tours peuvent être simples.

Il faudra être attentif aux épaulements et directions ainsi qu'aux coordinations de bras.

Le travail du regard doit être précisé pour l'expressivité du mouvement. Il participe aussi à la prise d'espace des parcours, élément important dans cette variation.

Pour le manège avec les sauts de basque, prendre le chassé préparatoire sur la fin de la phrase précédente pour sauter en l'air sur le 1^{er} temps de la phrase.

Et surtout, ne pas oublier de danser !

Lyane LAMOURELLE

* * *

Commentaire sur la partition :

Avel est le mot breton pour vent, ou souffle. J'espère que vous saurez comme moi apprécier la très belle variation de Lyane, dansée par Sidonie, dont les voyages, les traversées, et la fluidité organique me rappellent la bise bretonne de mon enfance.

Tout comme la chorégraphie, la partition peut être adaptée : les basses en octaves ou lointaines sur le clavier peuvent être simplifiées et rapprochées ; on peut également faire l'économie de quelques éléments d'ornementation, pourvu que cela reste dansant, comme dans un souffle.

Gwendal GIGUELAY

Avel

Gwendal Giguélay

Presto

Musical score for the Presto section, measures 1-5. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 1-2) features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a rapid sixteenth-note pattern with trills, while the left hand plays a triplet eighth-note pattern. The second system (measures 3-5) continues these patterns, with the right hand reaching an 8va register. Measure 5 ends with a 2/4 time signature change.

Musical score for the Lento section, measures 6-10. The tempo is marked *Lento*. The piece is in 2/4 time. The first system (measures 6-7) features a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand plays a melodic line with trills, and the left hand plays a bass line. The second system (measures 8-10) includes a *string.* marking and a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a trill and a triplet, while the left hand has a triplet. Measure 10 ends with a 3/4 time signature change.

11 Tempo de valse

Musical score for the Tempo de valse section, measures 11-16. The tempo is marked *Tempo de valse*. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 11-12) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a waltz-like melody with triplets, and the left hand plays a bass line. The second system (measures 13-16) continues the waltz, with the right hand featuring a triplet and a trill. Measure 16 ends with a key signature change to two sharps (D major).

20

25

8^{va}

3

3

3

3

3

p

30

pp

riten.

A tempo

35

f

39

riten.

ff

7

2/4

8^{va}

Vivace 3

43

p

49

p

Tempo de grande valse

55

p

5

60

p

67

mf

72

77

p

Measures 77-81: Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 77 has a fermata. Measure 78 has a piano (*p*) dynamic marking. Measures 79-81 feature a melodic line in the treble and a bass line with chords.

82

Measures 82-85: Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measures 82-84 feature a melodic line in the treble and a bass line with chords. Measure 85 has a fermata.

86

Measures 86-89: Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measures 86-88 feature a melodic line in the treble and a bass line with chords. Measure 89 has a fermata.

90

f

Measures 90-93: Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 90 has a forte (*f*) dynamic marking. Measures 91-93 feature a melodic line in the treble and a bass line with chords.

94

Measures 94-97: Treble clef, bass clef. Key signature: two sharps. Measures 94-97 feature a melodic line in the treble and a bass line with chords.

98

ff *8va*

Measures 98-101: Treble clef, bass clef. Key signature: two sharps. Measure 98 has a fortissimo (*ff*) dynamic marking. Measures 98-100 feature a melodic line in the treble with four-measure slurs. Measure 101 has an *8va* marking and a fermata.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 4

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT garçon – 1^{ère} option

Chorégraphe – transmetteur : Philippe LORMEAU
Compositeur – interprète musical : Jahye EUH
Danseur : Mathis NOUR

Philippe LORMEAU

C'est dans le studio de Max Bozzoni que Philippe Lormeau effectue ses premiers pas de danse. Poursuivant sa formation au sein de l'École de danse de l'Opéra de Paris, il intègre le Ballet de l'Opéra de Paris, sous la direction de Rudolf Noureev et danse notamment dans *Raymonda* et interprète Rudi van Dantzig (demi-soliste dans *No man's land*, soliste dans *La Chanson des petits gosses*).

En 1985, à l'invitation de Rudi van Dantzig, il rejoint le Het National Ballet (Hollande) et danse le répertoire, *La Belle au bois dormant*, *Le Corsaire*, *Cendrillon* de Peter Wright, avant de poursuivre sa carrière avec les Grands Ballets Canadiens (Montréal), où il danse les pièces de Nacho Duato (*Jardi Tancat*, *Na Floresta*), ainsi que des œuvres de George Balanchine (*Le Fils prodigue*) et de James Kudelka (*Shéhérazade*).

De retour en France en 1990, il interprète à l'Opéra de Lyon les chorégraphies de William Forsythe (*Steptext*), de Hans van Manen (*5 tangos*), de Maguy Marin et participe aux créations d'Angelin Preljocaj (rôle de Benvolio, puis de Roméo, dans *Roméo & Juliette*), de Ralph Lemon (*Bogus Pomp*).

Professeur au CNSMD de Lyon depuis 1996, il est titulaire du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur en danse classique, est notamment sollicité pour des stages en Italie, et il intervient régulièrement dans la formation du Diplôme d'Etat de professeur, au Centre National de la Danse à Lyon.

Jahye EUH

Née en Corée du Sud en 1983, après ses études de musique à l'Université d'Ewha en Corée, elle entre en 2008 dans la classe de Géry Moutier au CNSMD de Lyon et y poursuit un troisième cycle « Artist diplôme » dans la classe de Florent Boffard, après un master de piano avec mention très bien à l'unanimité. Elle a travaillé avec de grands interprètes tels que Jean-Claude Penner, Aldo Ciccolini, Jean-Yves Thibaudet, et Wilhem Latchoumia.

En suivant la carrière de pianiste, elle entre dans la classe d'accompagnement au piano de Michel Tranchant puis de David Selig où elle finalise son cursus de master en 2013. Depuis 2014, elle est invitée régulièrement à travailler pour différentes masterclasses de musique, tels que l'académie internationale d'été de Nice, MusicAlp de Tignes, L'académie Saline Royal d'Arc-et-Senans et Verão Classico de Lisbon en tant que pianiste-accompagnatrice.

Spécialisée dans les répertoires de musique contemporaine, elle a remporté le prix mention spécial Samson François et le prix mention spécial André Boucourechliev aux 11^e et 13^e Concours international pour piano d'Orléans, un concours spécialisé avec les répertoires des 20^e-21^e siècles en mars 2014 et 2018. En parallèle de son travail avec les danseurs, sa collaboration artistique avec des peintres, notamment avec Woosung Lee en tant que musicienne-compositrice pour l'exposition *One day, some day, soon*, se réalise régulièrement en Corée.

Actuellement elle est pianiste-accompagnatrice au CNSMD de Lyon, au CRR de Lyon et au Ballet d'Opéra de Lyon.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 4

Cette proposition chorégraphique s'articule autour de trois enchaînements successifs.

De façon générale, les directions comme les épaulements seront l'objet d'une attention soutenue et un soin tout particulier sera accordé à la réception des saltations.

Un grand allegro « tempo di bravoura » fera figure de premier assaut.

Cette danse d'ouverture, constituée d'amples sauts, sera ponctuée par des grands jetés en tournant, un grand assemblé ainsi que des temps levés en arabesque. Les deux derniers pas évoqués, pourront, si l'interprète le désire, être agrémentés d'un zeste de difficulté en s'exécutant battus.

La combinaison de tours attitude et de pirouettes imposera une courte trêve que le danseur mettra à profit pour réguler son souffle. Suivant les recommandations de Carlo Blasis, les girations seront arrêtées avec aplomb et assurance. L'interprète travaillera à ce que la position du corps, des bras et des jambes soit prononcée avec grâce et netteté.

Des pas battus alternant batterie de choc et batterie croisée clôtureront la variation.

Selon l'usage, il conviendra de maintenir les jambes le plus en dehors possible tout en les croisant avec franchise et netteté.

« *Danser, c'est chanter avec son corps* » aurait postulé Natalia Makarova.

Quand bien même la citation serait apocryphe, je souhaiterais que chaque interprète y souscrive de tout son cœur.

Philippe LORMEAU

Variation pour danseur

Bois lacté

Jahye EUH

Tempo di Valse

Piano

ff

Pno.

mf

Pno.

mp

Pno.

f

Pno.

mf

© Jahye EUH

Meno mosso

Pno.

33

sf

ff rit. *mp* *p*

Pno.

39

sf *p* *sf* *sf* *sf*

Pno.

45

sf *sf* *ff* rit.

Listesso tempo

Pno.

52

sf non legato

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 5

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2019)

Chorégraphe – transmetteur : Sébastien BERTAUD
Compositeur : Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Interprète musical : Gaëlle SADAUNE
Danseur : Pablo LEGASA

Sébastien BERTAUD

Né à Bordeaux en 1982, il commence la danse à l'âge de 6 ans. En 1997 après un an au CNSMDP, il intègre l'école de danse du Ballet de l'Opéra de Paris, et en sort trois ans plus tard premier de sa promotion, après avoir été choisi par Maurice Béjart et John Neumeier pour interpréter les premiers rôles de leurs ballets dans le cadre des spectacles de l'école à l'Opéra Garnier. Il intègre le Ballet de l'Opéra de Paris en septembre 2000. Aujourd'hui Sujet, il a dansé dans toutes les grandes productions classiques de Rudolf Noureev (*le Lac des Cygnes, Casse-noisette, la Belle au bois dormant, Raymonda, la Bayadère, Roméo et Juliette*) ainsi que dans les œuvres de George Balanchine (*4 Tempéraments, Agon, Rubis, Diamants*), Jérôme Robbins (*En Sol, The Concert*), John Neumeier (*Sylvia, Le Songe d'une nuit d'été, La Dame aux camélias, Le Chant de la terre, Spring & Fall, Yondering*), Alexei Ratmansky (*Psyché*) et Benjamin Millepied (*Amovéo, Triade*). Remarqué par les chorégraphes contemporains invités à l'Opéra, il a notamment travaillé avec Pina Bausch (*Orphée et Eurydice, le Sacre du Printemps*), Sacha Waltz (*Roméo et Juliette*), Angelin Preljocaj (*Le Parc, Siddhartha*), Robin Orlin (*Allegro, moderato, penseroso*), William Forsythe (*Pas/Part, The Vertiginous Thrill of Exactitude, Approximate Sonata*), Wayne McGregor (*Tree of Codes*).

Parallèlement à sa carrière de danseur, il a obtenu le master « Arts et Politique de Sciences Po Paris », ainsi que le diplôme d'État de professeur de danse au Centre national de la danse (CND).

En 2016, après plusieurs chorégraphies remarquées lors des soirées « Danseurs/Chorégraphes » il est sélectionné pour participer à l'Académie chorégraphique de l'Opéra de Paris, sous la direction artistique de William Forsythe. Dans ce cadre, il crée *Esquisse* pour les élèves du Conservatoire national supérieur de danse et de musique de Paris (CNSMDP), et collabore avec des artistes d'univers différents comme Laetitia Casta, Ange Leccia, Haider Ackermann, et Yiquing Yin à l'occasion de *La Rumeur des naufrages*, une exposition chorégraphique organisée par le Palais de Tokyo à l'Opéra Garnier.

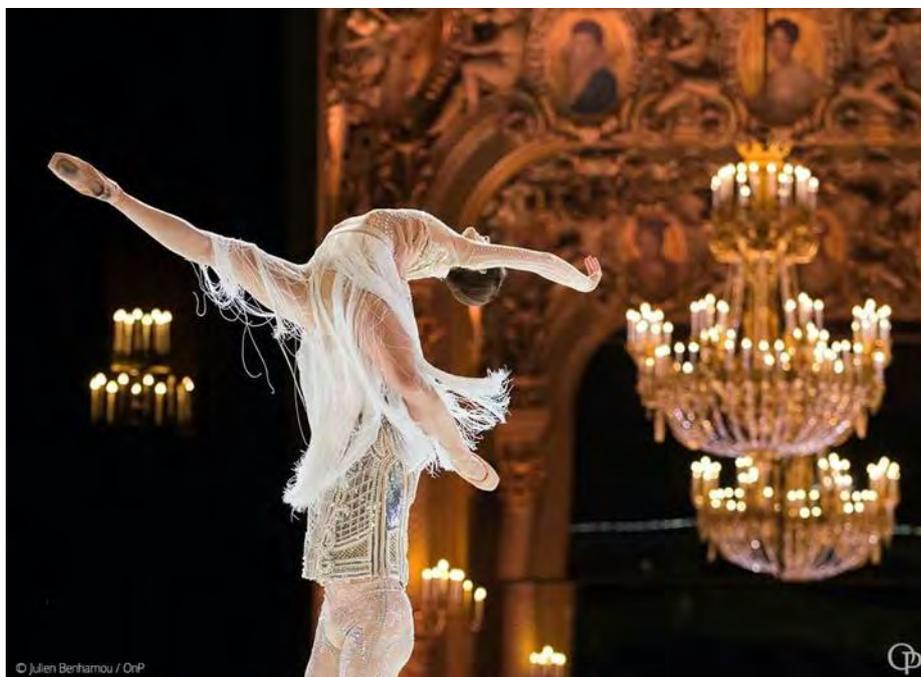
À l'issue de cette résidence de création William Forsythe le choisit comme assistant chorégraphe pour la reprise d'*Approximate Sonata* à l'Opéra de Paris et au Ballet des Flandres.

L'Opéra de Paris lui commande sa première création pour la compagnie : *Renaissance*, sur le Concerto pour violon n° 2 de Mendelssohn, avec des costumes signés par Olivier Rousteing pour Balmain. Une création unanimement saluée par le public et la critique qui voient en Sébastien Bertaud un nouveau talent de la chorégraphie en danse classique en France.

En janvier 2019, la Villa Médicis – Académie de France à Rome l'invite à présenter son travail de chorégraphe dans le cadre d'une soirée carte blanche, appelée « Anatomie de la création ». En mars 2019, il crée *Nuit blanche*, pour Eléonora Abbagnato, Friedemann Vogel et les danseurs du ballet de l'Opéra de

Rome, sur le *Concerto pour piano et orchestre* de Philip Glass, avec une création costumes qu'il confie à Maria Grazia Chiuri, directrice artistique de la haute couture de la Maison Dior.

En juillet 2019, le Festival Origen lui commande sa première soirée complète : « Utopia », sur l'album électro « Singularity » de Jon Hopkins, avec une création costumes signée Maria Grazia Chiuri pour la Maison Dior.



Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Né à Hambourg en 1809. Contemporain de Liszt, Wagner et Berlioz, il laisse une œuvre très féconde. Sa notoriété repose sur des œuvres comme *Le Songe d'une nuit d'été*, le *Concerto pour violon en mi mineur*, les *Octuor à cordes*, les oratorios *Paulus et Elias*, les symphonies *Italienne et Ecossaise*.

Il a participé à la redécouverte de la musique baroque et surtout de Jean-Sébastien Bach et Georges-Frédéric Haendel. Il a à cœur de renouveler l'art du contrepoint, ce qui lui vaut parfois d'être considéré comme le « classique des romantiques ».

Le *Concerto pour violon n° 2 en mi mineur*, Opus 64 est esquissé en 1838, achevé en 1844 et figure comme une œuvre de première importance dans le répertoire pour violon de la musique romantique allemande du XIX^{ème} siècle.

La manière dont Mendelssohn renonce à la traditionnelle exposition orchestrale en faisant commencer le concerto par le soliste est nouvelle à cette époque.

Gaëlle SADAUNE

Née en 1980. Elle fait ses premières apparitions sur scène dès 1991 auprès du pianiste-concertiste Daniel Gourdon qui l'associe durant neuf ans à ses récitals.

Parallèlement, elle poursuit ses études musicales au CRD d'Aulnay-sous-Bois puis au CRR d'Aubervilliers-La Courneuve où elle obtient tous ses diplômes.

Elle remporte le prix Yolande Couture lors du concours Léopold Bellan en 1998. En 1999, elle devient pianiste-accompagnatrice des classes de danse du conservatoire d'Aubervilliers-La Courneuve.

En 2002, elle travaille avec le concertiste et compositeur Stéphane Blet. L'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot, lui propose en 2005 un poste de pianiste-accompagnatrice des classes de violon, avant d'être engagée en 2011 à l'École de danse de l'Opéra national de Paris.

Tout en se produisant sur la scène de l'Opéra Garnier lors des démonstrations de l'École, elle travaille également dans différents stages ainsi qu'avec la compagnie Alvin Ailey et le Ballet Preljocaj.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 5

Chorégraphie : Sébastien Bertaud, inspirée du ballet *Renaissance*.

Musique : Premier mouvement du *Concerto pour violon n° 2 en mi mineur* de Félix Mendelssohn.

Préparation, coupé temps lié en avant, passé coupé derrière (bien inscrire la direction du regard), passé détourné en avançant, taqueté au sol derrière, et relevé en décalé, passé coupé devant, deux pas en avançant en diagonale. Posé jeté, dégagé derrière de dos en ouvrant les bras vers le fond, détourné en 1 temps, posé temps de flèche en avançant avec une projection du buste vers le haut, posé jeté, reculé en relevé 5^e (pour tout ce début, anticiper musicalement un peu chaque mouvement).

Valse à droite, valse à gauche, passé grand port de bras en profitant de la musique.

Deux jetés pas de bourrée, deux marches, un piqué arabesque, pas de bourrée entrelacé, relevé en cinquième avec un port de bras et préparation pour le manège.

Manège : pas tombé coupé jeté (le temps en l'air), un piqué en tournant, 3 déboulés. Trois fois. Puis courir se placer (en arrondissant un peu la course).

Tombé pas de bourrée, préparation en cinquième, plié deux tours en l'air. Relevé en cinquième avec un port de bras, puis courir et reprise du début.

Puis posé détourné, position en dégagé derrière, puis se retourner en dégagé 4^e, un bras en couronne, l'autre en bas. Une fois à droite et une fois à gauche, (bien inscrire ces positions, avec beaucoup d'épaulements, d'engagement du buste). Puis une position en dégagé derrière croisé très graphique, un relevé en cinquième, une course en 8 temps pour se placer en diagonale.

Diagonale : Anticiper la préparation du premier posé en tournant sur le huitième temps de la course pour avoir la fin du posé en tournant le temps en l'air, sur le premier temps de la phrase musicale suivante.

Un posé simple en tournant, un posé double, 4 emboîtés en tournant, un saut de basque battu en tournant, un posé assemblé simple en tournant bras en première et tenir la position de fin 2/3 temps, avant de partir en courant. Revenir saluer, et repartir.

Dans cette variation, on cherchera à mettre en avant le sens du mouvement, avec une grande attention sur la musicalité et les différentes qualités d'appuis au sol. Aussi le haut du corps devra être très engagé, avec des directions de regards bien précises et des positions très inscrites dans l'espace. Une certaine élégance noble dans l'interprétation de la variation sera bienvenue, tout en restant dans une grande tonicité dans l'exécution des mouvements.

Sébastien BERTAUD



Crée en juin 2017 à l'Opéra Garnier, lors du spectacle Bertaud / Bouché / Paul / Valastro, carte blanche à quatre danseurs/chorégraphes de l'Opéra national de Paris.

Renaissance, d'une durée de 27 mn, est l'œuvre de Sébastien Bertaud, chorégraphe et danseur de l'Opéra, qui dévoila lors de cette soirée une création originale, mettant en scène les étoiles et le corps de ballet de l'Opéra de Paris sur le *Concerto pour violon n° 2* de Mendelssohn.

Il a choisi Olivier Rousteing, directeur artistique de la maison Balmain, pour dessiner l'ensemble des costumes, célébrant ainsi la relation privilégiée entre mode et danse et perpétuant une longue tradition de collaborations entre l'Opéra et les plus grands créateurs.

À travers *Renaissance*, Sébastien Bertaud rend hommage au raffinement de l'École de danse française, de Louis XIV à nos jours, de Versailles à l'Opéra Garnier, en l'associant au style opulent et résolument actuel d'Olivier Rousteing pour Balmain.

Les deux artistes apportent un regard générationnel et bousculent les codes de la danse classique. Ils rendent ainsi un hommage à la danse classique et au Ballet de l'Opéra national de Paris.

« Pour moi, créer en danse classique aujourd'hui c'est faire vivre un héritage culturel. Mon ambition : amener de nouveaux publics vers le ballet, et l'inscrire dans notre époque », explique Sébastien Bertaud.

La collaboration met en avant le savoir-faire unique de la maison Balmain en reprenant des éléments chers au directeur artistique. Elle constitue également un exemple d'échange artistique fructueux entre les ateliers de l'Opéra de Paris et le studio de création de la maison française, où la créativité d'Olivier Rousteing est transposée aux spécificités des costumes de scène.

« Je suis particulièrement honoré de pouvoir collaborer avec l'Opéra, cette institution qui représente pour moi l'excellence à la française, faisant rayonner la culture dans le monde entier. J'ai toujours été passionné par l'univers du classique et de la danse, en particulier l'icône Rudolf Noureiev. Ce projet a été une occasion unique d'échanger avec les ateliers de l'Opéra, des artisans au savoir faire hors pair pour qui il n'y a jamais d'impossible », commente Olivier Rousteing, directeur artistique de la maison Balmain.

Renaissance est un ballet classique d'aujourd'hui. La gestuelle développée, tout en s'appuyant sur les éléments fondamentaux de la danse classique académique, prend en compte un sens du mouvement apporté par les chorégraphes contemporains du XX^{ème} siècle à nos jours.

Aussi, le travail des jambes privilégiera la précision et la rapidité dans les points d'appuis, et le travail du haut du corps s'orientera vers l'expression artistique, la recherche d'une certaine forme de fluidité, dans l'optique plus contemporaine de la danse classique.



À propos de la maison Balmain

Dès sa création par Pierre Balmain en 1945, Balmain se distingue par un style unique extrêmement féminin et opulent, contrastant avec les silhouettes de l'époque, signature qui fait rapidement de la maison l'une des favorites de l'élite en Europe et à Hollywood. Après la mort de Pierre Balmain en 1982, la maison a connu la succession de designers de renom, qui, chacun à leur façon, ont réinterprété l'héritage Balmain. Quand le directeur créatif Olivier Rousteing, alors âgé de 25 ans, se voit confié la direction du studio, il devient le plus jeune talent jamais nommé à la tête de la maison historique de couture parisienne. Depuis sa toute première collection, Olivier Rousteing construit à partir de l'histoire de la maison tout en reflétant la façon dont sa génération vit et s'habille.



Dessin d'Olivier Rousteing pour les costumes de *Renaissance*

Un ballet classique d'aujourd'hui

Propos recueilli par Gérard Manoni

Comment se situe cette création dans votre parcours à l'Opéra national de Paris ?

Sébastien Bertaud – Du plus loin qu'il m'en souviennne créer a toujours été pour moi un désir aussi puissant que celui de danser. Je me sens autant danseur que chorégraphe. C'est pour moi naturel, complémentaire, indissociable comme les deux faces d'une même pièce. Je ne conçois pas le fait de créer comme une reconversion, mais comme une manière égale de vivre ma passion pour la danse. Même si cela demande le double d'énergie et d'investissement, la pratique de l'un nourrit artistiquement l'autre. Aussi, je passe par mon propre instinct corporel de danseur pour créer, et cela me permet assez souvent d'aider les chorégraphes invités à créer à l'Opéra.

Renaissance est ma première pièce de groupe, elle arrive après déjà dix-sept saisons en tant que danseur à l'Opéra. C'est un moment heureux de ma carrière, ou j'ai déjà eu la chance de travailler auprès de chorégraphes comme Pina Bausch, Maurice Béjart, ou William Forsythe, et auprès de grands maîtres, tel Gilbert Mayer, qui ont su transmettre le savoir-faire de plusieurs générations d'artistes. Ce ballet, je le rêve comme un hommage à ces personnes d'exception, une forme de présent en échange de ce que j'ai reçu. Cette pièce est celle d'un artiste de l'Opéra de Paris travaillant pour l'Opéra de Paris. C'est une carte blanche qui arrive après plusieurs collaborations avec l'Opéra en parallèle à ma carrière de danseur, d'*Explicite Artifice*, premier solo créé à tout juste vingt ans lors des spectacles *Danseurs/Chorégraphes* à l'Amphithéâtre Bastille, jusqu'au récent compagnonnage avec William Forsythe, qui m'a choisi comme assistant-chorégraphe lors de la recréation d'*Approximate Sonata*.

Avez-vous conçu *Renaissance* spécialement pour le Palais Garnier ?

Depuis l'enfance, j'ai une passion pour ce théâtre. Mon rêve a toujours été d'y travailler. Je ne me lasse pas de m'imprégner de ce vaisseau fascinant, de son histoire et d'en observer les détails inouïs. Dans mes dernières créations, je me suis efforcé d'inscrire la danse au cœur de ses espaces, comme par exemple pour *In this vessel we shall kept*, où j'ai investi le Grand Foyer dans toute sa longueur, plaçant le public de part et d'autre de l'espace réservé aux danseurs. Pour *Renaissance*, j'ai essayé de trouver une forme artistique qui valorise les compétences spécifiques des interprètes de la Maison. J'ai voulu comme un clin d'œil à l'ADN de la Maison, jouer avec le décor iconique du Défilé de Serge Lifar et Léo Staats, en dévoilant le Foyer de la danse au lointain, avec sur le sol de la scène un rectangle de lino blanc, en contrepoint des dorures de la salle. Aussi, en tournée le décor du Foyer de la danse de l'Opéra Garnier est reproduit, comme un voyage au cœur du Palais Garnier le temps d'un ballet...

Dans quel style avez-vous travaillé ?

Ma proposition est celle d'un ballet classique d'aujourd'hui. Cette démarche éveille l'envie de créer de nouveaux ballets pour des danseurs de formation classique, de me pencher à l'avenir sur des relectures du répertoire et de réunir autour d'elles des artistes innovants, d'horizons différents, comme à l'époque des Ballets Russes de Diaghilev. J'aime l'idée de créations générationnelles.

En intitulant ma création *Renaissance*, j'ai voulu faire écho à toutes ces rencontres artistiques qui jalonnent nos carrières de danseurs, et qui permettent d'une certaine manière de « renaître », de se réinventer avec patience et détermination, comme j'en ai eu l'expérience dans mon parcours. Je ressens aujourd'hui le besoin d'avancer vers une forme de « ré-enchantement », en imaginant une modernité qui s'enracine avec bienveillance dans notre histoire. *Renaissance* peut s'entendre comme un désir de reconstruction, une proposition contemporaine alternative, une réponse à la brutalité de l'époque. Je me rends compte a posteriori que j'ai beaucoup appris auprès de John Neumeier, de *Yondering* que j'ai dansé à l'âge de seize ans à l'école de danse, jusqu'au *Chant de la terre*, sa dernière création pour l'Opéra. Comme lui, j'ai envie

d'offrir aux danseurs des mouvements qui leur permettent de se déployer en scène, d'être habités par la musique.

Quelle musique avez-vous choisie ?

J'ai choisi le *Concerto pour violon* de Mendelssohn, une œuvre majeure d'une grande exigence. Je souhaitais une musique classique encore jamais chorégraphiée, ce qui est rare : ici en l'occurrence, une partition profonde et élégante, qui met en avant le violon, instrument dont la finesse et la vélocité font pour moi écho au travail des danseuses sur pointes. J'avais aussi à cœur de proposer une partition à la hauteur du lieu, qui permette un dialogue sensible entre musique et danse, où l'architecture de la chorégraphie répond à celle de la partition. Ma gestuelle part de l'écoute de la musique, une écoute qui inspire le mouvement et lui souffle fluidité, musicalité et émotion. Je ne cherche pas à déconstruire ou révolutionner les règles de l'écriture classique, mais à faire vivre au présent la longue tradition dont je suis issu. En revanche, je m'efforce d'avoir une approche progressiste du mouvement, dans laquelle j'évacue les stéréotypes de genre et les approches sexistes véhiculées par certains ballets anciens... Échanger longuement avec William Forsythe, comme j'ai eu la chance de le faire dans le cadre de l'Académie chorégraphique, fut, à cet égard, déterminant.



Pourquoi avoir pensé à la maison Balmain pour réaliser les costumes ?

J'ai à cœur de poursuivre cette longue tradition de collaboration entre la danse et les couturiers. J'ai déjà travaillé auparavant avec des personnalités de l'art visuel, comme Ange Leccia, et de la mode, comme Lætitia Casta, Haider Ackermann ou Yiqing Yin. J'aimerais continuer à tisser ce lien privilégié entre la danse et les créateurs, un peu comme à l'époque des Ballets Russes de Diaghilev. J'ai souhaité collaborer avec Olivier Rousteing, jeune créateur de ma génération, parce qu'il renouvelle avec audace et sans compromis le style de la maison Balmain. Nous avons en commun d'avoir grandi à Bordeaux avant de « renaître » à Paris. Je suis très attentif à son travail, à son approche esthétique exigeante, qui se traduit par des pièces à la fois sophistiquées et d'une grande modernité. Je me reconnais dans sa démarche, j'aime cet

« artisanat furieux ». Le niveau de raffinement des costumes qu'il crée à cette occasion est sans précédent récent dans l'univers de la danse. Chaque pièce de broderie est une véritable œuvre d'art. J'ai transposé en compositions chorégraphiques certains motifs de pierreries tirés de ses dessins et de leur rythme. De Louis XIV à nos jours, de Versailles à l'Opéra Garnier, il y a finalement pour moi en filigrane une constante de virtuosité visuelle qui témoigne d'un raffinement culturel « à la française ». Je lui ai donné carte blanche, curieux de voir quel regard il porterait sur l'univers du ballet. Pierre Balmain a créé de nombreux costumes non seulement pour le théâtre et le cinéma, mais aussi pour la danse, même si cela est moins connu¹. J'aime l'idée de contribuer à écrire une page nouvelle de cette histoire, un dialogue artistique qui voyagerait dans le temps.

L'écho international du travail d'Olivier Rousteing a-t-il aussi influencé votre choix ?

Oui, car l'un des enjeux de la danse classique aujourd'hui est de susciter l'intérêt de nouveaux publics. Dialoguer avec notre époque est indispensable. Le travail et la personnalité d'Olivier Rousteing racontent quelque chose d'aujourd'hui. Il communique via les réseaux sociaux comme sur Instagram dans le monde entier. De manière assez inédite, nous avons décidé de partager les étapes de notre création, afin de montrer l'envers du décor et de faire connaître la danse classique et l'Opéra de Paris à un public plus large, pas forcément acquis.

De New York à Moscou, on assiste à l'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes qui insufflent une vitalité nouvelle à l'art du ballet. J'ai eu envie d'apporter à Paris cette manière d'innover en nous connectant à notre propre histoire !



¹ La maison Balmain a signé en 1949 les costumes portés par Yvette Chauviré et Vladimir Skouratoff pour la création du *Grand pas classique* de Victor Gsovsky. Ainsi que plusieurs ballets de Lifar...

Concerto pour violon et orchestre op. 64 (1er mvt extrait)

Félix MENDELSSOHN BARTHOLDY

Arrangement piano : Gaëlle SADAUNE

$\text{♩} = 92$

p *mf* *p*

4 8 12 15

18

Musical score for measures 18-20. Treble clef has a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

21

Musical score for measures 21-24. Treble clef has a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include "cresc." and "f".

25

Musical score for measures 25-28. Treble clef has a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include "f".

29

Musical score for measures 29-32. Treble clef has a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include "f".

33

Musical score for measures 33-36. Treble clef has a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include "mf" and "m.g.". A second bass clef staff appears at the end of the system.

36

p

m.d. *m.g.* *m.d.* *m.g.*

Measures 36-37. Measure 36 features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a triplet accompaniment. Measure 37 continues with similar textures, including dynamic markings *m.d.* and *m.g.*.

38

m.d. *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *m.g.*

cresc. *f*

Measures 38-40. Measure 38 has dynamic markings *m.d.* and *m.g.*. Measure 39 includes a crescendo (*cresc.*) and dynamic markings *m.d.* and *m.g.*. Measure 40 ends with a forte (*f*) dynamic.

41

Measures 41-43. Measure 41 features a complex chordal texture in the right hand. Measure 42 has a dynamic marking *f*. Measure 43 ends with a triplet.

45

Measures 45-46. Measure 45 features a melodic line with triplets in the right hand. Measure 46 continues with similar textures.

47

ff

Measures 47-49. Measure 47 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

50

Musical score for measures 50-52. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

53

Musical score for measures 53-56. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 55.

57

Musical score for measures 57-61. The right hand has a more complex texture with chords and moving lines. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in measure 57 and *f* in measures 59 and 60.

62

Musical score for measures 62-65. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present in measure 62.

66

Musical score for measures 66-69. The right hand has a fast, repetitive melodic pattern. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings of *f* are present in measures 67 and 68.

70

Musical score for measures 70-73. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 6

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT fille – 1^{ère} option

Chorégraphe :	Marius PETIPA
Transmetteuse :	Nathalie QUERNET
Compositeur :	Piotr Ilitch Tchaïkovski
Interprète musical :	Christian GRIMAUULT
Danseur :	Félicie CUNAT

Marius PETIPA (1818-1910)

Marius Petipa est né à Marseille en 1818. Après une carrière de danseur, il devient chorégraphe et est engagé en Russie au sein des théâtres du Ballet Impérial (théâtre Bolchoï, Kamenny de Saint-Petersbourg, théâtre Mariinsky, théâtre de l'Ermitage entre autres). Il signe une soixantaine de ballets, dont de nombreuses reprises d'œuvres du répertoire (*La Fille mal gardée*, *La Sylphide*, *Paquita*, *Coppélia* ou *Giselle*), et crée des ballets qui vont entrer dans le répertoire classique des grandes institutions : *La Belle au Bois Dormant* (1890), *Casse-Noisette* (1892), *Le Lac des cygnes* (1895), *Don Quichotte* (1869) et *La Bayadère* (1877) entre autres.

Les ballets occupent une soirée entière. Rompant avec la tradition du divertissement, ils développent l'art de l'intrigue romantique, la pantomime et le grand ballet autour d'une distribution nombreuse, où le corps de ballet et les figurants mettent en valeur des solistes brillants.

Nathalie QUERNET

Après avoir débuté la danse à Caen auprès de Chantal Ruault et Francis Malovick, elle obtient un « Premier prix » du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris où elle a étudié auprès de Christiane Vausard, Dominique Franchetti et Pierre Lacotte.

Elle intègre ainsi la classe d'engagement de l'école de danse de l'Opéra de Paris, puis le corps de ballet de l'Opéra de Paris, alors sous la direction de Rudolf Noureev, en 1984.

Promue sujet à l'issue du concours en 1986, elle poursuit toute sa carrière au sein de cette compagnie, y abordant un répertoire riche et varié, et rencontrant dans le travail chorégraphes et professeurs marquants. Titulaire du CA, elle enseigne actuellement au Conservatoire de Nantes, pour les classes à horaires aménagés.

Piotr TCHAIKOVSKI (1840-1893)

Compositeur russe de l'époque romantique, né en 1840. Il est l'auteur de nombreux opéras, symphonies, suites pour orchestre, concerts. Il est également l'auteur de 3 ballets : *Le Lac des cygnes*, commande du Théâtre du Bolchoï en 1877, dont la trame du ballet demandera 20 ans pour être fixée par Marius Petipa et Lev Ivanov ; *la Belle au bois dormant* en 1889 qui est un triomphe ; *Casse-Noisette* en 1892 qui mettra plus de temps à trouver son public.

L'œuvre de Tchaïkovski est une heureuse synthèse des œuvres classiques occidentales et de tradition russe et reflète une subtilité très personnelle au cœur d'une orchestration riche comprenant mille et une couleurs musicales variées. Il compte parmi les compositeurs russes les plus populaires et nombreux de ses airs sont immédiatement reconnaissables par tous.

Christian GRIMAULT

Professeur d'Enseignement Artistique, Christian Grimault accompagne la danse au Conservatoire de Nantes depuis 1985.

Au sein du Pont Supérieur Bretagne et Pays de Loire, il est chargé de la formation musicale des étudiants danseurs et de l'accompagnement de la formation pédagogique en danse contemporaine.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 6

Véritable fable sur le passage de l'enfance à l'adolescence, *Casse-Noisette* se fonde sur le thème immortel de l'amour et des forces du mal, à l'instar du *Lac des cygnes*. L'histoire est inspirée de la version d'Alexandre Dumas du conte d'Hoffmann, intitulée *Casse-Noisette et le Roi des souris* ou *Histoire d'un casse-noisette*. L'intrigue est centrée sur une petite fille allemande du nom de Clara Stahlbaum ou Clara Silberhaus selon les versions.

Le ballet *Casse-Noisette* fût créé en 1892 en collaboration étroite entre Marius Petipa et Piotr Ilitch Tchaïkovski, avec également la contribution de Lev Ivanov.

Le ballet fut représenté pour la première fois au Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg avec Stanislava Belinskaïa dans le rôle de Clara, Antoinetta Dell-Era dans celui de la fée Dragée, Pavel Gerdt dans celui du prince Orgeat, Sergueï Legat dans celui de Casse-Noisette et Timofeï Stoukolkine dans celui de Drosselmeyer.

Dans un programme élaboré par Jocelyne Le Bourhis pour l'Opéra de Paris on peut lire cette phrase relative à la création:

« à l'acte deux, la Fée Dragée semblait glisser sur le sol, un voile au sol jouant les tapis roulants contribuait à cette illusion ».

Certes pour nous ce sera sans le secours de tels effets.

Cette version traditionnelle, adaptée, de la variation de la Fée Dragée sera prétexte dans ce contexte à un travail mêlant comme toujours technique et artistique, le ciselé des pas, du travail de bas de jambes, la musicalité, la précision des épaulements, directions, passages et hauteurs de bras propres au style et à l'esprit de cette variation y contribueront, tout cela avec délicatesse, respiration et élégance, afin qu'infuse et se diffuse la magie de la Danse, l'esprit féérique du ballet classique, de ce conte de Noël.

En vous souhaitant un bon travail et une fructueuse quête d'harmonie et équilibre.

Nathalie QUERNET

Variation II

(extrait de Casse-noisette)

Tchaikovski

♩ = 50

pp

7

12

p

16

p

20

mf sf p

3

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a triplet of eighth notes in each of the first three measures, followed by a dynamic marking of *sf* and a chordal texture. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties across the measures.

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *sf* is present at the end of the system.

29

Musical score for measures 29-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system.

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *(f)* is present at the end of the system.

35

3

3

p

36

8^{va}

pp

38

8^{va}

pp

42

8^{va}

pp

47

8^{va}

pp

50

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 7

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2019)

Chorégraphe – transmetteur : Sébastien BERTAUD
Compositeur : Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Interprète musical : Gaëlle SADAUNE
Danseuse : Naïs DUBOSCQ

Sébastien BERTAUD

Né à Bordeaux en 1982, il commence la danse à l'âge de 6 ans. En 1997 après un an au CNSMDP, il intègre l'école de danse du Ballet de l'Opéra de Paris, et en sort trois ans plus tard premier de sa promotion, après avoir été choisi par Maurice Béjart et John Neumeier pour interpréter les premiers rôles de leurs ballets dans le cadre des spectacles de l'école à l'Opéra Garnier. Il intègre le Ballet de l'Opéra de Paris en septembre 2000. Aujourd'hui Sujet, il a dansé dans toutes les grandes productions classiques de Rudolf Noureev (*le Lac des Cygnes, Casse-noisette, la Belle au bois dormant, Raymonda, la Bayadère, Roméo et Juliette*) ainsi que dans les œuvres de George Balanchine (*4 Tempéraments, Agon, Rubis, Diamants*), Jérôme Robbins (*En Sol, The Concert*), John Neumeier (*Sylvia, Le Songe d'une nuit d'été, La Dame aux camélias, Le Chant de la terre, Spring & Fall, Yondering*), Alexei Ratmansky (*Psyché*) et Benjamin Millepied (*Amovéo, Triade*). Remarqué par les chorégraphes contemporains invités à l'Opéra, il a notamment travaillé avec Pina Bausch (*Orphée et Eurydice, le Sacre du Printemps*), Sacha Waltz (*Roméo et Juliette*), Angelin Preljocaj (*Le Parc, Siddhartha*), Robin Orlin (*Allegro, moderato, penseroso*), William Forsythe (*Pas/Part, The Vertiginous Thrill of Exactitude, Approximate Sonata*), Wayne McGregor (*Tree of Codes*).

Parallèlement à sa carrière de danseur, il a obtenu le master « Arts et Politique de Sciences Po Paris », ainsi que le diplôme d'État de professeur de danse au Centre national de la danse (CND).

En 2016, après plusieurs chorégraphies remarquées lors des soirées « Danseurs/Chorégraphes » il est sélectionné pour participer à l'Académie chorégraphique de l'Opéra de Paris, sous la direction artistique de William Forsythe. Dans ce cadre, il crée *Esquisse* pour les élèves du Conservatoire national supérieur de danse et de musique de Paris (CNSMDP), et collabore avec des artistes d'univers différents comme Laetitia Casta, Ange Leccia, Haider Ackermann, et Yiquing Yin à l'occasion de *La Rumeur des naufrages*, une exposition chorégraphique organisée par le Palais de Tokyo à l'Opéra Garnier.

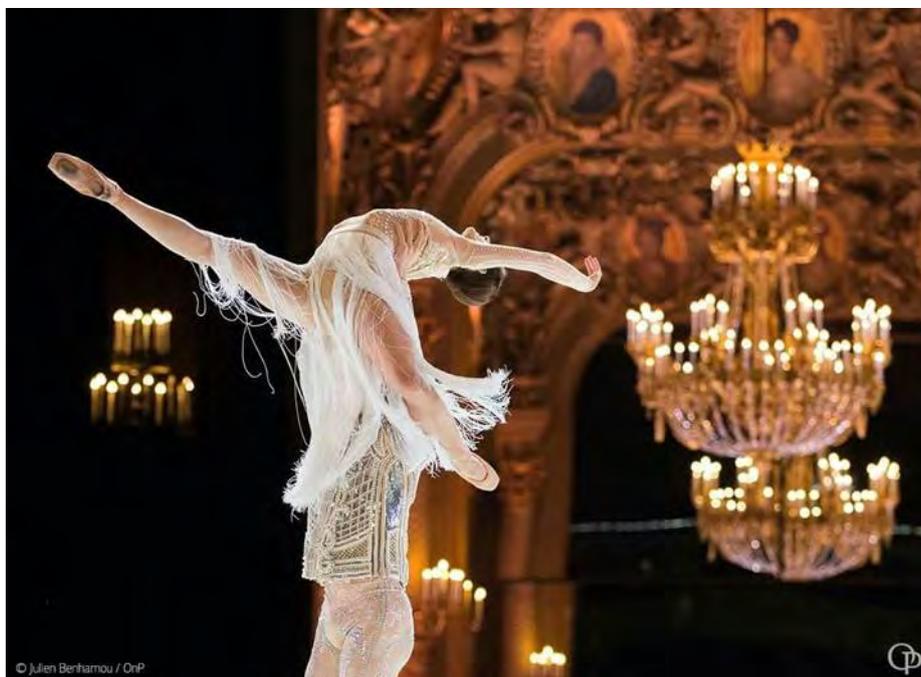
À l'issue de cette résidence de création William Forsythe le choisit comme assistant chorégraphe pour la reprise d'*Approximate Sonata* à l'Opéra de Paris et au Ballet des Flandres.

L'Opéra de Paris lui commande sa première création pour la compagnie : *Renaissance*, sur le Concerto pour violon n° 2 de Mendelssohn, avec des costumes signés par Olivier Rousteing pour Balmain. Une création unanimement saluée par le public et la critique qui voient en Sébastien Bertaud un nouveau talent de la chorégraphie en danse classique en France.

En janvier 2019, la Villa Médicis – Académie de France à Rome l'invite à présenter son travail de chorégraphe dans le cadre d'une soirée carte blanche, appelée « Anatomie de la création ». En mars 2019, il crée *Nuit blanche*, pour Eléonora Abbagnato, Friedemann Vogel et les danseurs du ballet de l'Opéra de

Rome, sur le *Concerto pour piano et orchestre* de Philip Glass, avec une création costumes qu'il confie à Maria Grazia Chiuri, directrice artistique de la haute couture de la Maison Dior.

En juillet 2019, le Festival Origen lui commande sa première soirée complète : « Utopia », sur l'album électro « Singularity » de Jon Hopkins, avec une création costumes signée Maria Grazia Chiuri pour la Maison Dior.



Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Né à Hambourg en 1809. Contemporain de Liszt, Wagner et Berlioz, il laisse une œuvre très féconde. Sa notoriété repose sur des œuvres comme *Le Songe d'une nuit d'été*, le *Concerto pour violon en mi mineur*, les *Octuor à cordes*, les oratorios *Paulus et Elias*, les symphonies *Italienne et Ecossaise*.

Il a participé à la redécouverte de la musique baroque et surtout de Jean-Sébastien Bach et Georges-Frédéric Haendel. Il a à cœur de renouveler l'art du contrepoint, ce qui lui vaut parfois d'être considéré comme le « classique des romantiques ».

Le *Concerto pour violon n° 2 en mi mineur*, Opus 64 est esquissé en 1838, achevé en 1844 et figure comme une œuvre de première importance dans le répertoire pour violon de la musique romantique allemande du XIX^{ème} siècle.

La manière dont Mendelssohn renonce à la traditionnelle exposition orchestrale en faisant commencer le concerto par le soliste est nouvelle à cette époque.

Gaëlle SADAUNE

Née en 1980. Elle fait ses premières apparitions sur scène dès 1991 auprès du pianiste-concertiste Daniel Gourdon qui l'associe durant neuf ans à ses récitals.

Parallèlement, elle poursuit ses études musicales au CRD d'Aulnay-sous-Bois puis au CRR d'Aubervilliers-La Courneuve où elle obtient tous ses diplômes.

Elle remporte le prix Yolande Couture lors du concours Léopold Bellan en 1998. En 1999, elle devient pianiste-accompagnatrice des classes de danse du conservatoire d'Aubervilliers-La Courneuve.

En 2002, elle travaille avec le concertiste et compositeur Stéphane Blet. L'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot, lui propose en 2005 un poste de pianiste-accompagnatrice des classes de violon, avant d'être engagée en 2011 à l'École de danse de l'Opéra national de Paris.

Tout en se produisant sur la scène de l'Opéra Garnier lors des démonstrations de l'École, elle travaille également dans différents stages ainsi qu'avec la compagnie Alvin Ailey et le Ballet Preljocaj.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 7

Chorégraphie : Sébastien Bertaud inspirée du ballet *Renaissance*.

Musique : Troisième mouvement du *Concerto pour violon n° 2 en mi mineur* de Félix Mendelssohn, arrangement : Gaëlle Sadaune.

Deux préparations : bras gauche puis bras droit, articuler bien les bras, baisser épaules, engager le haut du corps avec générosité.

Dégagé de la jambe gauche au sol, bien marquer la position, relevé en 5^e de face puis détourné, passé derrière (en passant le pied haut dessus du genou) et grande préparation.

Tombé pas de bourrée, glissade, un saut de chat Balanchine, deux marches, un piqué arabesque, pas de bourrée en remontant, un entrelacé, un pas de bourrée en remontant, un saut en tournant à la seconde, détourné en 5^e rapide et relevé de côté sur deux pointes (très vif et piquant) puis remonter se placer en articulant bien les bras et en ayant conscience du dos ainsi que du port de tête.

Tombé par de bourrée (bras en bas) en présentant bien les pieds en dehors.

Pas de bourrée dessus / dessous ; dessous / dessus (bien croiser et en dehors).

Deux jetés, piqué, avec les épaules bien basses, en déplaçant et en soignant la préparation du bas de jambe, avec un jeu sur le rythme (le jeté rapide et rester une seconde en équilibre sur le piqué).

2 fois : dégagé, et relevé en 5^e, comme une « surprise ».

2 passés devant derrière le pied, avec le haut du corps très souple, une articulation du dos, des coudes et un léger écho de la tête.

Un détourné bras en couronne, courir se placer en diagonale. Cette dernière phrase musicale est en 10 temps (non en huit comme les autres), le plié de l'entrechat 4 qui suit est sur le dixième temps.

Grande préparation sur le neuvième temps, plié sur le 10. L'entrechat 4 arrive le temps en bas (très important pour la suite), échappé à la seconde en diagonale, avec le buste légèrement en avant, épaulement en diagonale.

Puis coupé derrière du pied droit, et trois petits jetés derrière (bien en dehors des genoux).

Coupé arabesque trois fois, avec une progression dans l'amplitude et l'engagement du corps.

Posé détourné en avançant et tenir une seconde la position. Passé, détourné par l'arrière, et enchaîner directement avec le plié en 5^e pour avoir le temps en bas, sur le 1, à l'arrivée de l'entrechat 4.

Idem à gauche, puis enchaîner un pas de bourrée en 5^e avec une intention généreuse dans l'ouverture des bras vers l'avant et préparation pour le manège bien sur les accents musicaux.

Manège : Deux fois : deux temps de valse (en développant les pieds au sol légèrement en 4^e) et 3 piqués les bras à la seconde. Puis 5 valse pour se placer pour la dernière diagonale (coupé préparation relevé en 5^e en piétinant très vite et avec beaucoup d'intention dans le haut du corps).

Diagonale de fin : 6 piqués simples (les épaules bien basses et le pied bien haut derrière le genou. 3 déboulés, un petit saut en tournant en couronne, un relevé arabesque, un passé couronne de face, un passé vers la position finale à genoux avec beaucoup d'engagement dans le haut du corps. Garder 3 temps la position. Se relever, une révérence et sortir en courant.

Dans cette variation, on cherchera à mettre en avant le sens du mouvement, avec une grande attention sur la musicalité, tout en soignant particulièrement le travail du bas de jambe avec le haut du corps très engagé et articulé. L'humeur générale de la variation est joyeuse.

* * *



Crée en juin 2017 à l'Opéra Garnier, lors du spectacle Bertaud / Bouché / Paul / Valastro, carte blanche à quatre danseurs/chorégraphes de l'Opéra national de Paris.

Renaissance, d'une durée de 27 mn, est l'œuvre de Sébastien Bertaud, chorégraphe et danseur de l'Opéra, qui dévoila lors de cette soirée une création originale, mettant en scène les étoiles et le corps de ballet de l'Opéra de Paris sur le Concerto pour violon n° 2 de Mendelssohn.

Il a choisi Olivier Rousteing, directeur artistique de la maison Balmain, pour dessiner l'ensemble des costumes, célébrant ainsi la relation privilégiée entre mode et danse et perpétuant une longue tradition de collaborations entre l'Opéra et les plus grands créateurs.

À travers *Renaissance*, Sébastien Bertaud rend hommage au raffinement de l'École de danse française, de Louis XIV à nos jours, de Versailles à l'Opéra Garnier, en l'associant au style opulent et résolument actuel d'Olivier Rousteing pour Balmain.

Les deux artistes apportent un regard générationnel et bousculent les codes de la danse classique. Ils rendent ainsi un hommage à la danse classique et au Ballet de l'Opéra national de Paris.

« Pour moi, créer en danse classique aujourd'hui c'est faire vivre un héritage culturel. Mon ambition : amener de nouveaux publics vers le ballet, et l'inscrire dans notre époque », explique Sébastien Bertaud.

La collaboration met en avant le savoir-faire unique de la maison Balmain en reprenant des éléments chers au directeur artistique. Elle constitue également un exemple d'échange artistique fructueux entre les ateliers de l'Opéra de Paris et le studio de création de la maison française, où la créativité d'Olivier Rousteing est transposée aux spécificités des costumes de scène.

« Je suis particulièrement honoré de pouvoir collaborer avec l'Opéra, cette institution qui représente pour moi l'excellence à la française, faisant rayonner la culture dans le monde entier. J'ai toujours été passionné par l'univers du classique et de la danse, en particulier l'icône Rudolf Noureev. Ce projet a été une occasion unique d'échanger avec les ateliers de l'Opéra, des artisans au savoir faire hors pair pour qui il n'y a jamais d'impossible », commente Olivier Rousteing, directeur artistique de la maison Balmain.

Renaissance est un ballet classique d'aujourd'hui. La gestuelle développée, tout en s'appuyant sur les éléments fondamentaux de la danse classique académique, prend en compte un sens du mouvement apporté par les chorégraphes contemporains du XX^{ème} siècle à nos jours.

Aussi, le travail des jambes privilégiera la précision et la rapidité dans les points d'appuis, et le travail du haut du corps s'orientera vers l'expression artistique, la recherche d'une certaine forme de fluidité, dans l'optique plus contemporaine de la danse classique.

Sébastien BERTAUD



À propos de la maison Balmain

Dès sa création par Pierre Balmain en 1945, Balmain se distingue par un style unique extrêmement féminin et opulent, contrastant avec les silhouettes de l'époque, signature qui fait rapidement de la maison l'une des favorites de l'élite en Europe et à Hollywood. Après la mort de Pierre Balmain en 1982, la maison a connu la succession de designers de renom, qui, chacun à leur façon, ont réinterprété l'héritage Balmain. Quand le directeur créatif Olivier Rousteing, alors âgé de 25 ans, se voit confié la direction du studio, il devient le plus jeune talent jamais nommé à la tête de la maison historique de couture parisienne. Depuis sa toute première collection, Olivier Rousteing construit à partir de l'histoire de la maison tout en reflétant la façon dont sa génération vit et s'habille.



Dessin d'Olivier Rousteing pour les costumes de *Renaissance*

Un ballet classique d'aujourd'hui

Propos recueilli par Gérard Manoni

Comment se situe cette création dans votre parcours à l'Opéra national de Paris ?

Sébastien Bertaud – Du plus loin qu'il m'en souvienne créer a toujours été pour moi un désir aussi puissant que celui de danser. Je me sens autant danseur que chorégraphe. C'est pour moi naturel, complémentaire, indissociable comme les deux faces d'une même pièce. Je ne conçois pas le fait de créer comme une reconversion, mais comme une manière égale de vivre ma passion pour la danse. Même si cela demande le double d'énergie et d'investissement, la pratique de l'un nourrit artistiquement l'autre. Aussi, je passe par mon propre instinct corporel de danseur pour créer, et cela me permet assez souvent d'aider les chorégraphes invités à créer à l'Opéra.

Renaissance est ma première pièce de groupe, elle arrive après déjà dix-sept saisons en tant que danseur à l'Opéra. C'est un moment heureux de ma carrière, ou j'ai déjà eu la chance de travailler auprès de chorégraphes comme Pina Bausch, Maurice Béjart, ou William Forsythe, et auprès de grands maîtres, tel Gilbert Mayer, qui ont su transmettre le savoir-faire de plusieurs générations d'artistes. Ce ballet, je le rêve comme un hommage à ces personnes d'exception, une forme de présent en échange de ce que j'ai reçu. Cette pièce est celle d'un artiste de l'Opéra de Paris travaillant pour l'Opéra de Paris. C'est une carte blanche qui arrive après plusieurs collaborations avec l'Opéra en parallèle à ma carrière de danseur, d'*Explicite Artifice*, premier solo créé à tout juste vingt ans lors des spectacles *Danseurs/Chorégraphes* à l'Amphithéâtre Bastille, jusqu'au récent compagnonnage avec William Forsythe, qui m'a choisi comme assistant-chorégraphe lors de la recréation d'*Approximate Sonata*.

Avez-vous conçu *Renaissance* spécialement pour le Palais Garnier ?

Depuis l'enfance, j'ai une passion pour ce théâtre. Mon rêve a toujours été d'y travailler. Je ne me lasse pas de m'imprégner de ce vaisseau fascinant, de son histoire et d'en observer les détails inouïs. Dans mes dernières créations, je me suis efforcé d'inscrire la danse au cœur de ses espaces, comme par exemple pour *In this vessel we shall kept*, où j'ai investi le Grand Foyer dans toute sa longueur, plaçant le public de part et d'autre de l'espace réservé aux danseurs. Pour *Renaissance*, j'ai essayé de trouver une forme artistique qui valorise les compétences spécifiques des interprètes de la Maison. J'ai voulu comme un clin d'œil à l'ADN de la maison, jouer avec le décor iconique du Défilé de Serge Lifar et Léo Staats, en dévoilant le Foyer de la danse au lointain, avec sur le sol de la scène un rectangle de lino blanc, en contrepoint des dorures de la salle. Aussi, en tournée le décor du foyer de la danse de l'Opéra Garnier est reproduit, comme un voyage au cœur du Palais Garnier le temps d'un ballet...

Dans quel style avez-vous travaillé ?

Ma proposition est celle d'un ballet classique d'aujourd'hui. Cette démarche éveille l'envie de créer de nouveaux ballets pour des danseurs de formation classique, de me pencher à l'avenir sur des relectures du répertoire et de réunir autour d'elles des artistes innovants, d'horizons différents, comme à l'époque des Ballets Russes de Diaghilev. J'aime l'idée de créations générationnelles.

En intitulant ma création *Renaissance*, j'ai voulu faire écho à toutes ces rencontres artistiques qui jalonnent nos carrières de danseurs, et qui permettent d'une certaine manière de « renaître », de se réinventer avec patience et détermination, comme j'en ai eu l'expérience dans mon parcours. Je ressens aujourd'hui le besoin d'avancer vers une forme de « ré-enchantement », en imaginant une modernité qui s'enracine avec bienveillance dans notre histoire. *Renaissance* peut s'entendre comme un désir de reconstruction, une proposition contemporaine alternative, une réponse à la brutalité de l'époque. Je me rends compte a posteriori que j'ai beaucoup appris auprès de John Neumeier, de *Yondering* que j'ai dansé à l'âge de seize ans à l'école de danse, jusqu'au *Chant de la terre*, sa dernière création pour l'Opéra. Comme lui, j'ai envie

d'offrir aux danseurs des mouvements qui leur permettent de se déployer en scène, d'être habités par la musique.

Quelle musique avez-vous choisie ?

J'ai choisi le *Concerto pour violon* de Mendelssohn, une œuvre majeure d'une grande exigence. Je souhaitais une musique classique encore jamais chorégraphiée, ce qui est rare : ici en l'occurrence, une partition profonde et élégante, qui met en avant le violon, instrument dont la finesse et la vélocité font pour moi écho au travail des danseuses sur pointes. J'avais aussi à cœur de proposer une partition à la hauteur du lieu, qui permette un dialogue sensible entre musique et danse, où l'architecture de la chorégraphie répond à celle de la partition. Ma gestuelle part de l'écoute de la musique, une écoute qui inspire le mouvement et lui souffle fluidité, musicalité et émotion. Je ne cherche pas à déconstruire ou révolutionner les règles de l'écriture classique, mais à faire vivre au présent la longue tradition dont je suis issu. En revanche, je m'efforce d'avoir une approche progressiste du mouvement, dans laquelle j'évacue les stéréotypes de genre et les approches sexistes véhiculées par certains ballets anciens... Échanger longuement avec William Forsythe, comme j'ai eu la chance de le faire dans le cadre de l'Académie chorégraphique, fut, à cet égard, déterminant.



Pourquoi avoir pensé à la maison Balmain pour réaliser les costumes ?

J'ai à cœur de poursuivre cette longue tradition de collaboration entre la danse et les couturiers. J'ai déjà travaillé auparavant avec des personnalités de l'art visuel, comme Ange Leccia, et de la mode, comme Lætitia Casta, Haider Ackermann ou Yiqing Yin. J'aimerais continuer à tisser ce lien privilégié entre la

danse et les créateurs, un peu comme à l'époque des Ballets Russes de Diaghilev. J'ai souhaité collaborer avec Olivier Rousteing, jeune créateur de ma génération, parce qu'il renouvelle avec audace et sans compromis le style de la maison Balmain. Nous avons en commun d'avoir grandi à Bordeaux avant de « renaître » à Paris. Je suis très attentif à son travail, à son approche esthétique exigeante, qui se traduit par des pièces à la fois sophistiquées et d'une grande modernité. Je me reconnais dans sa démarche, j'aime cet « artisanat furieux ». Le niveau de raffinement des costumes qu'il crée à cette occasion est sans précédent récent dans l'univers de la danse. Chaque pièce de broderie est une véritable œuvre d'art. J'ai transposé en compositions chorégraphiques certains motifs de pierreries tirés de ses dessins et de leur rythme. De Louis XIV à nos jours, de Versailles à l'Opéra Garnier, il y a finalement pour moi en filigrane une constante de virtuosité visuelle qui témoigne d'un raffinement culturel « à la française ». Je lui ai donné carte blanche, curieux de voir quel regard il porterait sur l'univers du ballet. Pierre Balmain a créé de nombreux costumes non seulement pour le théâtre et le cinéma, mais aussi pour la danse, même si cela est moins connu². J'aime l'idée de contribuer à écrire une page nouvelle de cette histoire, un dialogue artistique qui voyagerait dans le temps.

L'écho international du travail d'Olivier Rousteing a-t-il aussi influencé votre choix ?

Oui, car l'un des enjeux de la danse classique aujourd'hui est de susciter l'intérêt de nouveaux publics. Dialoguer avec notre époque est indispensable. Le travail et la personnalité d'Olivier Rousteing racontent quelque chose d'aujourd'hui. Il communique via les réseaux sociaux comme sur Instagram dans le monde entier. De manière assez inédite, nous avons décidé de partager les étapes de notre création, afin de montrer l'envers du décor et de faire connaître la danse classique et l'Opéra de Paris à un public plus large, pas forcément acquis.

De New York à Moscou, on assiste à l'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes qui insufflent une vitalité nouvelle à l'art du ballet. J'ai eu envie d'apporter à Paris cette manière d'innover en nous connectant à notre propre histoire !



2 La maison Balmain a signé en 1949 les costumes portés par Yvette Chauviré et Vladimir Skouratoff pour la création du *Grand pas classique* de Victor Gsovsky. Ainsi que plusieurs ballets de Lifar...

Concerto pour violon et orchestre op.64 (3e mvt extrait)

Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Arrangement piano : Gaëlle SADAUNE

♩ = 124

Measures 1-2 of the piano arrangement. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a forte (*ff*) accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand starting with a mezzo-forte (*m.f.*) dynamic. The right hand melody is marked *p scherzando m.g.* and includes a slur over the first two measures.

Measures 3-4. The accompaniment remains *ff*. The right hand melody continues with a mezzo-forte (*m.f.*) dynamic, marked *p scherzando m.g.*, and includes a slur over the first two measures. A piano (*p*) dynamic is indicated at the end of measure 4.

Measures 5-6. The right hand melody continues with a mezzo-forte (*m.f.*) dynamic, marked *m.g.*, and includes a slur over the first two measures. The left hand accompaniment is marked *m.g.*.

Measures 7-8. The right hand melody continues with a mezzo-forte (*m.f.*) dynamic, marked *m.g.*, and includes a slur over the first two measures. The left hand accompaniment is marked *m.g.*. A crescendo (*cresc.*) is indicated in the right hand, leading to a forte (*f*) dynamic. The right hand melody is marked *pp leggero* at the end of measure 8.

Measures 9-10. The right hand melody continues with a mezzo-forte (*m.f.*) dynamic, marked *m.g.*, and includes a slur over the first two measures. The left hand accompaniment is marked *m.g.*.

11

pp *sempre leggero*

Measures 11 and 12 of a piano piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in a 3/4 time signature. Measure 11 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a single note. Measure 12 continues the treble clef line with a slur over a series of notes and a bass clef with a single note. The dynamic marking *pp* and the instruction *sempre leggero* are placed between the staves.

13

m.g.

Measures 13 and 14. Measure 13 has a treble clef with chords and a bass clef with a single note. Measure 14 continues with chords in the treble and a single note in the bass. The dynamic marking *m.g.* is placed between the staves.

15

Measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with a single note. Measure 16 has a treble clef with a slur over a series of notes and a bass clef with a single note.

17

m.g.

Measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with chords and a bass clef with a single note. Measure 18 has a treble clef with a slur over a series of notes and a bass clef with a single note. The dynamic marking *m.g.* is placed between the staves.

19

m.g.

Measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with chords and a bass clef with a single note. Measure 20 has a treble clef with a slur over a series of notes and a bass clef with a single note. The dynamic marking *m.g.* is placed between the staves.

21

Measures 21 and 22. Measure 21 has a treble clef with chords and a bass clef with a single note. Measure 22 has a treble clef with a slur over a series of notes and a bass clef with a single note.

23

Musical notation for measures 23-24. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 24 has a forte (*f*) dynamic marking.

25

Musical notation for measures 25-26. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 25 has a *dim.* marking. Measure 26 has a *p* dynamic marking and a *m.g.* marking.

27

Musical notation for measures 27-28. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 27 has a *m.g.* marking.

29

Musical notation for measures 29-30. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a simple accompaniment.

31

Musical notation for measures 31-32. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a simple accompaniment.

33

Musical notation for measures 33-34. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a simple accompaniment.

35

35

cresc.

Measures 35-36: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 35-36 and a fermata over measure 36. Bass clef contains a bass line with a slur over measures 35-36 and a fermata over measure 36. A *cresc.* marking is present in measure 36.

37

37

f

Measures 37-38: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 37-38 and a fermata over measure 38. Bass clef contains a bass line with a slur over measures 37-38 and a fermata over measure 38. A *f* marking is present in measure 38.

39

39

8

f *f*

Measures 39-40: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 39-40 and a fermata over measure 40. Bass clef contains a bass line with a slur over measures 39-40 and a fermata over measure 40. A *f* marking is present in measure 40. A bracket labeled '8' spans measures 39-40.

41

41

p *leggiero*

Measures 41-42: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 41-42 and a fermata over measure 42. Bass clef contains a bass line with a slur over measures 41-42 and a fermata over measure 42. A *p leggiero* marking is present in measure 41.

43

43

Measures 43-44: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 43-44 and a fermata over measure 44. Bass clef contains a bass line with a slur over measures 43-44 and a fermata over measure 44.

45

45

mf *f*

Measures 45-46: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 45-46 and a fermata over measure 46. Bass clef contains a bass line with a slur over measures 45-46 and a fermata over measure 46. A *mf* marking is present in measure 45, and a *f* marking is present in measure 46.

47

Musical notation for measures 47-48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with many accidentals and rests in both the treble and bass staves.

49

Musical notation for measures 49-50. The key signature is three sharps. The music features a complex texture with many accidentals and rests in both the treble and bass staves.

51

Musical notation for measures 51-52. The key signature is three sharps. The music features a complex texture with many accidentals and rests in both the treble and bass staves. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

53

Musical notation for measures 53-54. The key signature is three sharps. The music features a complex texture with many accidentals and rests in both the treble and bass staves. A *ff* marking is present in the bass staff.

55

Musical notation for measures 55-56. The key signature is three sharps. The music features a complex texture with many accidentals and rests in both the treble and bass staves. A *ff* marking is present in the bass staff.

Danse contemporaine

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 8

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille

Chorégraphe – transmetteuse : Catherine LANGLADE
Compositeur – interprète musical : Renaud TORRENT
Danseuse : Alice DOUKHAN

Catherine LANGLADE

Elle a reçu une double formation classique et contemporaine à l'Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphique de Paris avec Gilbert Canova pour la technique classique et auprès d'Aroon Osborne, Betty Jones, Fritz Ludin et Sarah Sugihara pour la technique Limon, Keiko Sainthorant pour la technique Graham ainsi qu'auprès de Christine Gérard et Carolyn Carlson pour la technique Nikolais. Intègre le CNDC sous la direction d'Alwin Nikolais puis est engagée comme danseuse interprète dans la compagnie Moebius Danse dirigée par Quentin Rouillier au Théâtre de Caen.

Co-fonde ensuite le Collectif « Lolita-danse » dans les années 80 avec une dizaine de créations en France et à l'étranger dont *bla-bla*, *Qui a tué Lolita*, *les Indolents Délires de Dolorès Dollar*, *Zoopsie Comedi*, *Mouse-Art*. Danse également auprès de la compagnie Beau-geste ou DCA de Philippe Découflé. Le groupe Lolita se dissout en 1990 et elle crée la compagnie Spideka dont le travail sera orienté sur le rapport corps-image. Obtient en 1998 le prix Sénart pour ses actions artistiques et pédagogiques sur le territoire de la Seine et Marne. Diffuse son travail en France et à l'étranger et participe au mouvement émergent des années 2000 de « Living-Art » au Cube à Issy-les-Moulineaux avec une œuvre intitulée *Viens Danser* présentée entre autres à l'exposition universelle de Shanghai en 2010. Un livre est édité en 2016 « Essai pour un danseur virtuel ».

Elle enseigne régulièrement depuis une dizaine d'année au CRC de Corbeil-Essonnes, intervient régulièrement en milieu scolaire pour des ateliers de pratique artistique.

Son travail pédagogique est basé sur un croisement de technique Limon et Nikolais en mettant la technique au service de l'expression de l'individu : *Une danse pour chacun et chacun sa danse*. Elle élabore un cahier danse comme outil pédagogique dont la proposition de variation s'inscrit dans cette perspective. Elle a également reçu une formation première de notation Laban avec Jacqueline Challet-Haas.

Renaud TORRENT

Né le 9 mars 1986, il débute son parcours musical à l'âge de 7 ans par la pratique du violon au sein du conservatoire de musique et de danse de Corbeil-Essonnes. C'est à ses 15 ans qu'il commence à s'intéresser au piano qui devient rapidement son instrument principal.

Il commence une licence de musicologie à l'Université d'Evry en 2005 qu'il obtient en 2008. L'année 2007 est celle où il commence sa carrière de pianiste accompagnateur de classe de danse pour les cours dispensés en conservatoire par Catherine Langlade.

En 2013, afin de parfaire sa formation, il rentre au CRD d'Evry Grand Paris Sud où il décroche un DEM de formation musicale, d'accompagnement, et de piano. Après avoir été professeur de piano, et intervenant à l'université d'Evry entre autre, il est actuellement pianiste accompagnateur de cours de danse, et professeur de formation musicale.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF DE LA VARIATION N° 8

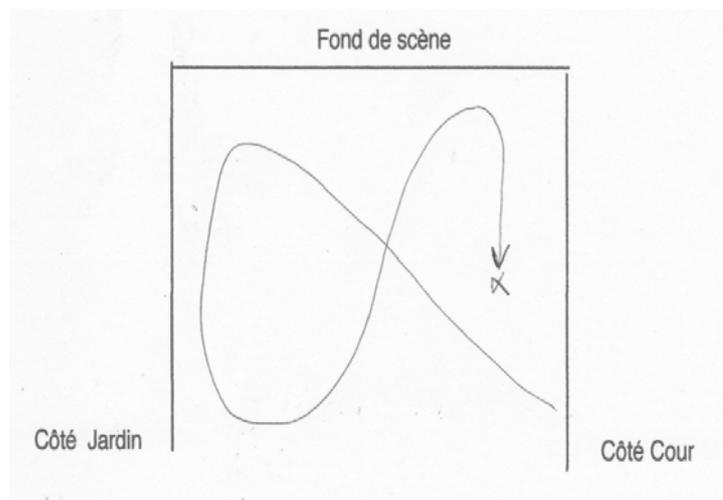
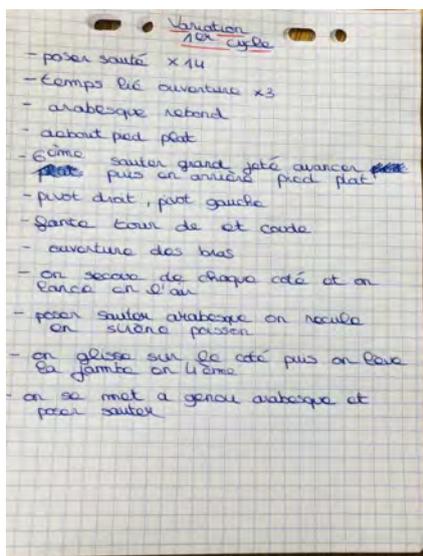
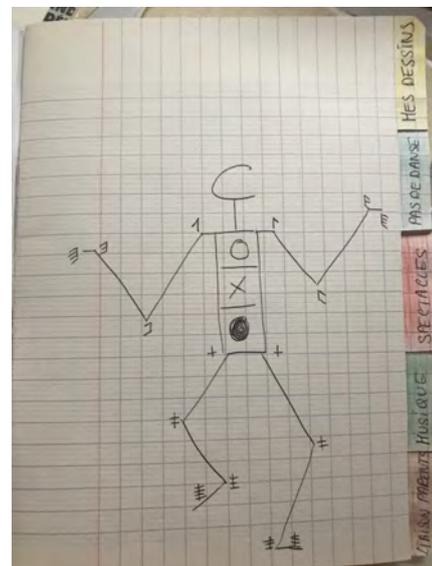
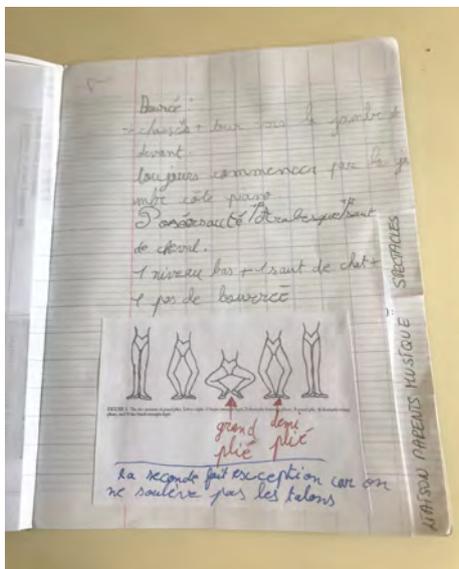
Variation Le souffle du pissenlit

Notes chorégraphiques

Je propose aux professeurs intéressés de soumettre à leurs élèves, l'année de fin de cycle, la proposition de tenir un cahier danse afin d'y consigner tout au long de l'année le travail par l'écrit et le dessin et d'y écrire sa variation.

Ayant mis en place ce dispositif avec mes élèves, il s'avère qu'il est un formidable outil de proprioception et de mémorisation complémentaire à l'apprentissage physique de la danse. Relier l'écrit et la notation des pas apportent également une approche initiale à la notation chorégraphique. Il est également sur le long terme une mémoire du travail de l'élève et des spectacles réalisés ou vus.

Exemples :



Dans cette danse mettre l'accent sur l'élasticité musculaire et le moelleux des pliés et surtout l'accompagnement du regard avec son mouvement. Que l'élève s'approprie cette chorégraphie pour devenir sienne.

Descriptif et notes techniques de la variation :

Ecrire en 2 parties avec une entrée et une sortie sur un parcours au choix de l'élève.

Entrée : 2 mesures de 8 temps : circulation à partir d'une entrée choisie par l'élève (cour/jardin) et d'un parcours de son choix jusqu'au point de départ de la phrase situé dans l'espace médian, coté Cour. Vous pouvez complexifier ce parcours avec différents positionnements des bras..

6 mesures de 8 temps et $\frac{1}{2}$ de phrase jusqu'à arrêt diagonale mains fermées en demi-plié. Pour cette première phrase mettre l'accent sur le moelleux et rebondi des pliés dans les temps liés, préparations aux tours, petits sauts mains à la taille.

Accentuer avec le regard les $\frac{1}{2}$ pliés et directions de bras au début de la 5ème mesure. Poser le regard avec l'intention de découvrir ou voir quelque chose dans chaque direction.

6^{ème} mesure : Avoir la sensation de dessiner dans l'espace pour les 2 cercles par la main et le coude. Matérialiser l'espace comme une surface. Le regard accompagne le geste.

8 temps, libre pour secouer, écouter, regarder ce que l'on a attrapé entre ses mains.

4 temps pour *Le souffle du pissenlit* : soit souffler sur ses mains jointes pour libérer ce qu'elle contiennent. Importance du regard qui accompagne l'envol imaginaire.

8 temps pour sauts diagonale (libre choix à l'élève pour la jambe d'appel du grand jeté) et reculade jusqu'au centre de la scène. La danseuse ou danseur doit finir de profil sur le dernier temps. La mesure se divise en 2 : soit les 4 premiers temps pour les sauts et les 4 autres temps pour la reculade. Laisser une liberté musicale afin que la danseuse ou le danseur puisse bien se stabiliser sur ses appuis après son dernier saut pour ensuite impulser la reculade par son dos.

5 mesures de 8 temps et $\frac{1}{2}$ pour phrase au sol et pour finir sur ses pieds en sixième position. Dans cette partie, le tout début de la partie au sol peut être adaptée en fonction de la souplesse de l'exécutant(e). Pour le garçon, un appui sur les avant-bras peut également être proposé.

A la deuxième mesure $\frac{1}{2}$ en 4ème au sol bien dessiner sur les torsions, les 3 différents plans avec les mains et le regard.

Sortie : idem à l'entrée, sur 2 mesures de 8 temps. Sortie au choix coté Cour ou Jardin ou idem entrée.

Notes musicales :

Cette pièce poursuit deux objectifs : tout d'abord accompagner parfaitement la chorégraphie, c'est-à-dire être en accord avec les différents mouvements que réalise la danseuse ou le danseur, donner un élan, une couleur inspirante mais aussi créer une structure rassurante et solide afin de permettre un travail agréable de cette variation.

Le second objectif, est le suivant : produire un extrait musical s'adaptant au professeur de danse et aux moyens techniques disponibles. L'idée est que l'œuvre puisse être interprétée dans trois configurations instrumentales selon les ressources des conservatoires.

Soit il n'y a pas d'accompagnateur, alors, la version CD sera utilisée, mais si un accompagnateur est présent, alors deux versions sont fournies : l'une pour un musicien percussionniste et l'autre pour un pianiste. Chaque version permettra au musicien de jouer en LIVE accompagné du CD avec la version « playback ».

Arrangement et enregistrement : **Josh Torrent**

Les trois versions enregistrées :

Pissenlit « **Full version** » : qui permettra d'accompagner la variation sans musicien live.

Pissenlit « **version pour percussions** » : ici, on y trouvera un enregistrement comprenant principalement le piano et qui laissera place au percussionniste pour enrichir et écrire le playback à partir de la « Full version ».

Pissenlit « **version pour piano** » : le pianiste utilisera la partition écrite ci-dessous et sera accompagné par la partie percussion enregistrée sur le CD.

Catherine LANGLADE

Piano

Le souffle du pissenlit

renaud Torrent

♩ = 122

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of eighth-note chords: F4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, C5-E5-G5, D5-F5-A5. The bass line consists of eighth-note chords: F3-A3-C4, G3-B3-D4, A3-C4-E4, B3-D4-F4, C4-E4-G4, D4-F4-A4.

Musical notation for measures 7-11. Measures 7-8 continue the eighth-note chord pattern. Measure 9 features a melodic phrase in the treble clef: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5, G5-A5-B5, C6. Measure 10 has a whole note chord F4-A4-C5. Measure 11 has a whole note chord G4-B4-D5. The bass line continues with eighth-note chords: F3-A3-C4, G3-B3-D4, A3-C4-E4, B3-D4-F4, C4-E4-G4, D4-F4-A4.

Musical notation for measures 12-16. Measures 12-13 feature a melodic phrase in the treble clef: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5, G5-A5-B5, C6. Measures 14-16 continue with eighth-note chords: F4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, C5-E5-G5, D5-F5-A5. The bass line continues with eighth-note chords: F3-A3-C4, G3-B3-D4, A3-C4-E4, B3-D4-F4, C4-E4-G4, D4-F4-A4.

Musical notation for measures 17-22. Measures 17-22 continue the eighth-note chord pattern: F4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, C5-E5-G5, D5-F5-A5. The bass line continues with eighth-note chords: F3-A3-C4, G3-B3-D4, A3-C4-E4, B3-D4-F4, C4-E4-G4, D4-F4-A4.

Musical notation for measures 23-27. Measures 23-24 continue the eighth-note chord pattern. Measure 25 features a melodic phrase in the treble clef: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5, G5-A5-B5, C6. Measure 26 has a whole note chord F4-A4-C5. Measure 27 has a whole note chord G4-B4-D5. The bass line continues with eighth-note chords: F3-A3-C4, G3-B3-D4, A3-C4-E4, B3-D4-F4, C4-E4-G4, D4-F4-A4.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). A long slur covers the entire system. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 35. The bass staff features a bass line with chords and eighth notes, also including a triplet in measure 35.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff begins with a complex chordal texture and contains a triplet of eighth notes in measure 40. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes. The dynamic marking *mp* is present in measure 41.

62

Musical notation for measures 62-69. The system consists of two staves: a bass clef staff and a treble clef staff. The key signature has one flat. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes, starting with a triplet in measure 62. The treble staff contains a melodic line with eighth notes. The dynamic marking *f* is present in measure 67.

70

Musical notation for measures 70-73. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff contains a melodic line with eighth notes. The bass staff contains a bass line with chords and eighth notes.

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 9

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, garçon (reprise 2019)

Chorégraphe – transmetteur : Julien DESPLANTEZ
Compositeur – interprète musical : Marcel CEREBROS
Danseur : Valentin MERIOT

Julien DESPLANTEZ

Avec une formation pluridisciplinaire, Julien Desplantez a été interprète de nombreux chorégraphes dont Nathalie Pubellier, Corinne Lanselle, Jean-Claude Gallotta, Caroline Bo....

Chorégraphe de la compagnie Quetem, invité dans de nombreux festivals (Cuba, Chili, Russie, Suisse, France...), il répond aux commandes de compagnies extérieures et écoles internationales (Montréal, Vladivostok, New-York...).

Son travail se tourne autour de l'intelligence corporelle instinctive et réactive, de la spirale, du poids, de l'énergie et de l'espace.

Reconnu pour sa pédagogie et sa générosité, il continue en parallèle une activité chorégraphique et de vidéo-danse.

Marcel CEREBROS

Musicien, compositeur-arrangeur.

Il commence ses études au Mexique vers la fin des années 80. Percussion cubaine, guitare, basse, piano, MAO, et finalement le jazz au conservatoire national de Mexico en 1990.

Après avoir obtenu son diplôme, il arrive en France pour poursuivre ses études à Paris (American School of Modern Music, CRR la Courneuve, CMA 8...). Il participe rapidement à plusieurs projets en tant que musicien (musiques du monde, électronique, jazz...) et commence à travailler avec des danseurs contemporains.

Son goût pour cet art l'amène à accompagner des compagnies professionnelles à l'étranger. Il commence à travailler comme musicien accompagnateur de danse en 2004 au sein des conservatoires de Paris, où il joue, compose et participe aux différentes manifestations des établissements. Il participe notamment à un projet sur la notation initié par Elisabeth Schwartz (inspectrice de la danse à Paris) où il met en relation les classes de danse du CMA 12 de Paris avec celles du conservatoire national de danse du Mexique. Par la suite, il organise une conférence avec son ancienne directrice (Alejandra Mercado) à propos de la notation de la danse dans le système éducatif culturel mexicain. Il compose à plusieurs reprises les musiques qui accompagnent les variations d'examen de fin d'année aux conservatoires de Paris. Récemment, il entame un travail de recherche en mettant des capteurs de mouvement sur les danseurs (conservatoires de Paris, compagnie Jazz scenessens), leur permettant de créer eux-mêmes l'univers sonore dans lequel ils évoluent.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 9

J'attends des danseurs de 2C4 de s'accaparer au mieux la proposition, en cherchant surtout à trouver leurs chemins articulaires justes, et la qualité musculaire appropriée.

J'attache une grande importance à la **notion d'espace** : dans quel espace je danse, où je regarde, où je vais et comment je me transporte dans cet espace. Les yeux sont importants.

Les **chemins du corps doivent être clairs** : lignes, courbes, volumes, spirales.

Les **plans** : inclinés, horizontaux, verticaux.

Évidemment la **qualité du mouvement, les sensations, la musicalité** et les chemins traversés seront essentiels pour que l'on sente le corps dans un **état de danse** et non d'exécution.

Note sur le costume :

Afin de faciliter et d'aider au mieux les candidats, Valentin présente la variation en short et torse nu.

Cette tenue n'est pas obligatoire. Si le danseur n'est pas confortable torse nu, un t-shirt (près du corps) est tout à fait utilisable.

Évidemment pour les danseuses, un haut sera requis.

La musique :

Composée par Marcel CEREBROS en partant d'une musique existante, la composition a été choisie pour aider le danseur à trouver une énergie et une musicalité fortes.

La musique doit vous aider et vous devez chercher à vous appuyer dessus tout au long de la variation.

Elle est séquencée pour différentes parties de la variation.

Points de repère :

Aucun compte n'est réellement demandé tout au long de la variation, mais plutôt des points de rendez-vous.

- Départ de la variation :
 - ⇒ Compter 5 temps (marqué par la musique) avant le départ. L'immobilité doit être sereine.
 - ⇒ Début de la variation : la séquence avant le grand plié est englobée dans une séquence musicale de 3 fois 5 temps. Le grand plié arrive au moment où la musique change (vers 25 secondes)
 - ⇒ A 52 secondes temps de silence : rendez-vous : le danseur s'immobilise en ouvrant le dos par la double direction des mains.
 - ⇒ De 1'14 à 1'22 : rendez-vous pour la séquence saut/ 4 appuis / déroulé / 4^{ème} en parallèle et en dehors / repoussé pour fouetté : il faut porter l'attention sur la qualité arrêtée des éléments et la musicalité. Le repoussé après la 4^{ème} en dehors se prend sur le dernier temps marqué qui se termine par une suspension en silence.
 - ⇒ La fin se fait en silence si nécessaire.

La course en arrière suivie du déséquilibre :

La qualité de la course demandée est dans le poids, dans le sol, dans le déroulé du pied et la sensation du dos qui recule (zone des lombaires). Garder précieusement le poids du bassin au-dessus des pieds. L'arrêt est prévu calme, sans piétinement.

Le départ qui suit est un réel déséquilibre qui doit indiquer un changement de plan et d'énergie.

L'improvisation :

Je suis très attaché à l'improvisation, en cours et sur scène.

Je demande donc aux danseurs une courte séquence d'improvisation dans laquelle le danseur va chercher le plus de fluidité possible, une liberté articulaire associée. Tout le corps doit se retrouver comme plongé dans l'eau.

Cette séquence se situe à 1'45 du départ musical (après les 2 temps de pause en parallèle et en dehors).

La fin de l'improvisation se termine au sol (vers 2 minutes de la musique => un son nouveau apparaît en repère).

Julien DESPLANTEZ

La variation peut être tout à fait dansée par des filles.

Dans ce cas, et si nécessaire, certains passages peuvent être adaptés :

- ⇒ Séquence du sol à la fin : à la place du renversé horizontal, la danseuse peut l'adapter par un déroulé dans le sol.
- ⇒ Course en arrière et saut : l'amplitude peut être moins grande. Il est plus important à mes yeux de garder une sensation et une qualité de déplacement dans l'espace et avec l'espace.

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 10

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, fille (reprise 2019)

Chorégraphe – transmetteuse : Marie-Laure FAUDUET
Compositeur – interprète musical : Sarah PROCISSI
Danseuse : Clarisse MADANI

Marie-Laure FAUDUET

Marie-Laure Fauduet débute son apprentissage au Conservatoire d'Avignon en danse classique et s'oriente vers la danse contemporaine auprès de Nana Gleason, puis Bertrand Papillon et Nicole Claire Perreau. Sa formation s'enrichit au contact de chorégraphes tels que Rui Horta, Ramon Oller, Martin Kravitz ou Bud Blumenthal.

Interprète dans différentes compagnies, plusieurs années dans la compagnie Choréonyx de Bruce Taylor, elle élabore et participe par la suite à une série de projets plus expérimentaux croisant les arts et questionnant le corps du danseur dans un engagement « performatif ».

Pour approfondir ses recherches, elle suit une année de formation universitaire DU Art Danse Performance à Besançon auprès d'Aurore Després et Pauline Chevalier, au contact d'intervenants tels que Mark Tompkins, Martha Moore, Loïc Touzé...

C'est en 2009 qu'elle rencontre le travail de répertoire de la chorégraphe Trisha Brown, ce qui va fortement influencer son orientation pédagogique et artistique, vers la *technique release* notamment. Elle décide de se former de manière plus intensive auprès de la Trisha Brown Dance Company à New York, à Paris, avec Tamara Riewe, Keith Tompson, Cori Olinghouse, démarche qu'elle poursuit depuis régulièrement à Vienne en Autriche auprès de Shelley Senter, en technique FM Alexander également.

Dans une volonté de réinvestir toutes ces expériences traversées depuis l'obtention du diplôme d'État en 2000, elle s'engage dans la formation au certificat d'aptitude au CNSMD de Lyon et obtient le CA en danse contemporaine en 2015.

Elle enseigne actuellement au CRR de Nice et travaille sur différents projets chorégraphiques, dont plusieurs en collaboration créative et musicale avec Sarah Procissi : *Samo* 2019, *Terra Nova* 2018, *Argo* 2017.

Sarah PROCISSI

Compositrice et musicienne résidant à Nice.

En 2014, elle intègre le Conservatoire de Nice en classe d'oud (CEM en 2018) et de composition électroacoustique où elle obtient un D.E.M. et une licence en « Pratiques musicales professionnelles » (Université de Nice) en 2019. Son travail de composition s'articule principalement autour de la musique concrète, de l'utilisation de *field recordings* et l'intégration de musiques extra-européennes, notamment avec l'étude de la musique orientale. Elle est aussi très intéressée par la création multiphonique, sujet sur lequel elle a rédigé un mémoire de fin d'études.

Depuis 2018, elle compose également des pièces instrumentales : *Terra Nova* (pour voix, guitare électrique, synthétiseur, percussions), *Sinla'pa* (pour deux percussionnistes).

Ses compositions ont été jouées dans plusieurs festivals : Festival Manca (*Terra Santa*, création mondiale en version multiphonique 19.3), Festival off d'Avignon, Festival Éclairage Public (Nice), Festival L'oreille concrète (Marseille), et dans plusieurs villes comme Paris, Chelles, Monaco, Pioggiola... En 2019, plusieurs de ses œuvres sont diffusées sur les radios RTCI (Radio Tunis Chaîne Internationale) et Radio Monastir en Tunisie.

Elle participe à des résidences comme « Bouge!#2 » à Marseille (GMEM/Klap, 2018), « Le corps dansant » (L'Aria, 2019), « Vers Abraxa » (Entre-Pont, 2019) ; et a été sélectionnée dans plusieurs masterclass : Printemps des Arts (Yan Maresz, Monaco), Monaco Electroacoustic International Festival (Luis Naon, François Roux, Yan Maresz)... En juillet 2019, elle est retenue pour participer à une masterclass avec le compositeur Jonty Harrison (UK) au SeaM Studio für Elektroakustische Musik (Weimar, Allemagne) et jouer en concert sur le SeaM Loudspeaker Orchestra.

Depuis 2009, elle compose pour différentes compagnies de danse et a collaboré avec des chorégraphes tels que Simone Mousset, Marie-Laure Fauduet, Eric Oberdorff, Patricia Nagera...

Elle est actuellement musicienne au sein des groupes HHH (trio de synthétiseurs, ambient), Lands of Conifer (post-rock/drone) et comme oudiste dans différents projets.

Site internet : <http://www.sarahprocissi.com>

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 10

L'élaboration chorégraphique de cette variation s'est d'abord inspirée de l'intitulé d'une conférence de Julie Perrin³ sur Trisha Brown au CND de Pantin en 2009 :

« Trisha Brown : la rencontre de la géométrie de l'algue »

Cette citation, laissant libre cours à l'imagination par les images contradictoires qu'elle peut évoquer, a été le point de départ pour aborder les principes du mouvement chez Trisha Brown, ses valeurs créatives pour une fin de 2^{ème} cycle.

Quatre principes caractéristiques de la danse de Trisha Brown, jouant sur une interaction permanente entre espace, poids et enjeux gravitaires ont émergé pour nourrir corporellement cette citation. Ils sont devenus les principes de composition de cette variation :

1/ swing et élan : de la pesanteur à l'état d'apesanteur

- **sentir et éprouver le poids réel de différentes parties du corps** : bras, jambes, tête, buste, bassin et extrémités du corps,
- **le swing et l'élan comme moteur du mouvement**, relation au poids, à l'effet de la pesanteur qui crée une accélération dans le mouvement. Dans cette relation au swing, il s'agit d'être particulièrement à l'écoute du moment qui suit cette impulsion. Ce prolongement du mouvement où les forces vont s'annuler et créer un état d'apesanteur (par exemple dans le mouvement d'une balançoire, le temps de suspension avant de repartir en avant ou en arrière). Ce moment est lié à une certaine économie d'énergie, détente musculaire et laisser faire.

Se pencher de manière scientifique sur ces notions, notamment à travers les lois gravitaires de Newton, comme celle du pendule de Newton, peut être une aide précieuse pour que le danseur comprenne cette relation au poids et au mouvement de swing. Une démarche plus approfondie pourrait déboucher sur un projet danse et science physique avec le collège en lien avec le programme des élèves de 4^{ème} ou 3^{ème}.

2/ le principe de « release »

Cette notion peut sembler complexe à aborder pour une fin de 2^{ème} cycle, de part la polysémie du terme selon son emploi (*release technique*), et le fait qu'elle peut remettre en question les représentations et schémas corporels qui se sont construits jusqu'à présent pour le danseur.

- **Le terme « release » découlant de l'approche somatique de la méthode FM Alexander est envisagé ici comme une recherche de détente, de liberté articulaire et musculaire. Cette détente se réalise en connexion et diffusion à l'espace, dans une grande conscience des directions opposées** : « *release the body into space, into directions in opposition* »⁴. Il s'agit d'appliquer cette philosophie à tous mouvements statiques ou dynamiques, **même ceux demandant force et physicalité. C'est un état de disponibilité corporelle ouvert à l'espace.**

Voici, par exemple, comment Shelley Senter donne à expérimenter directement ce principe : serrer fort le poing devant soi, coude vers le bas, poing vers le haut dans une verticalité. Le biceps se contracte, la tension musculaire s'accumule dans le poignet dans lequel il se produit une compression articulaire, la force est concentrée dans le poing. Dans cette situation, la mobilité du poignet est retreinte et limitée.

3 Maître de conférence Paris.

4 Senter, Shelley, Impulstanz Vienna Festival.

Garder le poing serré et libérer simplement la compression qui s'accumule dans le poignet, à travers 2 directions le haut et le bas. Dans cette approche du « release », le poing ne chute pas au-dessus de l'avant bas, (ce n'est pas un simple « relâchement ») mais gravite naturellement car se détend à travers deux directions opposées. Sensation d'espace dans le poignet. On peut observer un allongement musculaire « naturel » suite à cette détente. La main reste serrée mais le biceps se détend. Tourner le poing est alors plus fluide et le mouvement plus ample.

Cette expérience peut se transposer à toutes articulations notamment à la relation tête, nuque. Trouver la liberté articulaire et musculaire à l'intérieur de la nuque à travers deux directions opposées, bas et haut pour permettre à la tête de graviter.

3/ le principe de « cause à effet »

Il s'agit d'être à l'écoute des **mouvements en succession articulaire**, des résonances dans le corps. Une partie du corps va entraîner le restant dans le mouvement. Se produit alors un mouvement en cascade qui peut être initié par un impact, une impulsion, une rupture articulaire. Être en « état de release » amène la disponibilité corporelle nécessaire pour permettre le laisser-faire.

4/ la ligne, la trajectoire : le corps au service de l'espace

– **Conscience et précision des directions du corps, du mouvement** dans l'espace.

Espace périphérique mais aussi espace intérieur : architecture du corps, segment du corps, relation anatomique au squelette, lignes et angles osseux (humérus, cubitus, radius, fémur, tibia).

La ligne dans le corps apparaît non pas comme une forme figée mais diffusée à l'espace, découlant intérieurement d'un point à un autre (principe de release).

– **La trajectoire du mouvement** correspond à l'ensemble des positions prises au cours du temps par le corps en déplacement et des mouvements dessinés dans l'espace :

mouvements rectilignes (trajectoire droite), mouvements circulaires (trajectoire en cercle), mouvements curvilignes (trajectoire en demi cercle). Il est important de bien identifier ces différentes trajectoires du mouvement dans la variation.

COMMENTAIRES CHRONOLOGIQUES DE LA VARIATION

Première partie

Après 6 temps de pulse, course à reculons en cercle, sensation du dos qui pousse. Espace en spirale comme dans une vue aérienne d'escaliers en colimaçon. Dans cette course chercher l'opposition à la force centrifuge, qui va amener le côté droit du corps à peser plus, à faire contrepoids et pencher en déséquilibre vers le centre du cercle (sensation que le côté droit pèse plus lourd dans les virages).

Ce principe se retrouve également dans la course en avant à partir de 1min30.

(Ce moment peut s'expérimenter en contact deux par deux, face à face, épaules contre épaules en déséquilibre vers l'intérieur, faire poids-contrepois, plier les genoux, descendre le centre de gravité et tourner autour de l'axe formé par les épaules en contact, en avançant et reculant)

La course est sur la pulse de 6 (4 × 6 en tout). Pour se retourner face sur les derniers 6 temps, se laisser entraîner par l'élan des deux mains jointes qui jaillissent en avant, jambe gauche qui ouvre (4), détourner sur jambe droite qui avance (5), gauche qui finit parallèle pliée (6).

Dans le saut groupé, comme si on évitait un obstacle, impact deux mains qui tapent sur une surface horizontale (sur le 1).

Après la réception, petit sursaut pour reculer comme pour éviter une vague d'eau au sol. (***Ce sursaut peut être supprimé selon la difficulté pour les danseurs pour poursuivre directement après la réception du saut dans la ligne en déséquilibre***). Inscrire le corps dans une ligne oblique en déséquilibre, les talons s'enfoncent vers le sol le temps du déséquilibre et le bout des doigts touche l'espace en haut diagonale (opposition), faire vivre le temps du déséquilibre et sentir l'abandon à la gravité. Laisser chuter les 2 bras vers la droite pour détourner ensuite, action coude D et G qui glisse sur une petite surface horizontale. Ce mouvement est cool, pris avec le moins de force possible, minimal pour sentir l'état de suspension sans force.

Après la triplète impulsée par l'ouverture lancée du bras droit horizontal, laisser tomber le bras derrière soi et se servir de son poids (relâcher bien le coude et le poids de l'avant-bras) pour détourner, comme un renversement initié par le bout des doigts main droite qui passe par-dessus une vague pour plonger dans une ligne vers le sol (sensation de poids). Le haut du corps réagit en conséquence, avec un retard dans le buste et la tête. L'architecture des lignes et des angles, créée par le bras et les jambes, est importante et non figée (notion de liberté articulaire). Impact genou gauche sur main droite après un moment d'élan élastique pris de l'arabesque par le genou gauche qui a pris de la hauteur pour taper la main. Libérer le coude gauche en arrière, retiré qui passe hors de l'axe.

Dans le soubresaut, serrer fort les poings, tension entre les deux poings, impact coude droit gauche droit avec rapidité et fulgurance sur le côté (***ne pas hésiter à laisser twister le bassin, sinon celui-ci peut rester fixe***).

Libérer la tension des poings et des bras dans la succession de swings de bras qui suit, retrouver le poids. Le temps fort en est bas, les bras montent progressivement en même temps que le regard lentement jusqu'à l'horizon. Laisser les épaules suivre le mouvement. Après le 4^{ème} balancé, c'est une rupture soudaine au niveau des coudes et des genoux en simultané (comme si le sol se dérobaient sous les pieds) qui va impulser la ligne en déséquilibre profil arabesque (sensation de corps qui se fait long et fin).

Après le battement 2nde en dehors face en déséquilibre vers la gauche, c'est la chute du bras droit qui initie la marche (sensation que le bras se décroche au niveau de l'épaule, visualiser le squelette et les os pour plus de sensation).

Au 1^{er} angle formé par le coude et l'avant-bras droit, petit sursaut qui recule légèrement sur relevé entraîné par les ischions en arrière (***il peut rester sur place également***), intention d'éloigner les ischions du coude et de la main droite (étirement directions opposés).

Toute la partie suivante après la fente travaille sur l'élan des bras comme moteur du mouvement, le bout des doigts tactiles, les mains qui glissent sur une surface verticale comme un miroir.

Brosser le pied derrière, lancer les deux mains devant, coude flexible, lancer le genou droit, élan des deux bras en opposition derrière. Mouvement minimaliste avec le moins de force musculaire possible qui joue sur le swing (***ce passage est optionnel et peut être supprimé pour enchaîner directement après l'élan des deux bras haut et bas par l'angle du coude droit plus ralenti***).

Création du 2^{ème} angle dans le bras avec le plus de liberté articulaire possible sans tensions inutiles. Chercher à créer de l'espace entre le coude et l'épaule (éloignement).

Deuxième partie

Davantage basée sur la notion de cause à effet, mouvements en succession. Après le coude plié sur le son des sirènes, sentir le bras droit qui tombe devant en fermant le poing. Transfert du poids du corps derrière (la tête résonne en opposition du bras en arrière) et devant entraîner par le poids du bras jusqu'à l'épaule (de nouvelle sensation du bras qui se décroche à hauteur de l'épaule) qui entraîne la ceinture scapulaire et la montée du bras gauche qui va se laisser tomber pour venir percuter le poing droit. Dans l'impact du frappé (***image du pendule de Newton***) ne pas oublier de retrouver l'en dehors dans la jambe de terre au passage de l'orientation face après l'impact, lors du temps en suspension des bras.

La notion de chemin et trajectoire du mouvement est importante dans tout ce passage, il s'agit de ne pas figer le mouvement dans des directions mais le laisser « découler ».

Après le battement 2nde, les bras opposés vers la gauche, c'est une rupture dans le coude droit qui se relâche et plie dans la direction qui va amener et entraîner la course.

Dans le temps levé, jeter vivement les deux avant bras (les coudes restent près du corps mais flexible), l'action se produit aussi dans les mains et la tête dans la diagonale opposée au déplacement ce qui donne un côté un peu désinvolte à l'action.

Après la fente, ce sont des petites ruptures articulaires dans les genoux et les coudes qui font rebondir le corps en succession et suspension. Chute des 2 bras à droite en ligne parallèle, simultanée avec brossé du pied gauche derrière, résonance au niveau des coudes qui s'arrondissent et provoque une suspension équilibre sur une jambe. Laisser la nuque libre et le regard suivre le mouvement en conséquence (***le temps d'équilibre suspendu peut se faire deux pieds dans le sol après le « brossé » selon la difficulté pour l'élève.***)

Glisser jambe gauche, garder la torsion vers la droite pour lancer bras gauche puis bras droit (intention de « faucher » l'espace devant soi) qui vont impulser le chassé. Laisser la tête libre, mobile et réagir en conséquence.

Après l'image où les deux bras se plantent poings serrés comme deux bâtons dans le sol avec le buste qui réagit en conséquence, le détourné suivant se fait en se dévissant par le bas, par le genou dans un mouvement spiralé autour de l'axe. Trouver la liberté articulaire dans la nuque pour laisser la tête réagir en conséquence, être dans le laisser faire (comme une balançoire qui se serait enroulée sur elle-même et qui se déroulerait toute seule par le bas).

Le passage des moulinés de bras : image d'une hélice qui s'actionne progressivement.

Bien initier le mouvement par le bout des doigts, par la périphérie, pour trouver une détente articulaire dans les épaules (***ce passage peut s'expérimenter en duo, une personne guide le bras d'une autre personne par le bout des doigts, qui doit se laisser guider tout en lâchant le poids du bras. Faire monter le bras jusqu'à la verticale en haut. Lâcher le bas de la personne et le laisser retomber sur le côté de son propre poids sans le retenir.***)

Dans ce passage, travail sur l'impulsion et le laisser faire. Sentir le temps d'inertie à la verticale où les forces musculaires s'annulent avant de redescendre. Accélérer en restant le plus détendu possible dans l'articulation du poignet, coude et épaule.

Laisser la tête résonner en conséquence rester libre dans la nuque.

Finir par les cercles des avant-bras qui accélèrent, la tête se relâche en avant. Garder bien les coudes proches du corps mais flexibles, bien sentir le poids en bas, à chaque cercle même dans la rapidité (***chacun doit s'approprier ce moment à sa manière, l'image est celle d'une hélice d'hélicoptère qui s'actionne progressivement, la tête doit réagir en conséquence et ne pas rester figée, les appuis sont comme collés dans le sol et stables pour permettre au buste de résonner.***)

L'échappé 2nd parallèle est un moment où le danseur doit chercher à se faire très grand, dilatation de l'espace intérieur et extérieur. Après le regroupé courbe, petit sursaut impulsé par le bout des doigts corps en déséquilibre dans une ligne. Sensation d'un corps fin qui se faufile dans un espace étroit, puis rupture dans les genoux et les coudes (qui restent proches, étroits) qui entraîne le bassin dans une chute vers la gauche.

Détourner fouetté parallèle avec le moins de force possible pour être en état de cause à effet (***ce passage peut se transformer en simple détourné, sans le levé de jambe, pris d'un pivot sur jambe droite 4^{ème} relevé, détourné demi tour sur jambe gauche 4^{ème} avec les mêmes chemins dans le haut du corps.***)

Impact du poing sur un plan horizontal comme si l'on tapait dans un gong horizontal qui vibre, relevé 4^{ème} parallèle (même intention pour le corps qui doit vibrer et « résonner » de cette action et non pas se figer).

Dans la descente de demi pointe, bien sentir l'action de « release » dans le bras coude et épaule, tension qui se vide, articulations qui se libèrent tout en gardant le poing fermé et la ligne du bras. Retrouver le poids du bras au fur et à mesure qu'il descend.

Après le rond de jambe équilibre, intention de release dans le temps de suspension bras et jambe devant. Dans le saut l'intention du saut est de passer entre les bras qui se sont arrondis avec un accent dans la tête, sensation de percer une toile, de passer à travers. Chercher une ligne horizontale la plus longue possible dans la jambe arrière gauche.

Le deuxième saut est initié par la montée de l'épaule droite puis la gauche qui se soulèvent furtivement (imaginer un partenaire qui actionne le saut en impulsant l'épaule droite et gauche). À la réception lâcher bien le poids des coudes, des mains comme si on secouait de la peinture des mains vers le sol à la réception du saut courbe. Repartir par l'impulsion des coudes pour imaginer que l'on tient une boîte que l'on transporte côté droit à côté gauche allez dans le déséquilibre (***il est possible de ne pas lever la jambe en attitude parallèle dans ce passage pour bien sentir l'état de déséquilibre et l'opposition entre le bassin et les mains***).

Après le déplacement, c'est le genou droit qui coupe la trajectoire en passant par-dessus la jambe gauche. Suivent deux sauts en ricochet, le premier comme un sursaut qui prend l'élan (dans les bras notamment sentir le poids des coudes) pour lancer le deuxième saut, jeté en avant imaginez la trajectoire d'un avion de papier qui décrit un arc de cercle dans l'espace et pique du nez avant de retomber direct au sol. Sensation de vertige.

Transition : course très rapide au début et décélère progressivement (voir début des commentaires).

Retrouvez le calme dans la marche qui doit être le plus « naturel » possible.

Troisième partie

Au développé de jambe à la seconde de dos, coordonner avec la montée du bras droit, venir se coucher sur la jambe 2nde dans le poids, avant de se déplacer plié, dans des pas glissés, initiés par le centre de gravité. Arabesque planche profil, chercher le maximum de « release » dans le corps et les articulations.

Retour à la face, le dos glisse sur une surface frontale avant de se renverser par la tête. Sensation de se renverser latéralement avant l'équilibre sur les mains, vases communicants. La descente du grand-plié est directe, dans un rebond (effet d'un ressort) pour impulser l'équilibre sur les mains, trouver le temps de suspension et d'équilibre avec le moins de force possible. Pour cela être en état de laisser-faire. Faire vivre ce temps d'équilibre (***un simple demi plié peut impulser l'équilibre***).

Descente au sol rapide par un effondrement soudain des hanches et du bassin dans le sol (trajectoire directe). Dans les transferts de poids au sol le buste fait contrepoids, qualités d'empreintes, de dessin du pied dans le sable, cercle.

C'est la montée du bassin vers le haut qui va impulser le bras gauche, passer par-dessus la jambe gauche, twister les deux hanches pour venir déposer la demi-pointe droite dans le sol délicatement. Sur les paroles « elle ne fait que passer », lancer un rond de jambe arrière au sol qui finit par une boucle du bas de jambe pour se renverser, chute sur le bas de jambe.

Le buste et la tête sont en conséquence du mouvement, en retard, la réception est moelleuse et absorbée par le sol. Laisser faire le poids.

Élan des deux genoux qui passent très furtivement en dehors et parallèle qui impulsent le passé par-dessus les pieds. Être à l'écoute des résonances et vases communicant. L'image finale après le passer par-dessus et le principe de renversement d'une clepsydre qui impulse l'équilibre sur les mains, apprécier le temps de suspension dans le bassin et le poids de la tête.

Angle droit formé entre les jambes et le buste.

Marie-Laure FAUDUET

Cette variation peut être interprétée également par un garçon.

Explications musicales

Variation Marie-Laure Fauduet / Sarah Procissi

Forme : Durée 2'29

La pièce est composée en 3 mouvements distincts, entrecoupés de transitions.

- Premier mouvement : 0'00 à 0'41
- Transition : 0'41 à 0'50
- Deuxième mouvement : 0'51 à 1'27
- Transition : 1'27 à 1'37
- Troisième mouvement : 1'38 à 2'29

Premier mouvement : 0'00 à 0'41

Le premier mouvement est caractérisé par une polyrythmie, formée de plusieurs éléments de la pièce. Le décalage d'ancrages rythmiques généré par les différentes métriques créent une forme de spirale, en relation avec la chorégraphie.

La quasi-totalité des matériaux fondamentaux de la pièce étant présents dans cette partie, nous pouvons donc l'imaginer comme un *Tutti* ; tant au niveau des éléments (musicaux, anecdotiques -*trafic routier*-, voix...) que du spectre (grave, médium, aigu). L'énergie est constante et soutenue sur toute la partie par une pulsation rapide à 160 BPM, jusqu'à la rupture.

Cette partie est structurée en lien avec le mouvement dansé, certains objets musicaux sont donc utilisés comme des repères pour la chorégraphie (*voir explications chorégraphiques*).

Séquençage :

La composition débute avec la voix « *Elle ne fait que passer* ».

- La première impulsion de cloche (0'02) débute un cycle mesuré et répétitif en 6/4 (en croches), qui perdure jusqu'à la fin du premier mouvement. Le premier impact est toujours indiqué par une vitesse plus forte (volume plus élevé).
- Cycle de basses en 4/4 (à partir de 0'08) : la tourne de basse se dévoile à 0'08 (troisième mesure) jusqu'à 00'35. Elle est caractérisée par chute chromatique se répétant et se dédoublant dans la hauteur à 00'22.
- Cycle d'impulsions (à partir de 0'09) : chute chromatique d'impulsions de cloches retravaillées. Les fréquences chutent de l'aigu au grave sur une tourne de 18 temps. Le cycle se répète 3 fois (de 0'09 à 0'28), avant d'être contenu dans le registre grave qui annonce la fin prochaine de la première partie.
- Son nodal (texture sans hauteur définie) à 0'13 : point de rendez-vous avec la chorégraphie.
- Trames anecdotiques (trafic routier) à 0'16. Filtré dans la partie aiguë du spectre, l'apparition de timbre de métaux à 0'25 provoque une ouverture du filtre dans le spectre grave. Elle annonce également la fin prochaine du premier mouvement, jusqu'à ce que le filtre se referme progressivement vers l'aigu à 0'38.
- Hauteur/trame aigu (0'38) : trame lisse de timbre métallique. Elle est un élément important de la première partie car elle amorce sa rupture. Elle marque à la fois la fin du premier mouvement et le début de la transition vers le second.

Transition : 00'41 à 0'50

La partie est atempo, constituée d'une trame lisse de timbre métallique, et de la trame anecdotique. À 0'47 secondes, un timbre de métal résonnant indique la fin de la transition. Il est caractérisé par un crescendo d'intensité (volume de plus en plus intense) menant vers l'impulsion à 0'50 secondes. C'est le début du second mouvement.

Second mouvement : 0'51 à 1'27

La seconde partie de la pièce est non-mesurée. Cette partie joue principalement sur des notions d'impact/résonance. Le temps est lisse, les éléments musicaux prennent le temps de « vivre », de « respirer ». Cette partie privilégie les aspects de résonance, de *release* et de *sustain* du son.

Les durées s'allongent, l'espace s'élargit et l'esthétique se veut plus minimaliste. Cette partie est pensée de manière plus fluide et indépendante par rapport à la chorégraphie. Il n'y a pas de corrélation stricte avec la danse ; toutefois, certains éléments musicaux sont utilisés comme points de rendez-vous.

Séquençage :

- Impulsion à 0'50 : marque le début du second mouvement. Elle laisse apparaître des trames lisses, à hauteur définie, le temps est suspendu.
- Impulsions de cloches à 0'55 : présence de 5 impulsions de cloches (entre 0'55 et 0'56). C'est un signal important : il annonce l'impact de basse qui suivra et sert donc de repère.
- Impact de basse à 0'56 : l'impact est marqué et se maintient dans son spectre grave, forme une pédale.
- Métal résonnant à 1'00 : le son est oscillant et ample, en lien avec le mouvement dansé.
- Trame métal résonnant de 1'03 à 1'05 : c'est un élément sonore important car en superposition avec les impacts (1'04), il amène vers une petite rupture des éléments (1'05), en relation avec la chorégraphie.
- Impact/résonance à 1'08 : L'impact-résonance est également important car il est un autre point de rendez-vous avec la chorégraphie.
- Métal résonnant à 1'12 : son à nouveau oscillant et ample, il est caractérisé par une attaque courte et une longue résonance.
- Impacts/Impulsions électroniques (kick/grosse caisse) à 1'18 : impacts électroniques très rapprochés entre 1'18 et 1'19, en relation avec la danse.
- Petite trame électronique entre 1'21 et 1'22 : son dans le médium-grave avec variation d'intensité, qui annonce l'impact de métal résonnant à 1'23.
- Trame métal résonnant de 1'23 à 1'26 : dernier élément sonore du second mouvement. Il est caractérisé par un decrescendo puis crescendo d'intensité qui amène vers la rupture à 1'27. C'est la fin de cette seconde partie.

Transition : 1'27 à 1'37

La transition reprend des éléments du premier et du second mouvement.

Elle débute avec une impulsion à 1'27. Le temps est d'abord suspendu, puis réintègre des éléments construisant peu à peu un temps plus mesuré : impulsions de cloches retravaillées, tourne de basses, etc... Jusqu'à la fin de la transition à 1'37.

Troisième mouvement : 1'38 à 2'29

Le troisième mouvement suit une évolution qui peut s'analyser en 3 temps. Le début est non-mesuré, le temps est lisse.

Puis s'ensuit la formation d'une pulsation/balancement par les mouvements oscillatoires des différents éléments sonores.

Enfin, une pulsation précise est réintroduite sur la dernière partie (cloches) avant de terminer la pièce.

Cette dernière partie réintègre des éléments connus et fondamentaux de la pièce, déjà présents dans le premier mouvement (cloche, voix...) ; qui contribuent ainsi à aboutir l'aspect formel et conclure la pièce.

Cette partie est à nouveau composée de manière libre et indépendante par rapport aux mouvements chorégraphiques.

Séquençage :

- Trames lisses de 1'38 à 1'44 : c'est le début du troisième mouvement. Il commence avec des trames/nappes lisses situées dans le registre aigu et grave, avec un temps non-mesuré. À 1'41, la pédale de basse débute une oscillation d'intensité. Par ce fait, cet élément amène progressivement vers la partie plus pulsée/balancée.
- Métal résonnant oscillant de 1'44 à 2'20 : il est caractérisé par un mouvement d'oscillation d'intensité régulière.
- Trame lisse à 1'52 : cette hauteur dans le registre aigu, provoque l'apparition de nombreux éléments qui vont amener la pièce vers sa fin : retours des sons anecdotiques (trafic routier), des cloches, de la voix...
- Réapparition du cycle des cloches en 6/4 à partir de 1'57 jusqu'à la fin. Cette tourne permet à la fois de ramener une pulsation, ainsi que faire un rappel formel du début de la pièce.
- Réapparition de la voix « *Elle ne fait que passer* » à 2'18. Elle annonce la fin prochaine de la pièce. À sa suite, la trame anecdotique (trafic) filtrée dans l'aigu s'ouvre progressivement dans le bas du spectre et est marquée par un crescendo d'intensité. Elle augmente de volume jusqu'à rejoindre le premier temps du cycle de cloches en 6/4, et enfin, terminer la pièce (2'25). Laisser la résonance...

Sarah PROCISSI

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 11

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT garçon – 1^{ère} option

Chorégraphe – transmetteur : Daniel LARRIEU
Compositeur – interprète musical : Antoine HERNIOTTE
Danseur : Enzo PAUCHET

Daniel LARRIEU

Il est une des personnalités marquantes de la danse contemporaine française. Danseur, chorégraphe, directeur du centre chorégraphique national de Tours (1994 à 2002), metteur en scène, chanteur, acteur, il développe depuis 40 ans, un travail de création, riche et multiple, au sein de la compagnie Astrakan, renommée « Collection Daniel Larrieu ».

Chiquenaudes révèle l'originalité de son langage chorégraphique et remporte le deuxième prix au Concours de Bagnolet en 1982. Passant des Jardins du Palais-Royal où il répète, à la piscine d'Angers où il crée *Waterproof*, il traverse l'aventure de la danse des années 80, curieux des lieux, des rencontres et des expériences atypiques. Tout au long de ces années et jusqu'aujourd'hui, des œuvres remarquées et d'envergure verront le jour : *Romance en Stuc*, *Bâtisseurs*, *Gravures*, *Jungle sur la Planète Vénus*, *Attentat Poétique*, *Delta*, *On était si Tranquille*, *N'oublie pas ce que tu devines*, *Never Mind*, *Littéral*...

À partir de 2004, il entame un cycle de rendez-vous publics hors-champ de la représentation théâtrale classique : *Marche*, *danses de verdure*, *Lux*, *Bord de Mer*. Il danse sur des plaques de glaces à la dérive, avec le cinéaste Christian Merlhiot et produit une installation et un film : *Ice Dream* en 2010.

En 2016, il crée une installation numérique à danser pour les enfants : *Flow 612*. Il multipliera les expériences artistiques, du récital de chansons inadmissibles avec Jérôme Marin et Marianne Baillot, *l'Âme au Diable* à l'incarnation des figures singulières et interlopes de *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet au théâtre de l'Athénée dans la mise en scène de Gloria Paris, *Divine*. En 2017 il fête et danse ses 60 ans en créant *Littéral* avec 60 balais en sorgho dans la scénographie.

En septembre 2019, il devient Maître de danse dans le film d'Arnaud Des Pallières *Degas et moi* pour la 3^{ème} scène.

Il a été administrateur délégué à la danse à la SACD pendant deux mandats de trois ans. Il a été également vice-président de l'ENSATT de 2016 à 2021.

Officier des arts et des lettres, il a été élevé, le 30 décembre 2017, au grade de chevalier de la Légion d'Honneur.

Il terminera la formation de praticien à la Méthode Feldenkrais en 2022 avec l'association Self Wise à Paris. Il intègre ce travail à l'analyse du corps en mouvement.

Il vit en Haute-Savoie, où il poursuit un travail sur le paysage par la photographie et le film. Lien vers la compagnie :

<https://www.collectiondaniellarrieu.com/> Site d'archives vidéos en libre accès

<https://collectiondaniellarrieuvideo.com/>

Antoine HERNIOTTE

Diplômé du CNSAD de Paris en 2002, en tant qu'acteur, il travaille avec les metteurs en scènes Laurent Brethome, Christophe Huysman, Vincent Macaigne, Ludovic Lagarde, Frederic Sonntag, Anne-Cécile Vandalem.

Compositeur et musicien autodidacte, il architecture des sons pour des chorégraphies et des installations, des spectacles de théâtre, de cirque et de marionnettes notamment pour Daniel Larrieu : *Come Help Me Make a Forest* pour le Laban centre à Londres en 2009, *Rose* pour l'école du ballet de Marseille, direction Jean-Christophe Paré, pour l'installation et le film, *Ice Dream* 2010, *Big Little B* en 2011, *Sous la Peau*, avec l'auteur Arnaud Bertina en 2012, une performance lecture *Avenir* en 2013, *Flow612* en 2016.

Il collabore avec Justine Berthillot et Frederi Vernier, Laurent Brethome etc.

Il écrit des pièces, *Riquet* programmé en 2015 au Festival In d'Avignon, et initie de la dramaturgie élargie auprès de spectacles d'interprètes (marionnettes, cirque). En pédagogie, il intervient à l'École Auvray-Nauroy, au CRR de Lyon, à l'ESNAM à Charleville-Mézières, au CNAC à Châlons-en-Champagne, à l'ESNAM et au CNSAD à Paris.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 11

Nom de la variation : *PINK*

Costume

L'élève choisira une tenue noire ou blanche ou noir et blanche ou blanche et noire sans marque, ni imprimés ! La pièce est dansée en chaussette noire ou blanche ou noire et blanche ou blanche et noire.

Costume simple sans référence urbaine, on préférera un pantalon souple teeshirt.

Le choix du costume doit permettre de voir la danse et non le costume ! Simple confortable. Ce choix doit être réalisé par l'élève.

Préparation du travail

Dans le travail du chorégraphe Daniel Larrieu, l'attention est portée sur la qualité graphique du mouvement, sa clarté, et le détail de l'écriture. Pour travailler ce sens du dessin, il appartient à chacune et chacun des élèves, de travailler le sens du trait, le « corps dessin », qui imprime dans l'espace une grande visibilité avec un effort peu visible. Ces qualités peuvent se travailler seul, en dessinant courbes lignes, espace, plan avec toutes les possibilités articulaires dans une qualité fluide en conservant une vision globale du corps.

Travailler sur la « courbe » et la « ligne », dessiner avec les toutes les articulations du corps en inventant des écritures, des jeux, tout ce qui incitera à développer le sens de l'interprétation d'une écriture, différencier le trait du talon ou des orteils, des genoux, du bassin, des mains, des poignets, des coudes, des épaules, des interactions entre les côtes, le bassin, les plans du devant de l'arrière de soi...

Conserver cette capacité du dessin dans le déséquilibre et la mobilité du poids du corps, dans le saut, les tours, toutes formes inhabituelles de conduire le mouvement, les passages des plans debout au sol et de l'engagement dans le déplacement.

Ce qui semble à première vue complexe ne l'est pas, il s'agit seulement d'un apprentissage du geste dessin, mouvement et conscience par et pour le mouvement.

Pédagogiquement il s'agit bien de reproduire une écriture « mouvementiste » (emprunt à Jérôme Andrieu, interprète et assistant de Daniel Larrieu depuis plus de 20 ans) qui ne contient pas de moments d'improvisation (pour cette fois) La variation joue sur quelques séries de gestes dont l'origine est tirée de : Chiquenaudes 1982, Emmy 1993, N'oublie pas ce que tu devines 2003... un fil mélodique qui tisse un trait entre plusieurs temporalités d'écriture.

Pour ces micros variations dont la qualité première sera toujours la fluidité, la précision du geste, l'intégrité et les élèves trouverons des réponses dans un certain nombre d'archives de ces pièces en ligne. Elles, ils tisseront un ou des fils entre les mouvements !

MUSIQUE

Afin de ne pas contraindre au-delà de la forme et de la mise en apprentissage des gestes, la musique est utilisée comme un outil parallèle, merci de ne reproduire la musicalité de la captation, mais de jouer comme il plaira à l'élève, climat musical composé pour la pièce chorégraphique *Rose* avec les voix des étudiants qui racontent les objets roses qui les entoure. On entend la mélodie du Spectre de la Rose.

Lien de téléchargement de la musique : <https://www.dropbox.com/s/xurwinaog5uoc3e/091128Rose%20ouv.wav?dl=0> La musique peut donc commencer, avant, pendant la variation.
La durée du solo peut donc varier légèrement

LUMIERE

Quand cela est possible, plein feux doux, face fond latéraux hauts, prenant tout le plateau Pas d'effets lumière pendant la danse.

LIENS

Voilà quelques liens, sans doute utile pour sentir et faire sien le geste !

Extrait de *Chiquenaudes*

<https://collectiondaniellarrievideo.com/2019-reactivation-chiquenaudes.html>

Emmy à 2'48 <https://collectiondaniellarrievideo.com/1994-emmy.html>

Daniel Larrieu peut intervenir dans la transmission dans les départements de la Haute-Savoie et la Savoie.

Enzo Pauchet en IDF, vous pouvez en cas de questions envoyer un mail à collectiondaniellarrieu@gmail.com

Nous vous répondrons dans les meilleurs délais. Site : <https://www.collectiondaniellarrieu.com/>

Daniel LARRIEU

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 12

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2019)

Chorégraphe : Trisha BROWN
Transmetteur : DAI Jian
Compositeur : pas de musique
Danseur : Yannis BRISSOT

Trisha BROWN (1936-2017)

Elle est l'une des chorégraphes et danseuses les plus reconnue et influente de son temps. L'œuvre révolutionnaire de Trisha Brown a changé à jamais le paysage de l'art. Née dans la campagne d'Aberdeen Washington, elle arrive à New York en 1961.

Étudiante d'Anna Halprin, elle a participé aux ateliers de composition menés par Robert Dunn – à partir desquels le Judson Dance Theater est né – contribuant à l'émergence d'une créativité interdisciplinaire qui définit le New York des années 1960.

Avec la fondation de la Trisha Brown Dance Company (TBDC) en 1970, elle s'est engagée dans un chemin singulier d'investigation artistique et d'expérimentations incessantes pendant plus de 40 ans.

Créatrice de plus de 100 chorégraphies, de 6 mises en scène d'opéras, elle propose également un travail graphique, au travers de dessins, présentés dans de nombreuses expositions et figurant dans des collections muséales. Les premières œuvres de Trisha Brown sont imprégnées du paysage urbain du centre-ville de Soho où elle a été l'une des premières artistes à s'installer.

Dans les années 1970, alors qu'elle s'efforce d'inventer un langage abstrait du mouvement, une de ses marques de fabrique, ce sont les galeries d'art, les musées, les expositions internationales qui lui donnent une visibilité. À partir de 1979, elle opère un tournant majeur dans sa carrière en assumant de rôle de chorégraphe, travaillant dans le cadre scénique traditionnel, délaissant les milieux alternatifs et le monde de l'art.

De son vivant, elle a reçu presque tous les prix offerts aux chorégraphes contemporains. Première femme à recevoir la très convoitée bourse Mac Arthur « Genuis » (en 1991), elle a été honorée par cinq bourses du National Endowment for the Arts ; deux bourses John Simon (1982) de l'Université Brandeis. En 1988, elle a été nommée Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. En 1999, elle a reçu le prix du gouverneur des arts de l'État de New York et en 2003, la médaille nationale des Arts. Elle a reçu également de nombreux « doctorats » honorifiques et a été membre honoraire de l'American Academy of Arts and Letters. Elle a aussi reçu le New-York Dance and Performance « Bessie » Lifetime Achievement Award 2011. À cette date, lui est remis le prestigieux prix Dorothy et Lillian Gish pour avoir apporté une « contribution exceptionnelle à la beauté du monde et à la jouissance et à la compréhension de la vie et de l'humanité ».

Susan Rosenberg, consultante chercheur-conseil TBDC

Au sujet de la compagnie

La TBDC est une compagnie de danse post-moderne dédiée à la performance et à la présentation du travail de la directrice artistique, fondatrice et chorégraphe Trisha Brown.

Fondée en 1970, TBDC a fait des tournées à travers le monde pour présenter le travail, diffuser l'enseignement et partager avec le public le propos artistique.

Trisha Brown engage des collaborateurs qui sont eux-mêmes des chefs de file dans le théâtre, les arts visuels comme Robert Rauschenberg, Donald Judd et Élisabeth Anderson, la musique avec Laurie Anderson, John Cage et Alvin Curran pour ne citer que quelques-uns.

Avec ces partenaires, elle a créé un ensemble varié d'œuvres, présentées à New York et partout dans le monde. Lorsqu'elle s'est retirée de la tête de la compagnie en 2013, le conseil d'administration a nommé en tant que directeurs artistiques associés Diane Madden et Carolyn Lucas, membres de longue date de la compagnie, avec le mandat de présenter les danses dans une variété d'espaces en extérieur, en intérieur, dans des espaces scéniques dédiés (scènes) ou alternatifs. Un autre axe est de développer et approfondir les initiatives éducatives et aussi de traiter les archives de la compagnie comme un organisme vivant à utiliser pour mieux comprendre le travail de Trisha Brown en particulier et la danse de manière plus large.

Pour compléter et augmenter la diffusion des pièces scéniques, TBDC travaille en étroite collaboration avec les tourneurs du monde entier, avec la création de programmes spécifiques en fonction des sites, en adaptant la large gamme d'œuvres de Trisha Brown.

Un accent particulier est mis sur l'engagement en regard du public, brisant les difficultés d'accès, offrant une expérience plus intime à un public qui comprend des familles et des personnes moins habituées à la danse moderne.

Le programme d'éducation et de sensibilisation de la compagnie comprend des ateliers dans le monde entier, des master-class, des démonstrations et conférences. Des licences d'œuvres sélectionnées sont accordées à des établissements d'enseignement soigneusement choisis et à des compagnies professionnelles. Les récents projets de licence et de reconstruction sont le Ballet de l'Opéra national de Lyon, Stephen Petronio Company (Londres), London Contemporary Dance School, Mills College- Université de Washington Seattle, Université du Wisconsin Milwaukee et Université Yale.

En 2009, TBDC a créé les archives Trisha Brown. La collection comprend près de 3 000 supports d'images en mouvement, plus de 90 œuvres originales d'images de performance ainsi que des « images de répétition », réalisées pendant que Trisha Brown créait ses œuvres. Les archives contiennent également des éléments importants tels que des photos, de la presse, des programmes audio, des partitions musicales, des décors et des costumes issus de la collaboration de Trisha Brown avec des artistes de premier plan de l'époque.

Le matériel d'archive est utilisé pendant les processus de répétition de TBDC et intégré dans les engagements de performance de la compagnie afin de créer un contexte historique pour l'œuvre qui est vue sur scène.

Les archives fournissent également une aide de référence aux membres du personnel, aux étudiants et aux chercheurs d'une grande variété d'institutions culturelles et facilitent leurs demandes de matériel d'exposition. Les archives ont récemment collaboré à 3 expositions majeures sur Robert Rauschenberg (Tate Modern, Moma, SF Moma).

DAI Jian

School of Arts & Communication, Beijing Normal University – Projet 00800/312232102

Arrivé en France fin 2016 après 12 ans de danse à New York aux côtés de Trisha Brown et Shen Wei, il chorégraphie ses propres travaux en tant qu'artiste indépendant. Il est également passionné de contact-improvisation, une technique qu'il a pu développer en travaillant régulièrement avec Kristie Simpson et Michael Schumacher.

Il est un artiste chinois, puisant son inspiration dans la danse contemporaine, traditionnelle chinoise et dans les arts martiaux. Artiste chorégraphe, plasticien et scénographe, il travaille ses propres œuvres en parallèle de sa carrière de danseur professionnel depuis l'âge de 18 ans. En 1998, il est récompensé lors de la compétition de Danse Nationale en Chine puis remporte le prix des nouvelles étoiles des Arts Vivants de Canton (chorégraphie et danse) avec sa première création en solo, qui servira en 2012 de morceau imposé au Concours International de Ballet de Boston.

En 2000, il débute la danse moderne et obtient le diplôme du programme de l'Académie de Danse de Pékin de Mme Yang MeiQi. Il part pour New York en 2005 où il dansera pour Shen Wei Danse Arts et Trisha Brown Danse Company. Il sera également l'assistant de Shen Wei pour la cérémonie d'ouverture des J.O. de Pékin en 2008.

Il a, depuis, présenté ses propres créations : *Blue Room* (en collaboration avec Elena Demyanenko) et *Silent Dialogue*, respectivement coproduites par le New York Live Arts en 2014 et le Metropolitan Museum of Arts de New York en 2015. Il a chorégraphié également pour la compagnie de Danse Moderne de Canton, une œuvre présentée au Théâtre national de Pékin, et a travaillé avec Jin Xing Dance Theater.

Depuis 2016, il a créé sa compagnie de danse MaiOui Danse Arts en France pour poursuivre ses propres créations chorégraphiques. Elle est soutenue par la DRAC Auvergne Rhône-Alpes et le CND. Sa pièce *MO* a été coproduite par l'association nationale chinoise des arts et de la littérature et a été jouée entre autres au célèbre NCPA de Pékin. *MoveMen*, la dernière création est soutenue également par les CCN de Rillieux-la-Pape et de Caen. La première aura lieu au Théâtre de Cusset.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 12

Foray Forêt (1990)

Musique : Traditionnelle jouée par une fanfare locale

Scénographie et costumes : Robert Rauschenberg

Lumières : Spencer Brown avec Robert Rauschenberg

Foray Forêt fait partie du cycle *Retour à Zéro*. La chorégraphie de cette série s'appuie sur un mouvement gestuel abstrait qui bien qu'il ne soit pas simplement identifiable ou catégorisé mais porte une sorte de sens ou d'idée. Tout au long du processus chorégraphique, Trisha Brown a tenté d'« élargir sa conscience » afin de faire des choix chorégraphiques à partir de son subconscient, tout en utilisant des phrases de mouvement de base dans différents modes de composition.

« Retour à zéro était un retour à des formes simples et à un vocabulaire de mouvement dans lequel j'abandonnais l'artifice de l'intelligence. J'ai développé un vocabulaire de mouvements subconscients à travers l'activation du geste avant que l'esprit ne soit engagé. Je les appelais des aberrations délicates. Une fanfare jouant Sousa a marché autour de l'extérieur du théâtre et dans certains cas est entré dans le hall. (Chaque théâtre nécessite un itinéraire différent pour le groupe.) J'ai pensé au temps : le public peut laisser venir un souvenir d'un défilé et remonter le temps (où êtes-vous ?), tout en regardant une chorégraphie sur la scène faite de petits détails en combinaison avec un vocabulaire plus large plus énergique, tout en rassemblant l'emplacement et le chemin du groupe à l'extérieur ou dans le hall (que voyez-vous ?). »

Trisha Brown

* * *

Cette variation comme la variation n° 13 a été construite à partir des matériaux extraits de *Foray Forêt*, pièce créé 1983, qui est emblématique du travail chorégraphique de Trisha Brown.

Il s'agit d'une reconstruction à partir d'éléments de la pièce.

Dans un 1^{er} temps, les danseurs apprendront les mouvements essentiels de la phrase. Tout en comprenant les exigences et la forme du mouvement, l'ordre et la manière de les relier, ils chercheront aussi à trouver l'initiation juste du mouvement en visionnant la vidéo. Le point de départ et le point de chute de chaque mouvement devra être clair.

La compréhension du sens et de la qualité du mouvement doit être transmise aux danseurs. Ils seront amenés à réfléchir la manière de créer un lien entre leur propre corps et les matériaux proposés. En effet, la compréhension de la chorégraphie de Trisha Brown, passera nécessairement par une appropriation personnelle.

Au fil du temps nous avons pu voir se transmettre cette œuvre, de génération en génération. Et si la logique du mouvement conserve toujours l'intention originale, elle se développe avec les nouveaux danseurs.

Lorsque les matériaux s'animent pour faire œuvre, la structure, la relation entre les danseurs, produisent des changements extrêmement riches, et multiplient les facettes de la pièce. Organique, scientifique, détendue, ces concepts rationnels et géométriques, qui respectent les lois de la nature, sont porteurs de la vitalité des jeunes générations.

Dans la deuxième période de travail, les danseurs seront amenés à dialoguer avec ces phrases au fil du temps, le mouvement devant être complètement intégré afin qu'il n'y ait plus de problème de mémoire.

Lorsque les danseurs auront complètement assimilé ces concepts, les corps et les mouvements entreront en dialogue. Détendus et actifs comme un enfant qui joue, ils pratiqueront les phrases comme dans une aventure ludique à chaque fois renouvelée, en laissant le corps expérimenter la logique et le plaisir du mouvement.

Le travail de Trisha Brown n'est pas une science immobile, il faut mettre en perspective la rigueur et la passion.

C'est un long chemin qui nécessite beaucoup de pratique.

Une des caractéristiques majeures de la création de Trisha Brown est que sa chorégraphie laisse beaucoup d'espace à la personnalité et au corps de chaque danseur. Sa chorégraphie est singulière et savoureuse ; les détails raffinés, la prise en compte des forces externes, les forces organiques, la gravité, le déplacement du centre de gravité, la subtilité de la relation entre des mouvements, et la structure corporelle fascinante, trouvent leur sens dans l'ordre et la relation organiques de chaque corps, plutôt que dans un rapport normatif à la forme du mouvement.

Chaque danseur utilisera sa propre compréhension au service de la même chorégraphie. Par conséquent, dans l'apprentissage de cette œuvre, les danseurs devront être respectueux des concepts qui sous-tendent les mouvements et toujours attentifs à l'intention initiale de la chorégraphie.

Dans la dernière étape de l'apprentissage, les danseurs s'appliqueront à comprendre les forces organiques et la logique dynamique : il s'agit à chaque instant de percevoir la gravité causée par la chute d'une partie du corps.

Comment utiliser l'inertie pour effectuer le mouvement suivant ?

Comment utiliser la tension minimale des différents muscles pour être dans une économie de moyens ?

Comment traverser une structure dynamique, géométrique, abstraite et rationnelle avec son propre corps ?

L'inertie et la logique du mouvement de la chorégraphe respecte un temps organique, se libérant du rythme de la pensée habituelle.

Il n'existe pas une musique originale de cette danse. Lors des tournées de *Foray, Forêt*, des musiciens locaux proposaient une musique singulière et donc différente à chaque fois qui n'interférait pas avec le travail des danseurs, mais donnait aux spectateurs une dimension supplémentaire au spectacle.

Pour cette raison, nous avons fait le choix d'une variation dans le silence qui permet au danseur de tisser son rapport au temps.

Pour entrer dans le mouvement avec la qualité de naturel souhaité, Trisha Brown engage ses danseurs à traverser la phrase chaque jour sans volonté de performer, en la marquant afin d'être à l'écoute de comment le mouvement dialogue avec l'état corporel du jour. Ainsi, le mouvement devient une part des habitudes, comme les actions de la vie quotidienne. Cela rend possible le fait de ne pas avoir à penser au mouvement, que celui-ci existe dans la singularité de chaque personne.

Le danseur ne cherche pas délibérément à modifier le mouvement, mais laisse le mouvement trouver sa place le plus facilement possible sans tension.

Le visage du danseur est partie intégrante du mouvement. Il n'exprime pas, ni ne montre quelque chose. C'est un visage concentré et neutre d'expression volontaire ; cependant il peut au fil de la danse s'animer de ressenti réel du danseur.

Différents danseurs peuvent danser le même extrait de la chorégraphie de Trisha Brown ; ils auront toujours de nombreuses façons d'exprimer leur vitalité singulière aux travers des mêmes matériaux.

DAI Jian

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 13

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT fille – 1^{ère} option

Chorégraphe :	Gundel EPLINIUS d'après l'enseignement de Mary WIGMAN
Reconstruction et adaptation :	Aurélié BERLAND
Compositeur :	Alberto CARRETERO
Interprète musical :	Elsa MARQUET LIENHART
Danseuse :	Lou LENORMAND

Gundel EPLINIUS (1920-2007)

Après la formation dans l'école de Mary Wigman, danse professionnellement de 1940 à 1945 à Berlin, Leipzig et Dresde, dans des chorégraphies de Rosalia Chladek, Vera Kratina, Tatjana Gsovky et Vera Mahlke notamment. Puis à partir de 1943, elle enseigne et chorégraphie, à Dresde (dans l'école de Mary Wigman après sa fermeture), à Hambourg dans l'école de Lola Rogge puis à Hanovre (à partir de 1952 sous la direction d'Yvonne Georgi), et ponctuellement dans l'école de Gret Palucca.

Aurélié BERLAND

Née en 1985, elle étudie la danse au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) dont elle sort diplômée en 2006 tout en poursuivant ses études d'histoire à Paris IV. Depuis, elle travaille comme interprète pour différents chorégraphes de la scène contemporaine (Daniel Dobbels de 2006 à 2013, Christian et François Ben Aïm de 2007 à 2018, Christine Gérard en 2013 et Nacera Belaza depuis 2013) tout en menant ses projets chorégraphiques comme le duo *Une chanson douce* en 2010 et le solo *Floraisons* en 2011.

Elle se forme au CNSMDP à la Cinétopographie Laban de 2011 à 2015 et crée la Compagnie Gramma pour développer les usages des partitions de danse et du système dans les champs de la transmission, de la recherche et de la création. Dans ce cadre, elle reconstruit et transmet du répertoire (Doris Humphrey, Martha Graham, José Limon, Isadora Duncan, Etienne Decroux, Lucinda Childs) et collabore avec L'Association des chercheurs en danse pour la reconstruction de *L'Oiseau-qui-n'existe-pas* de Karin Waehner au CND en 2016.

Elle donne des ateliers à l'Université Paris 8 de 2019 à 2021 avec la chercheuse Katharina Van Dyk sur la technique Wigman et le répertoire révolutionnaire d'Isadora Duncan. A l'Université de Strasbourg, elle intervient depuis 2018 pour une initiation à la notation Laban.

Dans ses créations, elle explore la transformation de partitions existantes avec *Pavane...* (2017).

« chorégraphie au second degré », palimpseste de la partitions *The Moor's Pavane* (1949) de José Limon.

Les Statues meurent aussi (2021), déploie la part de création dans la reconstruction, en composant des danses « qui auraient pu être » à partir de pédagogies de danse moderne allemande.

<http://www.cie-gramma.aurelieberland.com/>

Contact : aurelie.berland.gramma@gmail.com

Alberto CARRETERO

Né en 1985 à Séville, il a étudié la composition et le piano au Conservatoire Supérieur de musique de Séville puis dans de nombreux cours internationaux en France, en Allemagne, en Italie, aux Pays-Bas et en Pologne. Il est également titulaire d'un Master en Ingénierie informatique, un Master en Musicologie, une Licence en Journalisme et a obtenu un Doctorat en Arts avec comme sujet de thèse : « *Le processus de composition musicale à travers des techniques d'intelligence artificielle bio-inspirées* ».

Il a composé de la musique soliste, de chambre, d'orchestre, électronique et avec d'autres disciplines (danse, vidéo, théâtre). Elle a été jouée au Carnegie Hall à New York, au Centre Pompidou à Paris, au CentQuatre à Paris, à l'Abbaye de Royaumont, au Festival Musica de Strasbourg, à l'Auditorium National de Musique de Madrid, au Musée Reina Sofia de Madrid, à Impuls Graz, au Cours de Darmstadt, au Ran Baron Hall de Tel Aviv, à l'Auditorium « San Fedele » à Milan, à l'Expo 2015 Milan, au Teatro de la Maestranza de Séville, à l'Académie Sibelius d'Helsinki (Tenso Network), à la Fonderie Kugler de Genève, Rondò Milan, à la Casa della Musica de Parma, à la Fondation Juan March, etc.

Dans le cadre des nouvelles technologies, il compose de la musique électroacoustique pour la Biennale internationale d'art contemporain de Séville, la Nuit des musées de Séville, la Nuit des livres de Madrid, In Sonora de Madrid, Phonos Barcelone, l'IRCAM et le SWR ExperimentalStudio.

Ses œuvres ont été enregistrées par Verso, Tañidos, La M. de Guido, Columna Musica (magazine Sibila parrainé par la Fondation BBVA), Radio Nacional de España et Radio Circulo de Bellas Artes.

Les prix obtenus comprennent le prix Real Maestranza, le prix Caja Madrid, le prix INJUVE de composition, le prix artistique Caja Madrid, le prix de composition orchestrale « Garcia Abril », le prix de composition PluralEnsemble, le prix de composition Ensemble Fashback à Perpignan.

Enfin, il a été conférencier au Congrès international de musique et nouvelles technologies de l'Université de Séville et professeur au Conservatoire. Il est l'auteur de nombreux livres et articles de recherche sur la composition, l'analyse et la technologie musicale.

Il rencontre et collabore avec Aurélie Berland pour un projet créé en 2013 avec Christine Gérard : *Passio* pour marimba, électronique temps réel et captation de geste, présenté à la Grande Salle du Centre Pompidou, dans le cadre du festival Manifeste de l'Ircam.

Il avait également déjà travaillé avec Elsa Marquet Lienhart sur un triptyque *De lo divino y lo humano*, créé au Festival de Royaumont 2018 en collaboration avec divers chorégraphes, danseurs et musiciens.

Contact : albertocarretero@hotmail.com

Elsa MARQUET LIENHART

Diplômée du Conservatoire d'Amsterdam en flûte traversière, elle a étudié auprès de Juliette Hurel et Vincent Cortvrint, et a joué dans de nombreux orchestres dont le Rotterdam Philharmonic Orchestra. Elle a pratiqué la danse classique et contemporaine, puis s'est formée en danse d'expression africaine avec Elsa Wolliaston et à la théâtralité du Mouvement auprès de Claire Heggen et Yves Marc.

Parallèlement à sa carrière de musicienne, elle danse régulièrement pour des compagnies et s'engage dans des créations associant la musique, le théâtre et la danse. Riche de ses recherches sur la transversalité, elle transmet son travail aux professeurs et étudiants musiciens et comédiens de nombreux conservatoires (HEM Lausanne, PôleSup'93...)

En 2019, elle met en scène et en mouvement des musiciens de l'Orchestre National du Capitole de Toulouse dans le Pierrot Lunaire de Schoenberg.

<https://www.elsamarquetlienhart.com/>

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 13

CONTEXTUALISATION

Aurélie Berland

Cette variation est composée de fragments d'études créées par Gundel Eplinius (1920-2007) d'après l'enseignement de Mary Wigman (1886-1973) avec qui elle a étudié à Dresde, en Allemagne, entre 1937 et 1939. Notatrice, j'ai reconstruit et compilé des extraits des études d'après des partitions Laban (système d'écriture et d'analyse du mouvement publié en 1928, qui porte le nom de son initiateur Rudolf Laban). Elles ont été notées par Anja Hirvikallio à partir de séminaires de Gundel Eplinius sur la technique Wigman à Francfort, entre 1986 et 1988, et d'un matériel vidéo. Quatre thèmes d'étude sont présents dans cette variation : balancer, la tension, la vibration et glisser. La musique originale d'Alberto Carretero pour flûte solo a été composée une fois la danse chorégraphiée.

Mary Wigman (1886-1973) est une danseuse, chorégraphe et pédagogue allemande. Elle se forme à l'école d'Emile Jaques-Dalcroze à Hellerau, puis aux côtés de Rudolf Laban dans la communauté utopique de Monté Verità en Suisse. Elle a enseigné de 1920 à 1967 à Dresde, Leipzig puis Berlin. Elle a eu pour élèves, dans les années 20, Hanya Holm (qui a fondé une école à New York en 1931), Gret Palucca, Yvonne Georgi et Harald Kreutzberg ; dans les années 30, Dore Hoyer et Gundel Eplinius ; dans les années 40, Karin Waehner et dans les années 50, Jacqueline Robinson. Ces deux dernières ont transmis cet héritage en France. Mary Wigman a chorégraphié plus de soixante solos et environ trente œuvres de groupe.

Gundel Eplinius, après la formation dans l'école de Mary Wigman, danse professionnellement de 1940 à 1945 à Berlin, Leipzig et Dresde, dans des chorégraphies de Rosalia Chladek, Vera Kratina, Tatjana Gsovky et Vera Mahlke notamment. Puis, à partir de 1943, elle enseigne et chorégraphie à Dresde (dans l'école de Mary Wigman après sa fermeture), à Hambourg dans l'école de Lola Rogge puis à Hanovre (à partir de 1952 sous la direction d'Yvonne Georgi), et ponctuellement dans l'école de Gret Palucca.

Un témoignage de la pédagogie wigmanienne

La pédagogie de Gundel Eplinius, telle qu'elle apparaît dans ce recueil de partitions, propose « *une technique Wigman pour les danseurs d'aujourd'hui* ». Elle systématise et développe l'enseignement de Mary Wigman qui selon elle « *conduisait les élèves à l'individualité, et manquait de système et de règles* ». Elle le rationalise en proposant des exercices et des études à partir de cinq thèmes ou sujets. « *Le cours commence après l'entraînement, qui est généralement destiné à échauffer et à préparer le corps* » explique-t-elle. Il consistait à partir d'un « sujet », à proposer des exercices et à les complexifier jusqu'à la composition d'une étude. Ainsi, le but de la technique n'est pas l'échauffement ni la maîtrise corporelle mais le développement de la créativité par l'improvisation et la composition. C'est probablement la spécificité de la pédagogie qu'elle a reçue de Mary Wigman.

Cette variation propose le processus inverse, à savoir partir de la forme. Ainsi la notatrice Anja Hirvikallio met en garde son lecteur : « *Les idées de mouvement inventées par Gundel Eplinius, qui sont notées ici, ne sont qu'une possibilité pour traduire la qualité de mouvement. Il s'agit de suggestions qui peuvent être approfondies et qui visent à stimuler la recherche de nouvelles solutions.* »

Il est donc conseillé d'explorer en atelier chaque thème de la variation librement, puis à partir des principes exposés dans cette notice pédagogique, pour pouvoir envisager ces études comme un ensemble de possibles parmi les possibles, pour travailler les contrastes des thèmes, des paysages qu'ils proposent et densifier la forme d'une expérience et d'un imaginaire.

Karin Waehner (1926-1999), élève de Mary Wigman, qui invitait à « toujours voyager » à travers le mouvement, témoigne également d'un rapport spécifique à la forme qu'elle a hérité de son professeur :

« Lorsque j'ai rencontré Mary Wigman, elle était sur scène, j'avais 12 ans et aujourd'hui encore je ressens dans mon corps ses mouvements ; très intériorisés, beaucoup de travail du sternum, de respiration, et les bras qui dérivent du centre du corps. On respirait avec elle.

En rentrant, dans ma chemise de nuit, je refaisais les mouvements et me disais : comme c'est facile de danser comme ça (...) Mary Wigman avait 60 ans quand j'ai commencé avec elle.

*C'était un grand problème de **donner une forme à ce que je vivais**, c'est toujours un problème aujourd'hui. Dans les cours de composition Wigman m'imitait. Elle se repoussait d'un mur vers un autre mur... complètement chaotique, mais c'était l'ivresse de vouloir m'exprimer. C'est une expérience qui m'a choquée parce que je pensais que j'étais une très bonne danseuse selon la passion que je vivais.*

Au bout d'un an et demi, elle m'avait prise dans sa compagnie, on commençait à se produire à Leipzig, à Berlin.

*Et cette répétition, elle m'a tellement insulté... que rien n'était bon, ni le haut, ni le bas, ni le côté, ni la droite, ni la gauche, ni **la participation du corps**, rien n'était bon, elle pouvait être d'une telle vulgarité, tellement primitive que j'avais juste à partir et me suicider. C'était aussi Wigman. Démoniaque.*

J'ai pas dormi la nuit. Je refaisais les gestes. Et le lendemain, elle était là : c'est merveilleux ! C'est justement ça ! L'énergie superflue était peut-être partie. J'étais peut-être plus transparente, mais je lui en voulais.

*Il s'agissait peut-être de cette union que j'ai uniquement trouvée dans le travail de Wigman, **l'union corps-âme** (et pas corps-esprit, il ne faudrait pas que ça monte à la tête). Mais, cela devient toujours plus difficile de travailler cette union car il y a cette satanée mécanisation du mouvement. Et, c'est un travail jamais fini. C'est pour cela que la danse contemporaine ne peut pas être très commercialisée car elle est pas faisable. Comme être humain on veut toujours une sécurité, le mouvement bien fait et quand le mouvement est bien fait, il est pas unifié, il est foutu, il est produit, et c'est pas ça.*

C'est très difficile à vivre, je ne peux pas demander à tout le monde cet engagement que j'ai mais c'est mon héritage principal.

Je ne peux pas dire que j'ai hérité d'une conception chorégraphique de Wigman, c'est beaucoup plus profond, c'est encore une fois cet invisible qui m'a poursuivi toute ma carrière mais qui a aussi parfois été coupé, j'ai eu une très grande révolte contre Wigman.

Je suis venue à Paris aussi pour Marcel Marceau parce que dans ses études il était tellement proche de la danse expressionniste et avec une véritable technique, il ne fallait pas à chaque instant réinventer le geste. Il avait une technique précise que l'on a jamais vue chez Wigman, elle n'avait pas de méthode, pas de série d'exercices.

J'ai été complètement émerveillée par ce qui nous arrivait d'Amérique, par la technique Martha Graham et Limon. Je me disais, c'est pas possible que ça puisse exister une danse contemporaine aussi codifiée. J'ai marché à fond à cette époque-là car j'avais ce sacré manque de forme.

***Wigman au contraire était pour qu'on lutte pour trouver cette forme**, qu'il y ait cette correspondance, intérieur-extérieur ; mais moi j'en avais marre de cette lutte, j'en ai toujours marre d'ailleurs, c'est très difficile à vivre. C'est le danger de la danse contemporaine aujourd'hui, de trouver la forme trop vite.*

L'héritage est ça : cette union, de trouver une nécessité intérieure du geste. »⁵

Dans le domaine de la création, selon Mary Wigman, « la forme cachée et la forme qui se cherche tournent l'une autour de l'autre, s'entremêlent et attendent dans la pénombre de leur rêve⁶ ». Interpréter reviendrait alors à ne pas oublier que ces formes sont toujours en attente, se cherchent en permanence, invitant chaque élève danseur à longuement les sonder pour en pressentir intimement les forces d'émergence, leur souffle.

5 Retranscription d'un extrait des rushes du documentaire *Les passeurs de danse*, 1998

6 WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, 1963, trad. Jacqueline Robinson, Paris, Chiron, 1990, pp.16-17

Une technicité cachée

La « technicité cachée », selon l'expression de Christine Graz, tient tout d'abord à la nature en apparence simple du vocabulaire présent dans ces études que l'on pourrait considérer comme une poésie du déplacement. « *Ce sont les multiples possibilités de se déplacer dans l'espace qui constituent l'élément caractéristique de la technique Wigman* » selon Gundel Eplinius.

Les études explorent à la fois différentes manières de transférer son poids mais aussi de s'inscrire dans des tracés au sol (des lignes droite ou courbes). Gundel Eplinius rappelle que la technique de jambe n'était pas pratiquée avec Mary Wigman. Les élèves portaient d'ailleurs comme tenue de travail des jupes longues.

L'intérêt de cette danse réside ainsi selon moi dans la nature contrastée des études qui sont elles-mêmes un condensé de possibilités de traductions chorégraphiques des thèmes. Ces études travaillent donc notre capacité à reconnaître, à avoir conscience des spécificités des différentes études (structurelles, musicales, motrices, imaginaires...), et à pouvoir les traduire, à passer soudainement de l'une à l'autre.

Le contraste dans les études est suggéré par la diversité des tempi qui traduisent des qualités particulières. Le danseur doit sentir ce qu'implique un changement de tempo et s'en imprégner comme musicalité intérieure, comme une matière ou un flux qui permet de passer d'un geste à l'autre.

De manière moins perceptible, il y a, dans la façon dont on passe justement d'un geste à l'autre, un enjeu important pour s'approcher d'une vision dynamique du mouvement chez Mary Wigman. En 1931, dans une conférence à la Sorbonne, elle explique en effet : « *Le corps n'est pas une fin en soi. Ce n'est pas un geste qui fait la danse, mais plutôt la manière dont les gestes sont reliés dans le mouvement, la manière dont il mène organiquement au suivant. Ce qui n'est presque pas apparent, ce qui peut être dit "entre les lignes", c'est ce qui transforme le mouvement gymnique en un mouvement de danse. La danse est simplement un balancement rythmique ou un flux et reflux dans lequel même le moindre geste est emporté par le flot incessant du mouvement. Nous dansons la mutation et le changement des états telles qu'ils sont vécus dans un être humain dans un va-et-vient rythmique.* »

Cette vision dynamique du mouvement est un changement profond dans la manière dont on vit, perçoit et parle de la danse. Est-ce que l'on porte notre attention sur les différentes positions de la danse ou sur le déroulement du mouvement, sur ce qui se modifie ?

Suivant cette même vision dynamique du mouvement, la marche est davantage considérée comme une action de tout le corps, consistant à transférer son poids, qu'une action isolée du pied. Je parlerai souvent, dans le commentaire sur la variation, de « transfert du poids » en référence au vocabulaire de la notation Laban.

La rapidité des tempi, autre élément technique, peut-être surmontée par une étude attentive des transferts du poids.

Ainsi, ces études, par la pratique, révéleront une technicité particulière à traverser cette poésie du transfert et du parcours, à nuancer son mouvement et à traduire une vision dynamique, dans une certaine vitesse.

Enfin, selon Mary Wigman, dans la forme solo « *il y a toujours comme une sorte de dialogue que l'on donne à voir au spectateur, une conversation entre le danseur et lui-même ou avec un partenaire invisible* »⁷

L'espace est un partenaire privilégié dans ce travail, créé par la danse.

« *Ce n'est pas l'espace tangible, limité et limitant de la réalité concrète... Hauteur et profondeur, largeur, devant, derrière, de côté, l'horizontale et la diagonale ne sont pas pour le danseur des termes techniques ou*

7 Ibid., p. 21.

*des notions théoriques. Il les ressent dans son propre corps, et ils deviennent son propre vécu, car à travers tout cela il célèbre son **union avec l'espace** »⁸.*

J'interprète cette vision en considérant le mouvement au cœur de tensions spatiales, autrement dit comme un révélateur de l'Espace et de ses polarités. Cette expérience de danse nous déplace en ce qu'il s'agit alors de sentir et d'entendre l'action du mouvement sur l'espace et l'action de l'espace sur le mouvement, projetant le mouvement au-delà de sa kinesphère, dans le corps entier de l'espace pour pouvoir percevoir ce dialogue. En regardant un dessin de 1930 de Mary Wigman⁹, au trait puissant du crayon noir ou du fusain, on perçoit ces larges forces enveloppantes autour de chaque corps d'une densité saisissante, créées par la danse alors traversée, submergée par elles. Le danseur ne regarde pas l'espace concret. La vue devient vision, le danseur, le voyant et le médiateur de ce qui s'anime au dedans et en dehors du corps.

Je dédie ce travail aux professeurs, passeurs de cet héritage de la danse moderne allemande en France qui, je l'espère, s'ils le rencontrent, pourront préciser, reformuler ou corriger mon interprétation née de ma rencontre avec ces partitions.

* * *

EXPLICATIONS MUSICALES

« Partant de la proposition de composer de la musique pour l'étude wigmanienne transmise par Aurélie Berland, la première chose qui m'a fasciné était la beauté et la pureté d'une danse très stylisée, où l'expression ne vient pas d'une accumulation de matières ou d'un grand artifice, mais d'une géométrie de la perfection/imperfection humaine. Les concepts de balancer, tension mécanique, vibration et glisser sont énormément inspirants et musicaux pour un compositeur. Dès le premier instant, j'ai pensé à la flûte solo comme un symbole de cette pureté issue de l'ancien grec aulos. La musique exécute une dramaturgie horizontale basée sur des subtilités et des résonances timbriques. La poésie parfois introspective de la danse, dans une expression contenue, crée une complicité avec les sons dans un véritable duo musique-danse. » – Alberto Carretero.

Structure et comptes :

1. Introduction musicale : 2 x 6 (tempo 201). Attendre quelques secondes avant de lancer la musique.
2. Balancer : 6666 12 12 666 222 99 66 66 3222 (tempo 201)
3. Tension mécanique : 10 temps (tempo 135) sur 3 mesure musicales de 6/8 (la musique ne change pas de tempo)
4. Vibration : 8 (3 premiers temps binaires sur les 3 dernières notes ternaires avant le silence) puis reprise de la musique sur 8 8 9 (tempo 67)
5. Glisser : 6666 6666 6666 6666 66 12 6666 6666 6668 (tempo 135)
6. Conclusion : Vibration : 10 (tempo libre avec un léger ralentissement à la fin, indépendant de la musique ; la danse se termine après la musique).

Toute la partition dansée est comptée. Il est conseillé de travailler au métronome sur un tempo plus lent pour commencer, avant de se familiariser avec le tempo proposé et de rencontrer la musique. Cette dernière suggère les tempi sans les donner explicitement à entendre. Un travail sur la partition musicale peut permettre d'affiner l'écoute.

8 *Ibid.*, p. 16.

9 Ouvrage collectif sous la direction de Laurence Louppe, *Danses Tracées*, Paris, Dis Voir, 2005, p. 50.

Le rapport entre la danse et la musique est toujours tensionnel malgré l'apparente concordance. La musique donne la sensation du tempo mais la danse doit donner l'impression, tout en étant dissociée, qu'elle génère la musique plutôt que de la suivre. Par moment elle s'en éloigne clairement, se dissociant :

- De son phrasé (dans l'étude du balancer notamment).
- De son tempo (dans l'étude de la tension les tempi sont différents mais associés et dans la dernière étude où le tempo de la danse est libre, plus lent).
- De sa qualité (la danse introduit une sensation binaire dans le ternaire au début de l'étude de la vibration).
- Ou encore de ses temps forts ou élans (dans l'étude de glisser, le premier temps accentué musicalement est un temps d'ancrage pour la danse).

À mon sens, la musicalité est intérieure mais s'incarne et s'exprime : le danseur doit trouver en lui-même comment créer et extérioriser sa musicalité organique qui l'emmène dans l'espace. Le corps sonne, le mouvement résonne dans l'espace. A l'image du chef d'orchestre, l'impulsion du geste se prolonge.

Chanter intérieurement la danse tout en écoutant la musique permet de plonger dans la vitesse, dans le flux rythmique sans être dépassé. C'est une manière d'anticiper légèrement sur la musique. Et, préciser ce chant, définir la manière dont on chante (accentuation, forme, couleur, intensité...) permet d'accentuer les contrastes entre les danses.

* * *

Commentaire de la variation

Analyse structurelle et intentions de chaque étude

1/ Introduction musicale

Le danseur est dans l'espace, au niveau du centre en profondeur, dans une sixième position étroite (ce rapport des jambes, proche de la ligne médiane du corps est une constante). Avant le début de la musique, respirer amplement, avoir conscience de son poids, de l'espace frontal du premier parcours dans lequel on va s'inscrire. Il est possible de commencer à chanter intérieurement les deux phrases de 6 de l'introduction musicale qui amorcent le premier thème, pour atténuer le départ du mouvement.

2/ Balancer

La caractéristique principale de cette étude est de faire varier la hauteur du centre de gravité : « *lors du balancement, le centre de gravité doit osciller* » explique Gundel Eplinius. Et avec le centre, tout l'espace oscille et vacille.

En improvisation, il est possible de faire la différence entre balancer avec la périphérie (gestes de bras par exemple) et balancer à partir du centre de gravité, en laissant la périphérie être emmenée comme c'est le cas dans cette étude.

Gundel Eplinius propose dans cette étude des balancés du centre de gravité avec le tronc puis avec des gestes de jambe.

a/ Le premier déplacement en parcours droit est un travail préparatoire au balancement du tronc. La mobilité du tronc est sollicitée par une chute verticale en avant et un rétablissement pendant trois transferts à droite, en seconde, plié. C'est un mouvement successif (caractéristique de la danse libre) qui se propage de bas en haut du tronc dans la chute et dans l'impulsion vers le haut.

Puis, le tronc se balance de droite à gauche et d'avant en arrière, dans la même direction que le *transfert du poids*.

Les changements de *niveau* du centre de gravité par rapport au sol créent différentes formes de balancé. Observez si les transferts sont pliés (*niveau bas*), sur demi-pointe (*niveau haut*) ou entre les deux (*niveau moyen*, pieds plats). Ces changements de niveaux traduisent le plus explicitement pour Gundel Eplinius deux formes d'arc qu'elle explore dans cette étude : un arc vers le haut ou vers le bas. Ainsi, soit on transfère son poids par dessus, soit par dessous. Et, en combinant ces deux arcs, on s'inscrit alors dans un cercle complet.

b/ On retrouve ces formes d'arc lorsque le balancé du tronc se poursuit dans le déplacement : en *parcours droits* (quatre lignes en forme de sablier) puis en *parcours circulaires* (trois demi-cercles) progressant vers le fond de l'espace. L'*horizontalité* de l'espace est révélée après la *frontalité* et la *sagittalité* du début.

c/ La dernière partie de cette étude traduit le balancé par le mouvement circulaire de la jambe libre. Différents niveaux de ronds de jambe sont proposés, en bas sans toucher le sol, en bas en glissant la pointe de pied au sol et enfin plus haut à l'horizontale (au niveau de la hanche) dans le dernier rond de jambe. Dans ce travail, selon Gundel Eplinius, « *la jambe libre ne doit pas être soulevée, mais elle se soulève d'elle-même en raison du transfert de poids.* » En notation Laban, le geste est bien le mouvement qui ne supporte pas (ou plus) le poids du corps. Sentez à quel moment une jambe devient geste, se libère du poids.

Les gestes de jambe sont associés à l'action de tourner et de changer de niveau. L'action motrice me semble être le changement de niveau du centre de gravité par rapport au sol. On tourne parce que l'on monte ou descend. C'est d'ailleurs, selon la notatrice, la caractéristique principale de cette étude, de faire varier la hauteur du centre de gravité.

Mary Wigman développe dans les années 20, d'après des documents d'archives du Fonds Hanya Holm que j'ai consultés, une gymnastique dansée (*Tanz Gymnastik*) où des exercices de balancé sont utilisés dans des exercices de relâchement du corps. Elle accorde une grande importance, tout comme les différentes gymnastiques développées dans les années 1910, à l'économie d'effort, l'organicité, l'unité et le principe du rythme, en réponse aux maux de la société industrielle, de la modernité arythmique qui atomise les liens entre les individus, parcellise les tâches, néglige le corps. Le couple tension-détente est au cœur de la pensée de ces enseignements : « *Le principe de tension et de relaxation est une autre chose enseignée par la technique Wigman. Elle souligne qu'il y a de la tension et de la détente dans la nature. Les marées montent et descendent, la lune croît et décroît, les vents soufflent puis retombent. L'élève apprend à bouger vigoureusement, avec tous les muscles puis se détend, pendille passivement, se laisse tomber au sol. Ce principe est considéré comme particulièrement important dans la vie moderne, qui connaît trop de tension et trop peu de détente.* »¹⁰

3/ La tension mécanique

Dans le thème de la tension, Gundel Eplinius différencie la « tension étirée », « la tension maintenue » et « la tension mécanique ». La « tension étirée » se développe lentement du centre vers la périphérie, contrôlée par la respiration, tandis que dans la « tension maintenue » le mouvement s'arrête de manière soudaine et explosive, plus rien ne vacille, le souffle s'arrête à la fin du mouvement. Quant à la « tension mécanique », elle « *traverse le corps de manière robotique, sans émotion, presque sans souffle. Ce qui est "humain" est effacé ; le milieu du corps reste dans une tension rigide permanente et les bras et les jambes bougent mécaniquement* » explique Gundel Eplinius.

Cette partie, très courte, se compose d'une seule phrase de 10 temps avec :

- Quatre transferts en avant, parallèles, niveau bas, de grande amplitude (en commençant sur l'appui droit). Le mouvement controlatéral de balancé des bras précède légèrement le transfert de poids. Les bras tranchent l'espace, tendus. Notez que le bras vers l'arrière est en diagonal (et non en arrière).
- Trois changements de niveau d'un demi-temps sur le même appui (rester en bas, niveau haut, bas, haut). Les bras et les jambes alternent flexion et extension. Le regard accompagne ce changement en se baissant et se levant. Il y a un demi-temps d'arrêt entre chaque mouvement. Plus les mouvements sont coordonnés et rapides plus on trouve de la stabilité.

10 *La Tanz Gymnastik débarque en Amérique*, trad. Aurélie Berland, article anonyme du Fonds Hanya Holm

- Un transfert en avant sur l'appui droit et un tour soudain dans le sens horaire concluent la phrase. On reste de dos immobile sur le dernier temps.

Une caractéristique stylistique importante apparaît particulièrement dans cette étude (valable pour toutes les études). Dans le déplacement, le transfert de l'appui que l'on quitte, « d'où l'on vient », est aussi important, voire plus important, que l'appui « où l'on va ». Sentez davantage la poussée à travers l'appui de départ. Par ailleurs, comme dans tous les déplacements de la variation, le pied qui va recevoir le poids se déroule toujours par l'avant du pied et il n'y a pas de glissé du pied au sol.

Le rapport à la musique accentue cette tension. La danse change de tempo, accélère et saccade le mouvement, entrecoupé de silences. Le mouvement est discontinu.

En improvisation, il est possible de sentir lorsque la tension est seulement exprimée par la périphérie et lorsqu'elle traverse et travaille le centre du corps, d'éprouver la différence entre un espace « non défini » et un espace qui génère cette tension (un espace dense, hostile, étroit...).

4/ La vibration

Le motif de base de cette étude de la vibration est un double mouvement de haut en bas à chaque pas, créé par le soulèvement des talons (avec les jambes allongées).

La notatrice traduit la double suspension pendant le pas comme un relevé (1/4 de pointe) sur deux appuis (après avoir posé les 2 talons au sol) puis un relevé sur 1 appui (après avoir posé le talon au sol). Cette alternance fait la spécificité de ce déplacement qui doit se différencier de la logique de la marche. Il est tentant de rester sur demi-pointe et de ne plus poser les talons ou de transférer directement son poids d'un pied sur l'autre. Pourtant, respecter ce passage de 2 sur 1 appui, en prenant le temps d'habiter chaque transfert, de céder dans les chevilles, semble suggérer une vibration beaucoup plus terrienne et cela atténue l'intention d'avancer. La pulsation semble alors conduire le pas.

Dans la première phrase de 8 temps, le motif de la vibration se développe en 2x4 temps dans un déplacement en avant. Il se construit ainsi :

- 2 appuis sur 1 (l'appui droit)
- 2 sur 1 (gauche)
- 2 sur 1 (droit)
- 1 (une seule suspension sur l'appui gauche) sur l'autre (droit).

Pour conclure la phrase de 8, ce motif se répète en commençant par le transfert sur l'appui gauche.

La deuxième phrase de 8 temps répète le même motif (deux fois : 2 sur 1, 2 sur 1, 2 sur 1, 1 sur l'autre) sur un parcours circulaire, une forme d'infini en diagonale avec des bras qui ramassent et dispersent l'espace (cf. croquis de parcours).

La troisième phrase de 8 est composée de :

- 4 temps pendant lesquels la vibration s'interrompt avec des transferts simples sans relevés (2 allers- retours: à droite, arrière-droite, avant-gauche, à gauche).
- 4 temps où la vibration reprend dans le plan frontal en s'organisant différemment (2 appuis sur 2, 2 appuis 1 vers la droite et 2 appuis sur 2, 2 appuis 1 vers la gauche).

La quatrième et dernière phrase (de 9), déploie un déplacement sur un petit demi-cercle dans le sens horaire pour atteindre le centre de l'espace. La vibration s'organise ainsi : 2 sur 1 (droite), 2 sur 1 (gauche), 2 sur 1 (droite), 2 sur 1 (gauche), 2 sur 1 (droite), 2 (sans vibration)) et des transferts simples à gauche, en arrière-gauche et en avant-droite.

Gundel Eplinius explique : « *La vibration doit se poursuivre dans le corps. En général : les jambes travaillent, mais à partir de la taille, tout est lâche et détendu, y compris les bras et la ceinture scapulaire.* » Mary Wigman va plus loin : le danseur « *par des rebondissements se jette dans un état d'agitation fébrile qui le possède non seulement corporellement mais tout entier, alors il n'est plus*

question pour lui d'une respiration tranquille. Il respire d'une même vibration qui emplit et secoue tout son être ».¹¹

La vibration évoque des imaginaires variés dans les œuvres de Mary Wigman. Les danseurs oscillent « dans une vibration croissante, qui éclatait enfin en une jubilation enivrée¹² » dans *Résonance de fêtes* et « tressautent de douleur comme des bêtes blessées¹³ » dans *Monument aux morts*.

En improvisation, il est possible de travailler librement sur la vibration et d'observer la diversité des imaginaires et des musiques qui peuvent-être suggérés. L'espace qui était « hostile » et « résistant » dans l'étude précédente est ici au contraire accueillant, il s'ouvre, cède et appelle le corps. La volonté de l'étude précédente laisse place dans celle-ci à une certaine passivité dans le déplacement.

5/ Glisser

Cette partie déploie une marche qui glisse dans l'espace. Il faut entendre le glisser comme un rapport à l'espace, une exploration de l'horizontalité dans le parcours et non comme le contact glissé des pieds au sol. L'horizontalité est accentuée par le maintien du niveau du centre de gravité dans le déplacement. Le mouvement naturel de montée et de descente dans une marche normale est retenu (comme dans la danse nô ou dans certaines danses féminines traditionnelles russes où les pieds des danseuses disparaissent sous leurs longues robes). Le centre est de fait plus présent, plus tonique. Les jambes ne sont jamais complètement tendues et l'amplitude des pas est grande.

Cette horizontalité est créée par cette conscience du déplacement horizontal du centre mais aussi par l'implacable régularité du pas, qui marque le temps. Ce glissé est ainsi plus ancré, moins flottant. Le pas produit une onde horizontale.

Par ailleurs, les temps forts de la musique et de la danse sont dissociés. Le temps fort de la danse est sur le deuxième temps, ce qui accentue la prise de sol sur le premier temps.

Ce thème explore par ailleurs les formes de parcours et en particulier les trajets courbes. Différents parcours circulaires sont proposés :

- Des cercles sans changement de front (on trace le parcours circulaire tout en gardant l'avant du corps dans la même *orientation*, vers l'avant de l'espace par exemple dans cette variation). C'est la *direction* des pas qui change. Ils sont caractéristiques de la technique Wigman.

- Des parcours circulaires avec changement de front. Le rapport au centre est préservé tandis que l'*orientation* change. La *direction* des pas ne change pas sur le cercle. Lorsque les transferts sont vers la droite, le centre du cercle est derrière soi. Ces parcours se combinent à d'autres actions et prennent des formes différentes :

- **Tourner sur un cercle** : dans cette variation, on trouve directement des tours combinés à ce parcours circulaire. On tourne ainsi autour d'un centre dans l'espace (sur le cercle) et autour de son centre, de son axe. Observez ces tours sur les parcours circulaires. Se réalisent-ils sur un appui (*tour-pivot*) ou pendant deux transferts du poids (*parcours redressé*) ? Les deux possibilités sont proposées.
- **Un parcours en S** : soit un déplacement sur deux demi-cercles. Les pas sont en avant, le centre est à d'abord à droite puis à gauche du corps lorsque le sens du tour change. La courbe vers la droite commence avec le pied droit, la courbe vers la gauche avec le pied gauche.
- **Une spirale** : soit un rapprochement progressif du centre du cercle. Les pas sont en arrière. Il y a une accumulation d'énergie provoquée par cette forme.
- **Sauter sur un cercle** : deux phrases explorent le tour et le saut sur un parcours circulaire de différentes amplitudes. La première phrase propose un fouetté (demi-tour avec le maintien de la direction de la jambe libre en avant) suivi d'un chassé. La deuxième phrase enchaîne le fouetté avec un saut glissé sur le même appui.

11 WIGMAN Mary, *op.cit.*, p. 16.

12 *Ibid.* p. 84.

13 *Ibid.* p.89.

- Enfin, trois parcours circulaires sur place concluent l'étude du glisser. Le centre du cercle se situe entre les deux appuis.

Les bras sont continus ou soudains. Ils ouvrent les plans de l'espace en cohérence avec ceux des transferts. L'ouverture des mains correspond à une expansion du volume interne de la partie centrale du corps.

« La "force centrifuge", pour les Allemands, n'est pas simplement une expression tirée d'un manuel de physique. C'est réellement une force qui, quand on veut courir en cercle, nous éloigne de son centre. L'élève de Tanz Gymnastik apprend à courir de cette manière de sorte que ce n'est plus une lutte constante contre une loi opposée au mouvement mais que cela devient une obéissance gracieuse à celle-ci. »¹⁴

Mary Wigman au sujet du solo *Monotonie* se rappelle : « Sous les grands pas et au-dessus des gestes rythmés et giratoires des bras, il y a le grand cercle de l'espace, jeté comme un arc, se rétrécissant en spirale et se concentrant en un seul point qui se nommait, devenait et demeurait centre. Plus rien sinon la rotation implacable autour de son propre axe. Fixée au même point et tournant dans la monotonie de la rotation je me perdais peu à peu, jusqu'à ce que les tours semblent se détacher de mon corps et que le monde extérieur commence à tourner. Ne pas tourner soi-même, mais être tourné, être le centre, être l'épicentre serein dans le tourbillon de la rotation »¹⁵

Gundel Eplinius compose cette étude sur la musique de Carl Orff, *O fortuna*, extraite de *Carmina Burana* composée en 1936. Mary Wigman avait chorégraphié et mis en scène cette musique en 1943. Le thème n'est pas sans correspondances avec la danse :

« Ô Fortune! Comme la Lune changeante, toujours tu crois et décrois ; la détestable vie tantôt assombrit tantôt éclaire l'esprit, par jeu ; indigence, opulence, elle les fond comme glace. Sort monstrueux et vide, toi roue tournoyante, perverse, vain est le bonheur toujours dissoluble ; ombrée et voilée, tu m'éclaires moi aussi ; maintenant, par jeu. J'apporte mon dos nu à ta scélératesse. Sort sain et fort qui m'est aujourd'hui contraire. Il est fait et défait toujours dans l'esclavage. A cette heure sans tarder frappe la corde vibrante ; puisque le sort abat le fort, pleurez tous avec moi ! »

6/ Conclusion : vibration :

Les quatre transferts de deux temps sont en diagonale (*en avant à droite*), de grande amplitude, coordonnés à une impulsion dans les épaules.

Différente de la précédente, cette vibration, tirée d'une autre étude, se danse sur du negro spiritual. Elle est plus vivante, accentuée, piquante. Gundel Eplinius cite un ensemble de musiques basées sur la vibration. Selon moi, cette deuxième vibration appelle davantage « *le Charleston...*, *le Boogie-woogie...* » que « *les tambours pour la transe* ». Cependant, on retrouve l'espace invitant de la première étude de vibration. Ici, l'espace arrière rappelle cette légèreté.

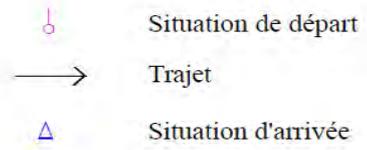
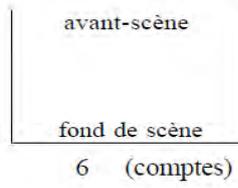
Comme une résolution, le motif musical de la première vibration se répète. Le retournement est à la fois un regard rétrospectif et distancié, la suggestion d'un cycle, une disparition et une transmission. Il m'évoque ces tableaux de Caspar David Friedrich où l'on voit un homme de dos face à un paysage.

Le dernier geste donne à voir ce dialogue entre l'intériorité et l'espace, ce « partenaire invisible ». Coordinné au transfert du poids, ce geste de bras est un mouvement de dispersion, de prolongement du souffle dans l'espace au-delà du corps. Ce n'est ni la musique ni le mouvement qui termine. Est-ce que cela se termine d'ailleurs ? Nous pourrions peut-être suspendre au lieu de terminer, sans fixité, dans l'écoute de la résonance du mouvement dans l'espace, dans la ligne de fuite du regard.

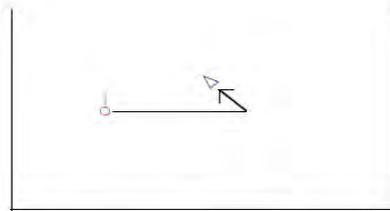
Aurélie BERLAND

14 Ibid.

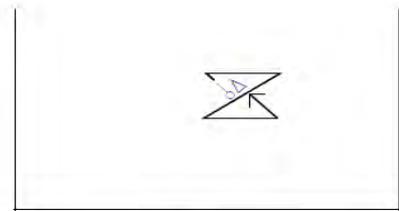
15 WIGMAN Mary, *op.cit.*, p. 40.



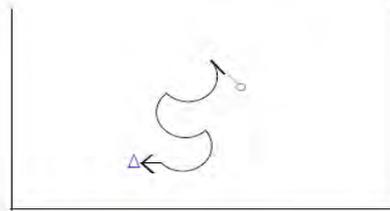
BALANCER



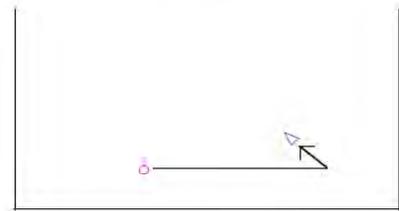
2 x 6 / 6666 12



12 666

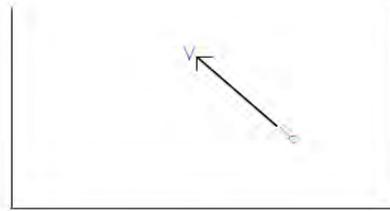


222 99



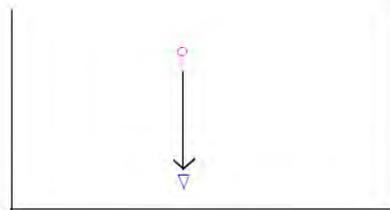
66 66 3222

TENSION

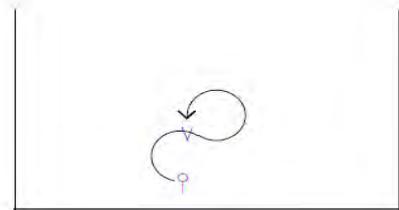


10

VIBRATION



8



8

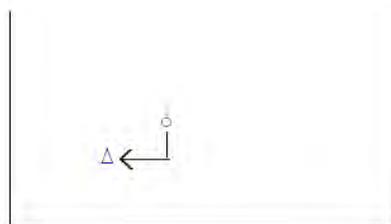


8

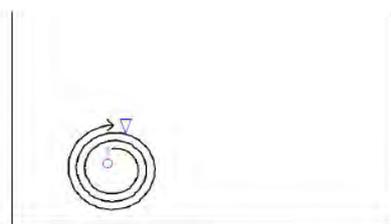


9

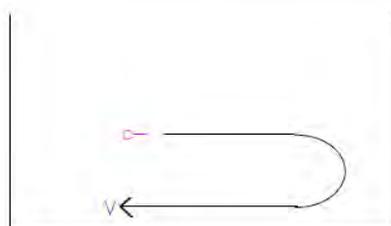
GLISSER



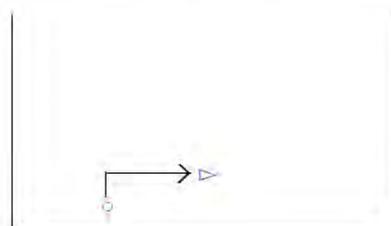
6666



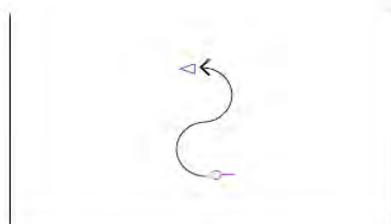
6666



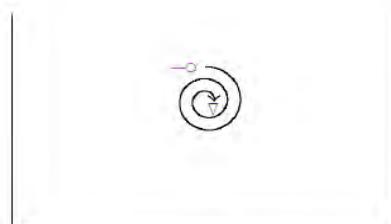
6666



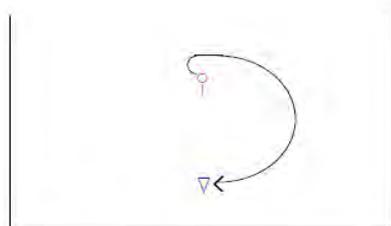
6666



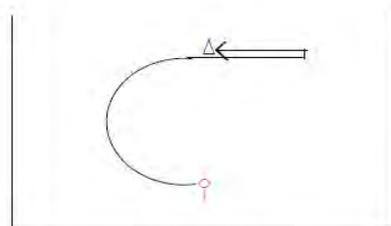
66



12

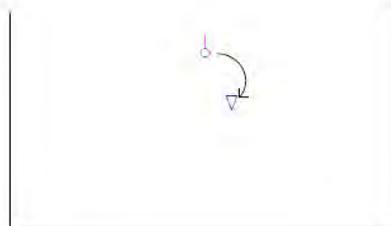


666



666 668

VIBRATION



10

Étude wigmanienne

for flute

Alberto CARRETERO

Partitura – Score

(2021)

- Étude wigmarienne -

À Aurélie Berland

Alberto CARRETERO

Flute

$\text{♩} = 67$ *misterioso*
(A/B) (bisb.)
tr (air, frull.)

mp *pp* *mf* *p*

leggero
air → ord.

4 *mf* *p* *mp* *f*

7 *mp* *pp* *mp* *pp* *p*

9 *pp* *mf* *pp* *mf* *f* *p* *f* *p*

11 *mf* *sub. p* *mf* *sub. p* *mf* *sub. p* *mp*

15 *p* *mf*

18 *p* *mf* *p* *mf* *f* *agitato*

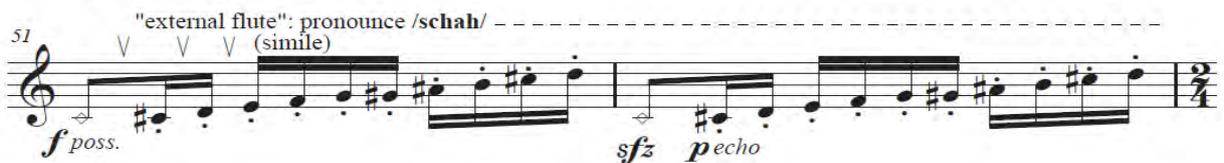
21 *mf* *pp* *p* *smpre più agitato fino a ff*

24 *p* *mf* *f* *ff*

©Alberto CARRETERO, 2021

- Étude wigramienne -

(♩.=♩) ♩ = 67
33 *con dolore*
play and sing



- Étude wigmánienne -

58 *mf con bravura* *p*

61 "sonoro" *f* *pp* *ff*

63 *leggiero* *pp* *ff*

64 "sonoro" *f* *mp* *mf*

66 *dolce* *p* *mp* *mf*

68 *con brio* *mp* *p* *sfz* *mp* *sfz* *mf*

71 *f*

74 *sfz* *sfz* *ff*

76 *fff* *sfz*

79 *mf* *p* *mp* *pp*

$\text{♩} = 67$
con dolore
play and sing

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 14

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2019)

Chorégraphe : Trisha BROWN
Transmetteur : DAI Jian
Compositeur : pas de musique
Danseuse : Héloïse LARUE

Trisha BROWN (1936-2017)

Elle est l'une des chorégraphes et danseuses les plus reconnue et influente de son temps. L'œuvre révolutionnaire de Trisha Brown a changé à jamais le paysage de l'art. Née dans la campagne d'Aberdeen Washington, elle arrive à New York en 1961.

Étudiante d'Anna Halprin, elle a participé aux ateliers de composition menés par Robert Dunn – à partir desquels le Judson Dance Theater est né – contribuant à l'émergence d'une créativité interdisciplinaire qui définit le New York des années 1960.

Avec la fondation de la Trisha Brown Dance Company (TBDC) en 1970, elle s'est engagée dans un chemin singulier d'investigation artistique et d'expérimentations incessantes pendant plus de 40 ans.

Créatrice de plus de 100 chorégraphies, de 6 mises en scène d'opéras, elle propose également un travail graphique, au travers de dessins, présentés dans de nombreuses expositions et figurant dans des collections muséales. Les premières œuvres de Trisha Brown sont imprégnées du paysage urbain du centre-ville de Soho où elle a été l'une des premières artistes à s'installer.

Dans les années 1970, alors qu'elle s'efforce d'inventer un langage abstrait du mouvement, une de ses marques de fabrique, ce sont les galeries d'art, les musées, les expositions internationales qui lui donnent une visibilité. À partir de 1979, elle opère un tournant majeur dans sa carrière en assumant de rôle de chorégraphe, travaillant dans le cadre scénique traditionnel, délaissant les milieux alternatifs et le monde de l'art.

De son vivant, elle a reçu presque tous les prix offerts aux chorégraphes contemporains. Première femme à recevoir la très convoitée bourse Mac Arthur « Genuis » (en 1991), elle a été honorée par cinq bourses du National Endowment for the Arts ; deux bourses John Simon (1982) de l'Université Brandeis. En 1988, elle a été nommée Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. En 1999, elle a reçu le prix du gouverneur des arts de l'État de New York et en 2003, la médaille nationale des Arts. Elle a reçu également de nombreux « doctorats » honorifiques et a été membre honoraire de l'American Academy of Arts and Letters. Elle a aussi reçu le New-York Dance and Performance « Bessie » Lifetime Achievement Award 2011. À cette date, lui est remis le prestigieux prix Dorothy et Lillian Gish pour avoir apporté une « contribution exceptionnelle à la beauté du monde et à la jouissance et à la compréhension de la vie et de l'humanité ».

Susan Rosenberg, consultante chercheur-conseil TBDC

Au sujet de la compagnie

La TBDC est une compagnie de danse post-moderne dédiée à la performance et à la présentation du travail de la directrice artistique, fondatrice et chorégraphe Trisha Brown.

Fondée en 1970, TBDC a fait des tournées à travers le monde pour présenter le travail, diffuser l'enseignement et partager avec le public le propos artistique.

Trisha Brown engage des collaborateurs qui sont eux-mêmes des chefs de file dans le théâtre, les arts visuels comme Robert Rauschenberg, Donald Judd et Élisabeth Anderson, la musique avec Laurie Anderson, John Cage et Alvin Curran pour ne citer que quelques-uns.

Avec ces partenaires, elle a créé un ensemble varié d'œuvres, présentées à New York et partout dans le monde. Lorsqu'elle s'est retirée de la tête de la compagnie en 2013, le conseil d'administration a nommé en tant que directeurs artistiques associés Diane Madden et Carolyn Lucas, membres de longue date de la compagnie, avec le mandat de présenter les danses dans une variété d'espaces en extérieur, en intérieur, dans des espaces scéniques dédiés (scènes) ou alternatifs. Un autre axe est de développer et approfondir les initiatives éducatives et aussi de traiter les archives de la compagnie comme un organisme vivant à utiliser pour mieux comprendre le travail de Trisha Brown en particulier et la danse de manière plus large.

Pour compléter et augmenter la diffusion des pièces scéniques, TBDC travaille en étroite collaboration avec les tourneurs du monde entier, avec la création de programmes spécifiques en fonction des sites, en adaptant la large gamme d'œuvres de Trisha Brown.

Un accent particulier est mis sur l'engagement en regard du public, brisant les difficultés d'accès, offrant une expérience plus intime à un public qui comprend des familles et des personnes moins habituées à la danse moderne.

Le programme d'éducation et de sensibilisation de la compagnie comprend des ateliers dans le monde entier, des master-class, des démonstrations et conférences. Des licences d'œuvres sélectionnées sont accordées à des établissements d'enseignement soigneusement choisis et à des compagnies professionnelles. Les récents projets de licence et de reconstruction sont le Ballet de l'Opéra national de Lyon, Stephen Petronio Company (Londres), London Contemporary Dance School, Mills College- Université de Washington Seattle, Université du Wisconsin Milwaukee et Université Yale.

En 2009, TBDC a créé les archives Trisha Brown. La collection comprend près de 3 000 supports d'images en mouvement, plus de 90 œuvres originales d'images de performance ainsi que des « images de répétition », réalisées pendant que Trisha Brown créait ses œuvres. Les archives contiennent également des éléments importants tels que des photos, de la presse, des programmes audio, des partitions musicales, des décors et des costumes issus de la collaboration de Trisha Brown avec des artistes de premier plan de l'époque.

Le matériel d'archive est utilisé pendant les processus de répétition de TBDC et intégré dans les engagements de performance de la compagnie afin de créer un contexte historique pour l'œuvre qui est vue sur scène.

Les archives fournissent également une aide de référence aux membres du personnel, aux étudiants et aux chercheurs d'une grande variété d'institutions culturelles et facilitent leurs demandes de matériel d'exposition. Les archives ont récemment collaboré à 3 expositions majeures sur Robert Rauschenberg (Tate Modern, Moma, SF Moma).

DAI Jian

School of Arts & Communication, Beijing Normal University – Projet 00800/312232102

Arrivé en France fin 2016 après 12 ans de danse à New York aux côtés de Trisha Brown et Shen Wei, il chorégraphie ses propres travaux en tant qu'artiste indépendant. Il est également passionné de contact-improvisation, une technique qu'il a pu développer en travaillant régulièrement avec Kristie Simpson et Michael Schumacher.

Il est un artiste chinois, puisant son inspiration dans la danse contemporaine, traditionnelle chinoise et dans les arts martiaux. Artiste chorégraphe, plasticien et scénographe, il travaille ses propres œuvres en parallèle de sa carrière de danseur professionnel depuis l'âge de 18 ans. En 1998, il est récompensé lors de la compétition de Danse Nationale en Chine puis remporte le prix des nouvelles étoiles des Arts Vivants de Canton (chorégraphie et danse) avec sa première création en solo, qui servira en 2012 de morceau imposé au Concours International de Ballet de Boston.

En 2000, il débute la danse moderne et obtient le diplôme du programme de l'Académie de Danse de Pékin de Mme Yang MeiQi. Il part pour New York en 2005 où il dansera pour Shen Wei Danse Arts et Trisha Brown Danse Company. Il sera également l'assistant de Shen Wei pour la cérémonie d'ouverture des J.O. de Pékin en 2008.

Il a, depuis, présenté ses propres créations : *Blue Room* (en collaboration avec Elena Demyanenko) et *Silent Dialogue*, respectivement coproduites par le New York Live Arts en 2014 et le Metropolitan Museum of Arts de New York en 2015. Il a chorégraphié également pour la compagnie de Danse Moderne de Canton, une œuvre présentée au Théâtre national de Pékin, et a travaillé avec Jin Xing Dance Theater.

Depuis 2016, il a créé sa compagnie de danse MaiOui Danse Arts en France pour poursuivre ses propres créations chorégraphiques. Elle est soutenue par la DRAC Auvergne Rhône-Alpes et le CND. Sa pièce *MO* a été coproduite par l'association nationale chinoise des arts et de la littérature et a été jouée entre autres au célèbre NCPA de Pékin. *MoveMen*, la dernière création est soutenue également par les CCN de Rillieux-la-Pape et de Caen. La première aura lieu au Théâtre de Cusset.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 14

Foray Forêt (1990)

Musique : Traditionnelle jouée par une fanfare locale

Scénographie et costumes : Robert Rauschenberg

Lumières : Spencer Brown avec Robert Rauschenberg

Foray Forêt fait partie du cycle *Retour à Zéro*. La chorégraphie de cette série s'appuie sur un mouvement gestuel abstrait qui bien qu'il ne soit pas simplement identifiable ou catégorisé mais porte une sorte de sens ou d'idée. Tout au long du processus chorégraphique, Trisha Brown a tenté d'« élargir sa conscience » afin de faire des choix chorégraphiques à partir de son subconscient, tout en utilisant des phrases de mouvement de base dans différents modes de composition.

« Retour à zéro était un retour à des formes simples et à un vocabulaire de mouvement dans lequel j'abandonnais l'artifice de l'intelligence. J'ai développé un vocabulaire de mouvements subconscients à travers l'activation du geste avant que l'esprit ne soit engagé. Je les appelais des aberrations délicates. Une fanfare jouant Sousa a marché autour de l'extérieur du théâtre et dans certains cas est entré dans le hall. (Chaque théâtre nécessite un itinéraire différent pour le groupe.) J'ai pensé au temps : le public peut laisser venir un souvenir d'un défilé et remonter le temps (où êtes-vous ?), tout en regardant une chorégraphie sur la scène faite de petits détails en combinaison avec un vocabulaire plus large plus énergique, tout en rassemblant l'emplacement et le chemin du groupe à l'extérieur ou dans le hall (que voyez-vous ?). »

Trisha Brown

* * *

Cette variation comme la variation n° 11 a été construite à partir des matériaux extraits de *Foray Forêt*, pièce créé 1983, qui est emblématique du travail chorégraphique de Trisha Brown.

Il s'agit d'une reconstruction à partir d'éléments de la pièce.

Dans un 1^{er} temps, les danseurs apprendront les mouvements essentiels de la phrase. Tout en comprenant les exigences et la forme du mouvement, l'ordre et la manière de les relier, ils chercheront aussi à trouver l'initiation juste du mouvement en visionnant la vidéo. Le point de départ et le point de chute de chaque mouvement devra être clair.

La compréhension du sens et de la qualité du mouvement doit être transmise aux danseurs. Ils seront amenés à réfléchir la manière de créer un lien entre leur propre corps et les matériaux proposés. En effet, la compréhension de la chorégraphie de Trisha Brown, passera nécessairement par une appropriation personnelle.

Au fil du temps nous avons pu voir se transmettre cette œuvre, de génération en génération. Et si la logique du mouvement conserve toujours l'intention originale, elle se développe avec les nouveaux danseurs.

Lorsque les matériaux s'animent pour faire œuvre, la structure, la relation entre les danseurs, produisent des changements extrêmement riches, et multiplient les facettes de la pièce. Organique, scientifique, détendue, ces concepts rationnels et géométriques, qui respectent les lois de la nature, sont porteurs de la vitalité des jeunes générations.

Dans la deuxième période de travail, les danseurs seront amenés à dialoguer avec ces phrases au fil du temps, le mouvement devant être complètement intégré afin qu'il n'y ait plus de problème de mémoire.

Lorsque les danseurs auront complètement assimilé ces concepts, les corps et les mouvements entreront en dialogue. Détendus et actifs comme un enfant qui joue, ils pratiqueront les phrases comme dans une aventure ludique à chaque fois renouvelée, en laissant le corps expérimenter la logique et le plaisir du mouvement.

Le travail de Trisha Brown n'est pas une science immobile, il faut mettre en perspective la rigueur et la passion.

C'est un long chemin qui nécessite beaucoup de pratique.

Une des caractéristiques majeures de la création de Trisha Brown est que sa chorégraphie laisse beaucoup d'espace à la personnalité et au corps de chaque danseur. Sa chorégraphie est singulière et savoureuse ; les détails raffinés, la prise en compte des forces externes, les forces organiques, la gravité, le déplacement du centre de gravité, la subtilité de la relation entre des mouvements, et la structure corporelle fascinante, trouvent leur sens dans l'ordre et la relation organiques de chaque corps, plutôt que dans un rapport normatif à la forme du mouvement.

Chaque danseur utilisera sa propre compréhension au service de la même chorégraphie. Par conséquent, dans l'apprentissage de cette œuvre, les danseurs devront être respectueux des concepts qui sous-tendent les mouvements et toujours attentifs à l'intention initiale de la chorégraphie.

Dans la dernière étape de l'apprentissage, les danseurs s'appliqueront à comprendre les forces organiques et la logique dynamique : il s'agit à chaque instant de percevoir la gravité causée par la chute d'une partie du corps.

Comment utiliser l'inertie pour effectuer le mouvement suivant ?

Comment utiliser la tension minimale des différents muscles pour être dans une économie de moyens ?

Comment traverser une structure dynamique, géométrique, abstraite et rationnelle avec son propre corps ?

L'inertie et la logique du mouvement de la chorégraphe respecte un temps organique, se libérant du rythme de la pensée habituelle.

Il n'existe pas une musique originale de cette danse. Lors des tournées de *Foray*, *Forêt*, des musiciens locaux proposaient une musique singulière et donc différente à chaque fois qui n'interférait pas avec le travail des danseurs, mais donnait aux spectateurs une dimension supplémentaire au spectacle.

Pour cette raison, nous avons fait le choix d'une variation dans le silence qui permet au danseur de tisser son rapport au temps.

Pour entrer dans le mouvement avec la qualité de naturel souhaité, Trisha Brown engage ses danseurs à traverser la phrase chaque jour sans volonté de performer, en la marquant afin d'être à l'écoute de comment le mouvement dialogue avec l'état corporel du jour. Ainsi, le mouvement devient une part des habitudes, comme les actions de la vie quotidienne. Cela rend possible le fait de ne pas avoir à penser au mouvement, que celui-ci existe dans la singularité de chaque personne.

Le danseur ne cherche pas délibérément à modifier le mouvement, mais laisse le mouvement trouver sa place le plus facilement possible sans tension.

Le visage du danseur est partie intégrante du mouvement. Il n'exprime pas, ni ne montre quelque chose. C'est un visage concentré et neutre d'expression volontaire ; cependant il peut au fil de la danse s'animer de ressenti réel du danseur.

Différents danseurs peuvent danser le même extrait de la chorégraphie de Trisha Brown ; ils auront toujours de nombreuses façons d'exprimer leur vitalité singulière aux travers des mêmes matériaux.

DAI Jian

Consulter en annexe l'analyse labanienne de cette variation proposée par Pascale Laborie.

Danse jazz

Variation n° 15

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille

Chorégraphe – transmetteuse : Sabrina SAPIA
Compositeur – interprète musical : Jérémie MAXIT
Danseuse : Manon LAFONTAINE

Sabrina SAPIA

Elle débute sa formation initiale auprès de Chantal Dubois au CRD de Troyes où elle obtiendra sa médaille d'or en danse jazz à l'unanimité.

Elle y intègre le Junior Ballet et la compagnie Les ballets libres cours sous la direction de Chantal Dubois et l'assistera lors de divers stages.

Elle poursuit sa formation à l'Institut de Formation Professionnel Rick Odums dans un cursus à horaires aménagés avant de rejoindre le CESMD de Poitiers.

De la formation à l'artiste interprète en danse jazz en passant par le diplôme d'État de professeur de danse et la formation diplômante au certificat d'aptitude de Lyon plus récemment, elle met un point d'honneur à toujours maintenir, compléter et diversifier ses connaissances en matière de pratiques pédagogiques et artistiques.

A Poitiers, elle est à l'initiative de la compagnie Chorème, collectif d'artistes chorégraphiques et pédagogues. Elle développe ce réseau afin d'oeuvrer en faveur de la pratique chorégraphique, artistique et pédagogique des professeurs de danse du département tout en apportant une réflexion et un soutien sur les spécificités du métier.

Après diverses expériences pédagogiques dans le milieu associatif, elle intègre le service public en obtenant le poste de professeure d'enseignement artistique et coordinatrice du département danse au CRD de Bourges, avant d'intégrer l'équipe du CRR d'Annecy où elle enseigne actuellement.

Parallèlement à cela, elle est régulièrement invitée en tant que jury pour les EAT, dans les conservatoires, ou encore lors des validations des unités d'enseignements du diplôme d'État de professeur de danse.

Jérémie MAXIT

A l'issue de ses études en percussions à la HEM de Genève où il obtient un diplôme de concert et un diplôme de pédagogie, il intègre différents groupes de musique lui permettant de voyager à travers les esthétiques allant du jazz aux percussions contemporaines en passant par les musiques actuelles.

Actuellement, il enseigne les percussions et accompagne les classes de danse au CRR d'Annecy.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 15

Cette variation est construite autour de deux matières : le sable et l'eau.

Les verbes d'actions associés sont : caresser, ramasser, dessiner, laisser couler, éclabousser, danser dans l'eau (densité), flotter.

La musique est composée dans ces mêmes qualités de matières. Elle est enregistrée uniquement avec des percussions dont les instruments principaux sont le marimba, le vibraphone et la batterie.

Elle s'organise en deux parties :

La première partie nous emporte dans un désert de sable et nous laisse entendre des gammes orientales sur un rythme plutôt lent et lourd.

La seconde partie nous plonge dans un rythme plus rapide et proche d'un style « jazz » avec des accords plus riches et des improvisations au marimba.

La fin nous attire dans un tourbillon avant de nous laisser jaillir et flotter sur une dernière note ! Il est intéressant d'explorer ces qualités avant, pendant et après l'apprentissage de cette variation afin d'éprouver et intégrer au mieux les sensations et faire émerger l'interprétation de cette écriture.

Au-delà de l'exercice que représente une variation de fin de cycle I, l'idée est de pouvoir s'appropriier les qualités dynamiques et sensorielles au service de la terminologie et de la technique jazz.

Bon voyage.

Sabrina SAPIA et Jérémie MAXIT

DANSE JAZZ

Variation n° 16

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, garçon (reprise 2019)

Chorégraphe – transmetteur : Vivien VISENTIN
Compositeur – interprète musical : Quentin CAMUS
Danseur : Benjamin FOUQUET

Vivien VISENTIN

Il débute la danse jazz avec Chantal Dubois puis il étudie à l'Institut de Formation Professionnelle Rick Odums où il dansera pour le Jeune Ballet. Durant cette formation, il validera ses trois examens d'aptitude technique.

Il continue à vouloir développer sa palette artistique en intégrant l'école professionnelle Choréïa où il validera son diplôme d'État en danse jazz.

Il enseigne actuellement la danse jazz au Conservatoire à Rayonnement Départemental Marcel Landowski de Troyes où il est coordinateur du département danse et développe de nombreux projets pluridisciplinaires où la musique prend une place importante. Il travaille également à l'ECM de Paris (École de formation en comédie musicale) et intervient de façon ponctuelle en milieu scolaire, université ou formation professionnelle.

Selon une orientation où pédagogue, interprète et chorégraphe dialoguent de manière naturelle, il danse pour du cabaret, du cinéma (*Les Chatouilles* – André Bescond) et pour différentes compagnies : la compagnie Avril en Juillet (Bernard Estrabaut), la compagnie Choréonyx (Bruce Taylor) et dernièrement avec la compagnie PGK (Patricia Greenwood Karagozian) dans une pièce mêlant improvisation et musique live. Il est, par ailleurs, co-directeur artistique et chorégraphe de la compagnie Accord des nous.

Souhaitant approfondir son approche artistique et pédagogique, il intègre la formation diplômante du certificat d'aptitude en 2018 au CNSMD de Lyon. Son questionnement actuel porte sur la place du vocabulaire dans la danse jazz de création.

Quentin CAMUS

Il a commencé ses études à l'École de Cuivres Naturels de Laon, puis au sein du conservatoire de cette même ville. Il poursuit sa formation au Conservatoire à Rayonnement Régional de Reims où il obtient son DEM de percussions en 2010 puis son prix de perfectionnement en 2011. Il est récompensé en 2010 par un premier prix d'excellence en tambour d'ordonnance au sein de la Confédération Musicale de France.

Il se spécialise dans les percussions digitales, plus principalement les congas au Centre Agostini Paris. Il se produit dans de nombreuses formations locales, comme nationales telle que la Maîtrise de la Cathédrale de Reims ou le Cirque National Alexis Gruss.

Il a intégré l'équipe artistique du Théâtre Mogador à Paris, en tant que percussionniste et batteur pour les comédies musicales *Le Bal des Vampires* et *Cats*.

Plus récemment, il a participé à la création musicale d'un film muet, restauré à l'occasion des 50 ans des archives du Centre national de la Cinématographie.

Aujourd'hui, il est accompagnateur des classes de danse contemporaine et jazz, au Conservatoire à Rayonnement Régional de Reims et professeur de congas au Centre Agostini Paris.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 16

Cette variation est une adaptation d'une déambulation dansée créée par la compagnie Accord des nous autour de l'exposition « *Afrique : Collections croisées* » mettant en valeur, différentes œuvres africaines (masques, statuettes...) et en particulier le monumental « Lutteur couché » d'Ousmane Sow. L'extrait choisi, est l'arrivée dans la salle animalière. L'ambiance générale est donc la découverte et l'idée d'être toujours alerte à ce qui se passe autour de nous.

La musique

La composition musicale a été faite en collaboration avec Vivien Visentin, pour que la musique et la danse soient les plus étroitement liées. C'est une musique très terrienne avec un début contemplatif et une suite qui nous amène tout droit dans une jungle dense, emplie d'animaux de toutes sortes. Elle se compose de 4 parties :

A, l'arrivée hésitante dans une jungle.

B, la découverte et l'exploration.

C, la découverte de sa propre animalité.

B', l'exploitation de cette animalité.

A : Cette partie qui peut sembler libre, a des comptes très précis. Les accents sont effectués soit au vibraphone joué avec un archet, soit aux rins (bols tibétains). Elle est composée de 4 x 8 binaires, sur un BPM à 60. Instruments : udu, shaker d'ambiance, shaker, vibraphone et rins.

Voici le détail des accents :

1er/8 : Le premier temps est marqué par la basse du udu. « ET » du 3, vibraphone. « ET » du 5 et du 6, rins.

2ème/8 : 1, udu. 2, vibraphone. « ET 4 », rins. « ET » du 5 et du 6, vibraphone.

3ème/8 : 1, udu. « ET 3 », rins. « ET 5 », vibraphone. « ET 7 », rins.

4ème/8 : 1, udu.

B : Commence la partie rythmique de la musique. Elle est composée de 12 x 8 sur un BPM à 120. Instruments : tom basse, cercle, guimbarde, didgeridoo, shekere, cloche, tam, shaker. Ce passage commence par un appel de didgeridoo sur la fin de la partie A (5.6.7.8). Le didgeridoo est l'instrument soliste de cette partie.

C : Cette partie nous amène un instrument mélodique, le kalimba. Elle est plus saccadée mais musicalement moins agressive, ce qui permet un temps de respiration. Instruments : kalimba, cercle, udu, clave.

B' : Idem que pour la partie B, les instruments solistes sont les congas.

Précisions concernant la variation

Pour cette variation, l'accent a été mis sur des mouvements hors de l'axe et notamment les mouvements en hinge : corkscrew hinged, piqué hinge, remontée du sol...

Ce qui sera important dans cette variation, c'est de jouer sur les nuances et les différentes qualités dynamiques.

La variation est composée d'une 1^{ère} partie avec l'idée de la découverte d'un nouvel espace, qui nous effraie et nous attire en même temps. Le but est d'avoir un corps vigilant et présent à ce qui l'entoure. Les qualités sont plus suspendues.

Le regard joue un rôle essentiel avec une idée de « s'éloigner de » ou de balayer l'espace.

À noter que pour les accents du début (précisé dans la partie musicale), ce n'est pas tant la forme qui prime mais le rapport musical et l'intention qui est d'éviter ou observer la faune qui nous entoure.

Dans la 2nde partie, introduite par le didgeridoo, le corps du danseur est de plus en plus habité par l'ambiance animale qui l'entoure. Le centre de gravité est donc plus proche du sol, les arrêts sont plus vifs, le regard alerte.

La 3^{ème} partie, reconnaissable grâce au changement musical, est davantage une parenthèse. La partie d'isolation débute avec des translations de droite à gauche suivies par des « ripple » qui nous rapprochent de la terre. Les épaules prennent ensuite le relais : monter la droite puis la gauche et les descendre l'une après l'autre.

Lors de la course et la marche en retenue, c'est un moment d'évasion, hors du temps dans une qualité respirée et ample avant de se faire rattraper par la réalité symbolisée par le moment d'improvisation. Cette improvisation a lieu après le pas de bourrée en tournant. La thématique explorée est la mobilité de la colonne, en visualisant l'idée qu'un insecte ou autre animal nous parcourt le haut du corps.

Ceci fait écho à la descente au sol suivant avec les doigts qui parcourent notre corps pour regagner la terre.

Enfin, pour finir la variation, on retrouve l'ambiance animale de la 2nde partie. Après la remontée du sol, les isolations se font par successions des volumes qui reculent (tête, cage, bassin) suivis par un ripple qui a une résonance jusque dans le bras.

La variation se termine sur une contraction impactée.

Proposition de simplification

- Début, les 2 barres enchaînés (turn et jump fini attitude) : possibilité de passer par le sol et un retiré pour passer attitude afin de stabiliser davantage.
- Le hingle dans la diagonale : pieds plats (car l'aller/retour peut être difficile) en gardant quand même l'intention vers le haut « aller toucher ».
- Le saut attitude en appui sur une main peut être plus ou moins haut ou dans une intention plus glissée.
- Moment de la poussée du bassin avec les 2 jambes en flick : possibilité de ne monter que le bassin.
- Tour patineur peut être stabilisé avec un ball change plutôt qu'un rond de jambe « hingle ».
- Il y a deux moments avec des ronds de jambe en dedans : ils peuvent être réalisés à différentes hauteurs (au sol, à hauteur ou dans une amplitude plus importante).
- Pour le barrel jump, le choix du spot est libre. L'élève peut tester avec le spot au sol ou avec le regard qui reste face.

Cette variation peut être interprétée par un garçon ou une fille.

Vision intérieure par l'interprète Benjamin Fouquet

S'imaginer retrouver l'innocence de l'enfance... Lorsqu'on arrive dans une petite forêt, pas plus grande que soi... On y découvre la vie, animale, végétale, mouvante ou si peu, qui vient éveiller notre curiosité, nous attire et nous effraie un peu en même temps... Puis on apprivoise ce nouvel espace curieux, on y joue, on s'y amuse. On y grandit aussi, on évolue, avant de partir vers un autre « ailleurs », chercher un autre lieu de l'imaginaire...

Afin d'investir au mieux cette variation, il me semble que chacun doit trouver sa propre histoire, son propre univers.

Par ailleurs, la relation musique-danse m'apparaît également comme une piste de recherche majeure dans l'interprétation. La musicalité du danseur s'inscrit dans une relation fusionnelle à la musique. Les accents musicaux deviennent corporellement visibles et les ruptures musicales entraînent un changement d'état de corps. Les ambiances musicales influent aussi sur le danseur, dans son énergie et dans la temporalité du mouvement. L'univers musical, très expressif et entraînant, porte le danseur, souligne son propos, et inversement ; le rapport musique-danse demeure « échange ». Cette piste acquiert d'autant plus de sens qu'elle permet inévitablement de sentir l'énergie « jazzistique » de cette variation.

Une conscience spatiale forte (espaces frontaux, périphériques et arrières, diagonales) permet aussi de mieux investir l'espace et la stabilité de ses appuis.

La précision des regards tend aussi à dégager des lignes imaginaires précises, apportant autant à la stabilité qu'à l'engagement du corps tout entier dans le propos chorégraphique.

Vivien VISENTIN

DANSE JAZZ

Variation n° 17

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en 3^{ème} cycle, fille

Chorégraphe – transmetteuse : Géraldine CAREL
Compositeur – interprète musical : Nicolas PANNETIER
Danseuse : Alizée ESTEVE CAREL

Géraldine CAREL

C'est au Maroc dans la ville de Meknès que Géraldine CAREL débute la danse, d'abord classique, au conservatoire.

Elle continue une formation pluridisciplinaire à l'Ile de La Réunion, où adolescente elle commence à s'investir dans des projets artistiques : clips vidéo locaux, spectacles ...

Elle rentre en France pour ses études supérieures, valide un DEUG Administration Economique et Sociale et obtient son diplôme d'État de professeur de danse jazz en 1996 et celui de professeur de danse classique en 1997.

Dès lors, elle multiplie les expériences professionnelles. Danseuse dans des orchestres, elle participe à des projets de jeunes compagnies, elle chorégraphie des variations pour des concours et fonde le concours Danse Mouvance en 2011. Elle enseigne également dans diverses structures à des enfants, des adolescents et des adultes de tous niveaux (amateurs, professionnels, débutants, confirmés).

En 1999, elle crée l'école *Danse Mouvance*. L'aventure commence avec une trentaine d'adhérents et se poursuit à ce jour avec 500 danseurs environ.

En 2004, elle crée sa propre compagnie In6danse qui participera à de nombreux festivals de rue jusqu'en 2010.

En 2013, après une formation de deux années au CNSMD de Lyon, elle obtient le CA en danse jazz.

Son appétence pour la transmission et la pédagogie l'oriente vers un nouveau projet, celui de former à son tour de futurs professeurs de danse. En 2016, le Centre Danse Mouvance est habilité par le ministère de la Culture à dispenser la formation au diplôme d'Etat.

Nicolas PANNETIER

Musicien batteur et percussionniste, Prix Supérieur de l'École de Batterie Serge Puchol (ex-école Agostini d'Avignon), formé comme Interprète des Musiques Actuelles au sein du centre ProMusica au Thor. Il enseigne aujourd'hui la batterie et les musiques actuelles au Conservatoire de Musique du Pays d'Arles.

Il débute sa carrière de musicien professionnel durant les années 2000, avec notamment le groupe Makali (Universal/Mercury/TS3), puis multiplie les collaborations sur scène et en studio, découvrant au fil des rencontres des rythmes traditionnels d'Afrique de l'Ouest, d'Amérique latine et des Caraïbes. Aujourd'hui tourné vers le jazz progressif avec le groupe Yon Solo, il fusionne ses influences diverses au service de la musique improvisée, à la quête de l'instantanéité et des connexions. C'est cette même recherche qui l'oriente tout naturellement vers l'accompagnement des danses jazz et contemporaine au sein du Centre de Formation

Danse Mouvance à l'Isle sur la Sorgue, en parallèle de ses activités d'enseignement et de musicien interprète.

Le morceau : *Farina Din*

À la croisée des sonorités orientales, indiennes, africaines et des rythmes de musiques électroniques, les tébilats, le sytar et la darbouka se succèdent dans un discours tantôt énergique, tantôt envoûtant, développé sur des changements de pulses et des mises en place syncopées.

Réalisation/Mixage : Jules Marin

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 17

Il y a des images qui ponctuent votre vie professionnelle et personnelle, qui restent comme des points lumineux et parfois se regroupent pour éclairer un nouveau projet.

Le travail autour de la danse indienne fait partie de ces points lumineux durant mon trajet artistique :
Tout d'abord, c'est une expérience de vie : j'ai vécu durant mon adolescence dans le département d'outre-mer à l'Île de La Réunion. Un melting pot de l'océan Indien, où j'ai pu côtoyer, la communauté Malabar d'origine Tamoul qui pratique l'hindouisme et célèbre plusieurs fêtes religieuses, comme le rituel de la marche du feu, durant l'année.

C'est aussi un travail autour du répertoire :

- La variation de Bhakti, avec en souvenir ce reportage de Maurice Béjart faisant travailler Jorge Donn en Inde (« Béjart ! vous avez dit Béjart ? »).
- *Rêve de Babel* de Sidi Lardi Cherkaoui, en imprégnation en Inde pour une création.
- Cette scène mythique de la danse du marché chorégraphiée par Jack Cole dans le film *Kismet*, riche d'isolations, de coordinations, et sublime de précisions !

La variation ici proposée est construite autour des fondamentaux de la danse jazz. Elle-même s'est servie des apports des danses sacrées indiennes à l'image de Jack Cole, formé auprès d'Uday Shangar, danseur et chorégraphe indien.

Nous y retrouvons une stylistique qui mêle, pieds glissés et percussifs, des appuis larges, un travail d'isolations et de coordinations, des regards d'une grande précision et des bras qui tracent l'espace.

Le danseur devra faire un travail de changements de dynamiques, proposer des états de corps différents, passant du saccadé à des mouvements impulsés ou liés...

La musique et la danse vont par moment s'articuler ensemble, et à d'autres, le corps va se distancier du rythme pour trouver une qualité plus liée.

Intro sans pulse : Ports de bras le regard est précis.

2x8 mise en place des percussions : Le corps se déploie petit à petit pour se retrouver debout : Isolations et postures évocatrices de la stylistique Indienne.

6x8 Percussions montent crescendo : Travail des appuis : Appui unipodal, équilibre, pirouette, travail d'appui sur un talon. Les 2nd et 4^{ème} doivent être larges.

Éléments techniques : Attitude en parallèle, lay out 2nd, hip lift, Barrel turn, grand rond de jambe (devant 2nd) pieds flex, double tour sur plié.

8x8 Percussion très présentes :

2X8 manège, la prise d'espace doit être maximale, la dynamique du corps est en connexion avec la musique. Éléments techniques : Assemblé soutenu, déboulé, temps levé attitude, temps levé retiré.

6x8 les percussions continuent mais le corps s'installe dans des mouvements plus liés.

Éléments techniques : Ronds de jambe à 45° fini décalé, worm en avançant, équilibre, attitude décalé, retenir la jambe sur la descente au sol, passage au sol, appui main en pitch.

4x8 Passage calme : Mouvement sans prise de force apparente. Le corps semble fondre vers le sol. Les 3 mouvements suivants se font en impulsion : dauphin, courbe, port de bras en spirale, aller dans le lay out 4^{ème} en lié puis impulsion sur l'attitude.

4x8 Passage dédoublé : Se servir du rythme dédoublé pour donner plus de poids au mouvement.

Eléments techniques : Les positions sont larges avec des lignes qui se projettent dans l'espace. $\frac{3}{4}$ de tour attitude en dedans fini en équilibre, étirer la ligne par la pointe de pied et le bout des doigts. Travailler autour de la sensation d'ouverture et fermeture, le regard amplifie ces sensations.

4x8 Passage très calme avec pêches syncopées sur le ET du 8 (4 fois 8). Donner la sensation que le corps déclenche les accents musicaux.

Eléments techniques : Grand développé seconde, roulade poisson (possibilité de faire une roulade sur l'épaule).

4x8 La musique monte crescendo. Partie qui demande de la précision dans le travail des isolations. Le danseur doit reprendre, retrouver son énergie et la faire monter. Grande course avec prise d'espace avant la série de grands sauts.

Eléments techniques : Travail d'isolation : épaules (au sol), buste, mess around, remontée du sol en tilt sauté, contractions. Travail des $\frac{1}{2}$ pointes hautes, déséquilibre avant.

8x8 solo percussion. Partie où le danseur doit rechercher un maximum d'amplitude dans l'espace et le corps. Lâcher l'énergie, trouver l'élan pour aller dans les grands sauts, les levés de jambes.

Eléments techniques : Temps de flèche attitude en reculant chassé sauté, coupé jeté en tournant, temps de flèche attitude 2nd, rond de jambe attitude sur lié en saccadé avec pied de terre percussif, grand développé en 4^{ème} devant sur plié relevé, grand jeté développé.

4x8 Retombée musicale : Le corps se pose. Importance du regard, placer les têtes. Calmer la respiration.

Eléments techniques : Hip fall, contraction.

Sans pulse

Géraldine CAREL

DANSE JAZZ

Variation n° 18

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT garçon – 1^{ère} option

Chorégraphe – transmetteuse : Marie DUHALDEBORDE
Compositeurs – interprètes musicaux : Nicolas BAROIN, Nicolas ROBERT
Danseur : Paul REDIER

Marie DUHALDEBORDE

Elle a voyagé en France et en Outre-mer avant de se poser à Paris pour y intégrer l'Institut de Formation Professionnelle Rick Odums (IFPRO) et y obtenir son diplôme d'État en 2003. Elle évoluera durant trois ans au sein du Jeune Ballet de l'Institut. Premiers apprentissages professionnels, découverte de la scène et très riches rencontres qui ont marqué sa carrière.

C'est lors de sa dernière année à l'IFPRO qu'elle explore la pédagogie en danse auprès de Jacques Alberca. A l'issue du DE, l'envie d'approfondir ses connaissances l'invite à poursuivre un parcours universitaire en Sciences de l'éducation ; elle décrochera un master de recherche en 2007 avec pour objet de recherche l'apprentissage de la danse auprès de publics d'enfants (valides, empêchés, de milieux et d'âges différents...).

Parallèlement à ses études, elle enseigne en conservatoire (pour la ville de Paris et en banlieue parisienne), en association, en école privée, dans le milieu de la toute petite enfance pour des ateliers de motricité, en milieu scolaire et auprès de publics en situation de handicap. Durant huit années, elle interviendra comme artiste-enseignante au sein de La Possible Echappée, association présidée par Anne-Marie Sandrini, qui permet aux personnes en situation de handicap de découvrir à la fois la pratique de la danse, le travail d'atelier et la scène.

Elle a dansé pour la compagnie Armstrong Jazz Ballet (chorégraphe Géraldine Armstrong) et a eu le privilège de travailler avec Matt Mattox une création signée pour la compagnie, *Basie Instinct* (2004), ainsi que la compagnie Synopsis en 2007 (chorégraphe Cathy Grouet).

Dans l'évolution de son diplôme d'État et de sa carrière, elle a traversé la formation au CA en 2014 au sein du CNSMD de Lyon. Cette formation coordonnée par Corine Duval-Metral fut un vivier de ressources, de richesses et de découvertes,

Le ministère de la Culture lui a commandé en 2015 la variation de fin de cycle 1, la ville de Paris lui a fait cette même commande pour son DVD des conservatoires municipaux d'arrondissements.

Aujourd'hui, elle se produit dans différentes productions et travaille avec un partenaire de danse au sein de la compagnie Kalume et Delapé. Depuis 2015, elle a rejoint l'équipe de Daniel Housset et Patricia Karagozian au sein de l'IFPRO et est formatrice en pédagogie éveil et initiation pour le diplôme d'État de professeur de danse.

Elle est appelée dans de nombreux jurys de conservatoires, mais également pour l'examen d'aptitude technique, le diplôme d'Etat et l'examen du CA.

Nicolas BAROIN

Il est un auteur-compositeur et interprète qui a débuté son parcours musical depuis maintenant plus de 20 ans. Après un court passage par le conservatoire d'une durée de 4 ans de 1990 à 1994, d'où il ressort quand même avec une bonne formation musicale, très rapidement en 1995, il croise la route de la musique africaine et ne la quittera plus.

De 1995 à aujourd'hui, il se forme lors de stage que propose de grands djembé Fola comme Mamady Keïta, Adama dramé, Christian Nicolas, Layba Kourouma, Vincent Lassale, Eric Genevois... En 2018, il part en guinée pour un stage de percussions intensif au village natal de Layba Kourouma avec le groupe « les percussions de Kouroussa » avec comme professeurs des grands maîtres du djembé tel que Facely Kourouma, Mamady Condé. Il évolue depuis 2017 au sein du groupe Sodïa, dirigé par ce même Layba Kourouma (directeur musical du groupe les percussions de Kouroussa), qu'il considère comme son papa de musique.

En parallèle, il découvre en 2001, les percussions afro cubaines et débute du même coup sa formation dans ce nouveau style musical. Pour les congas, il va commencer avec Francis Herbin (diplômé de l'école nationale de Paris) et ensuite il fera la rencontre du très talentueux Christian Nicolas. Il étudiera également avec celui ci les Batas (tambours religieux cubains).

Chanteur également depuis l'âge de 15 ans, il a suivi de nombreux cours de chant auprès de professeurs tel que Marie Laure Potel, Julia Pelez, Valérie Philipin...

Il apprend également en autodidacte la guitare, ce qui lui permet de composer ces premiers morceaux en s'accompagnant au chant. De ses compositions naissent son 1^{er} projet musical en tant que chanteur, avec le groupe Chémempa, qui durera de 2001 à 2017 avec plus de 400 concerts à travers l'Europe et 3 albums.

Il intègre en 2017, le groupe Smokin Fuzz, aux influences rocksteady, ska et soul dans lequel il évolue au chant et aux percussions.

Depuis 2018, il a également formé un nouveau projet 'N'kobarika » avec Eric genevois (qui évolue à la Kora) un mélange de saveurs africaines à la sauce reggae, chansons françaises.

C'est d'ailleurs à l'aide de ce projet, que Nicolas a commencé à étudier le N'Goni, une petite Kora africaine de 8 cordes, duquel il se sert pour s'accompagner sur certain morceau, dont celui composé pour Marie Duhaldeborde à travers ce magnifique projet de danse que lui a commandé le ministère de la Culture.

Depuis 2006, il enseigne également et transmet sa passion pour la musique. Il enseigne à la fois la percussions africaines dans différents conservatoires (Collégien (77), Tournan en Brie (77)) sur des publics enfants, ados et adultes et en parallèle, étant titulaire du DUMI (Diplôme universitaire de musicien intervenant) depuis 2011 à la faculté d'Orsay, il enseigne également le chant, l'improvisation, l'invention et la pratique en chorale dans les écoles élémentaires en tant que Musicien intervenant.

Nicolas ROBERT

Il découvre le rock dans son adolescence et commence la musique par la guitare électrique à l'âge de 12 ans. 4 ans plus tard, il essaie la basse et c'est une évidence. Les sons graves l'accompagneront dorénavant sur scène et en studio !

Après un parcours musical autodidacte, à 19 ans il entre dans l'école de musique INFIMM CIM de Paris. Puis au conservatoire ENM de Noisiel où il prend des cours de contrebasse. Au cours de ces années, il joue plusieurs styles de musique, rock, reggae, funk et jazz.

En 1999, il joue dans le groupe « FOOT RYTHM » qui décroche en 2000 le premier prix du concours EMERGENZA, il est élu meilleur bassiste de la finale. En 2001, il commence à travailler dans les écoles élémentaires en tant que musicien intervenant, il obtient son DUMI (Diplôme universitaire du musicien

intervenant) en 2005. Il découvre la pédagogie auprès des enfants et la musique contemporaine. Curieux, il intègre l'orchestre classique de Melun à la contrebasse.

Entre 2004/2009, il est le contrebassiste de la compagnie la « Mezzanine » pour la création et les tournées en France et en Europe du spectacle *Nous sommes tous des papous*. Il joue avec « les CHEMEMEPA » avec qui il tourne un peu partout en France au cours des années 2003/2015.

En 2008, il crée une banda, « la banda Larrachos » où il évolue au soubassophone. Depuis, il joue dans plusieurs fanfares dixie land, harmonie et autres bandas. Autre projet personnel en 2009 *RAB* entre le jazz, le rock, le funk et la chanson. En 2012, il crée son premier spectacle pour enfant *CornoRhino*. Les spectacles pour enfants et les spectacles vivants sont une direction importante de son parcours. Il développe cette activité dans les écoles où il crée énormément de spectacles.

En parallèle, il joue dans plusieurs formation de jazz et autres groupes 2010/2020 : Beatles History, Balthaze, Chemempa, Paris tenu, Hendrix Coffee, 11h11, Banda larrachos etc... Enfin, il participe à plusieurs enregistrements d'album studio.

Il est aussi pédagogue, il donne des cours de basse, contrebasse et ukulélé au conservatoire depuis 2008, parallèlement à son travail de musicien intervenant en milieu scolaire. Enfin, il travaille pour le CFMI en tant que formateur depuis 2017.

Aujourd'hui, il continue ses activités musicales et a développé les spectacles pour enfants. Il écrit et compose des chansons pour enfants et a monté un nouveau projet en binôme *Nico&Co*, dédié à la création et à la diffusion aux enseignants d'école primaire de supports pédagogiques en lien avec ses compositions.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 18

Titre : KANA TEGE

AVANT PROPOS :

Cette variation peut aussi bien être dansée par un garçon que par une fille. La tenue vestimentaire du danseur interprète ne doit en rien influencer le candidat ou la candidate, qui sera libre de choisir la tenue de son choix, du moment que le corps reste lisible et dans des couleurs de terre (marron, beige, taupe, ocre, orangé, vert, ...). De même que pour le port de chaussons de danse jazz, de chaussettes ou le fait de danser pieds-nus, je prends le parti de laisser le choix au candidat ou à la candidate. Nous avons exploré, Paul Redier et moi-même l'apprentissage de cette variation à travers différentes entrées en contact avec le sol : pieds nus pour l'ancrage et la stabilité, en chaussettes ou chaussons pour le glissé et le lié du mouvement. Mon danseur a choisi de vous présenter cette variation avec une matière au bout des pieds. Je vous invite cher(e) candidat(e) à tester différents supports avant de prendre votre décision, celle qui vous permettra de danser le plus sincèrement possible cette variation.

Chorégrapheur cette variation d'Examen d'Aptitude Technique fut pour moi un projet extrêmement passionnant à mener. J'ai souhaité mettre en valeur dans ma chorégraphie ce qui fait mon Jazz d'aujourd'hui. Les rencontres, les scènes partagées, l'évolution de ma technique et de mon expérience révèlent la chorégrapheur que je suis devenue. Dans cette variation, il me tenait à cœur d'insérer quelques clins d'œil en référence au patrimoine chorégraphique de la danse Jazz. Je souhaite ainsi inviter le candidat ou la candidate à s'inspirer et découvrir des œuvres de danse Jazz. Il pourra reconnaître par moment les qualités de fluidité et d'impact chères au travail de Matt Mattox, ou le travail d'ondulation de colonne vertébrale comme nous pouvons l'apprécier dans plusieurs Œuvres de Garth Fagan, ou bien encore le très connoté « hinge » du *Sweet Charity* de Bob Fosse (1969). Cette liste n'est pas exhaustive, elle se veut justement d'insuffler au candidat ou à la candidate l'envie de faire des liens entre des passages de la variation et d'autres références de la danse Jazz !

AUTOUR DE LA MUSIQUE :

La variation s'appelle *Kana tege* qui veut dire : ne jamais cesser. Cette musique a été créée en étroite collaboration avec Nicolas Baroin et Nicolas Robert, deux musiciens très inspirés par la culture africaine, notamment l'Afrique de l'Ouest. Les quelques expressions entendues dans la variation sont du dialecte Malinke :

- Kana tege : ne jamais cesser, continuer de...
- Dô ke : danser.
- Atonié dô ke lila : laissez-nous danser.
- Douma : donne moi.

D'autres expressions en français ponctuent la musique :

- Garder la tête haute.
- Garder le souffle.
- Penser à demain.
- S'approcher.
- Se libérer.
- L'espoir ne meurt jamais.
- On continue de vivre, chanter, de danser.
- Le monde de demain sera ce qu'on en fait : cette dernière phrase sera répétée quatre fois à partir d'une minute. Lors de la dernière fois, je souhaite que le candidat ou la candidate inscrive sur ses lèvres ce propos.

Il ou elle devient alors le messager, avant de prendre son élan pour une série de sauts, comme un envol vers l'avant, vers demain, le futur.

La musique est un binaire afro-électro qui se compte en 8 temps. De nombreux instruments traditionnels africains ont été utilisés pour la variation :

- le kamele n'goni (de la famille des harpes, dans la lignée de la Kora mais avec moins de cordes, 8 au total),
- les dunduns (tambours, joués à la baguette), 3 types existent sur cette musique : dundunba grave, sangban medium, kenkeni aigu,
- le djembe,
- les tablas (tambours indiens).

Mais aussi une basse, une contrebasse, un shaker, une batterie et de la MAO (musique assistée par ordinateur).

AUTOUR DE LA VARIATION :

Les deux qualités principales que je souhaite voir dans cette variation sont : *explosivité et félinité.*

Le candidat ou la candidate arrive après 4 temps d'introduction musicale, du fond de scène côté jardin. Cette entrée doit être le plus spontanée possible, avant d'être entrecoupée de différents pas. La direction vers l'avant est bien déterminée. J'ai eu envie de conclure ma variation comme je l'ai démarrée. Je souhaitais donner l'impression au spectateur d'un cadre, avec à la fin quelque chose de nouveau, cette direction vers l'avant qui se prolonge. Dans la captation vidéo, le plan fondu de caméra sert à faire comprendre cette notion d'avancée vers l'infini, vers « le monde de demain ». Lors de l'examen, le candidat ou la candidate prolongera de 5 pas (au ralenti) après avoir fini son dernier accent de buste vers la gauche avant de s'arrêter face au jury.

J'ai souhaité accorder une liberté de composition à mon danseur Paul Redier et lui permettre de créer 4 phrases de 8 temps, avec une demande de travail d'isolations basé sur les différentes sonorités qui donnent une impression de rapidité de tempo, de 1'49 à 2'07 min. Le candidat ou la candidate ne cherche pas à improviser sur cette partie et apprend ce qu'il ou elle voit sur la vidéo.

Il était important pour moi de proposer une variation avec une musique aux couleurs de l'Afrique, le berceau de l'histoire de notre danse Jazz, mais d'intégrer via la MAO des résonances modernes. Se servir d'hier pour aller vers demain... Nous avons commencé il y a quelques mois à écrire l'histoire de notre nouveau monde, nous servant de notre vécu...

Kana tege !

Marie DUHALDEBORDE

DANSE JAZZ

Variation n° 19

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 1997)

Chorégraphe – transmetteuse : Ingeborg LIPTAY
Compositeur – interprète musical : Morton POTASH
Danseur : Sanuel DESHAUTEURS

COMPLEMENT : exercice de polyrythmie

Ingeborg LIPTAY

En 1957, lorsque Kurt Joos accueille Ingeborg Liptay à la FolkwangSchule de Essen, elle a 23 ans. Auparavant, malgré l'opposition familiale, elle a étudié la danse classique au Stadt-Theater de Würzburg, sa ville natale et la méthode Laban avec Toni Vollmuth.

En 1960, elle rejoint Karin Waehner à la Schola Cantorum de Paris où elle enseigne. Elle danse et chorégraphie dans les Ballets Contemporains de Karin Waehner.

Avec des musiques de Miles Davis, elle crée au Théâtre Récamier *Miles Sketches* solo en 1961 et *Blues & Green* pour cinq danseurs en 1963.

Juin 1963, elle prend le France à Cherbourg pour New York. La veille au soir, elle est allée dire au revoir à Kenny Clark au Chat qui Pêche et a rencontré Dizzy Gillespie qui lui donne une invitation permanente pour le Bird Land, club de jazz à Broadway... C'est là qu'elle va entendre les plus grands musiciens de jazz de l'époque.

Elle travaille dans le studio de Martha Graham. Chez June Taylor's avec Claude Thompson. Elle découvre « *le jeu avec la gravité, moteur d'une danse dynamique* » et fait « *l'expérience de la pesanteur positive du corps* ».

Elle étudie aussi avec Alvin Ailey. Elle reçoit le prix du Clark Center for Performing Arts pour sa chorégraphie *Miles Sketches*.

L'expérience musicale intense de ce séjour à New York est déterminante pour fonder sa relation de la danse à la musique, « *au son et la compréhension qu'il approfondit* ». Les prises de conscience qu'il provoque mettent en lumière des réalités qui ne la quitteront plus.

Elle sait que « *la musique peut vous pénétrer, totalement, sans intermédiaire, que le son peut être reçu directement, qu'il est possible de répondre directement* ». Elle sent que « *la musique peut vous danser* ».

1967, retour en France. Elle enseigne à la Schola Cantorum.

1970, voyage en Casamance. Elle y reste un mois pour écouter la musique et voir les danses. Quand elle revient d'Afrique, elle a compris qu'« *il y a des danses qui, liées à la musique, permettent de survivre quand la vie est trop difficile en soi* ».

Elle a vu et n'oubliera jamais que « *l'immensité d'une œuvre peut émerger d'une situation humaine misérable* ».

1972, pour quitter la grande ville et pour se rapprocher des montagnes de Saint-Guilhème-le-Désert, elle ouvre un studio à Montpellier avec Morton Potash, pianiste, américain réfugié politique pour son opposition à la guerre du Vietnam.

En 1993, elle crée le solo *Terre du ciel* (musique d'Arvo Pärt). Il est salué par la presse comme une œuvre magistrale.

Danseuse, chorégraphe, pédagogue, elle enseigne jusqu'en juin 2017 dans son studio montpelliérain où des générations d'amateurs et de professionnels ont dansé depuis 1972.

Morton POTASH

Pianiste, percussionniste, accompagnateur de compagnies et de cours de danse, en France au sein des deux Conservatoires Nationaux et aux États-Unis au sein de National Dance Institute, il est aussi compositeur et improvisateur.

Son style personnel et son approche musicale lui permettent de s'adapter à tout type de danse, de corps, de mouvement et d'univers non-verbal. Il a longtemps été danseur et musicien pour différents chorégraphes, a été formé au mime par Etienne Decroux et a joué dans la Compagnie les Achille Tonic. Il accompagne aussi les chanteurs et adore écrire des chansons.

Sa présence, son rapport ludique aux instruments et sa réactivité musicale lui permettent d'animer des ateliers musicaux, pour bébés, enfants ou adultes. Il vit dans un village de Saône et Loire où il a installé son studio de musique.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 19

Dans un premier temps, il est nécessaire d'étudier et de maîtriser le polyrythme qui figure sur le DVD en complément de la variation.

La coordination du rythme main-pied devrait se jouer aisément et agréablement. Il sera plus facile ainsi d'aborder les passages rapides de la variation et en général de maîtriser les contrastes, les couples d'opposés mouvement-immobilité, lent-vite, fort-faible etc... qui sont par nature source d'énergie et ont le pouvoir de nous recharger. L'écoute approfondie de la musique nous permet par vertu de la communication, de recréer l'itinéraire d'une variation et de la faire évoluer. Une séquence non-rythmée au début de la danse demande de placer clairement les mouvements dans **l'espace du temps** non compté.

Nous travaillons les positions « **ouvert** », « **parallèle** », « **en dedans** », qui donnent une fluidité sur place comme dans les déplacements.

Le jeu avec la force de la gravitation, attraction, résistance ! Pesanteur positive !

Souvent nous avons besoin d'un appui vivace au sol dont dépend simultanément la vivacité dans d'autres parties du corps. Un plié des genoux très profond, qui nous permet « l'envol » ou « **l'émergence à l'espace** » avec les triplets qui voyagent loin, les marches, sauts en longueur, arabesques avec le sens du plié allant vers le sol.

Il est essentiel d'ériger un axe puissant entre terre et ciel sans rigidité, origine des mouvements de cambrure, spirales, ondulations.

Il est préférable de préparer les parties au tempo plus lent, avec la sensation de « sculpter » le mouvement. En préparant ces séquences dès le début avec la notion de fluidité, la base en sera très stable.

Nous avons essayé d'enlever tout mouvement intolérable pour les genoux sensibles en espérant que la magie du passage sol-debout puisse se manifester malgré les difficultés. Les propos ici abordés de pesanteur positive, de fluidité mais aussi de puissance de l'axe devraient aider ainsi que :

laisser faire est aussi important que le faire.

« Dans le calme devrait être l'activité, dans l'activité devrait être le calme » Susuki ROSHI

Ingeborg LIPTAY

DANSE JAZZ

Variation n° 20

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT fille – 1^{ère} option

Chorégraphe – transmetteuse : Valène ROUX AZY
Compositeur – interprète musical : Jean-Luc PACAUD
Danseuse : Justine CASPAR

Valène ROUX AZY

Artiste chorégraphique, diplômée du Cycle d'Enseignement Supérieur de Danse Jazz de Poitiers. Sa formation solide et plurielle, lui permet de multiplier les expériences et contextes de travail. Danseuse-interprète et assistante pour des chorégraphes d'esthétiques diverses : Babeth Angelvin-Pons, Patricia Karagozian, Raza Hammadi, Josette Baïz, Claude Aymon, Kirsten Debrock... Son parcours est ponctué de rencontres jazz et d'ouvertures contemporaines, qui laisseront de précieuses traces et empreintes dans son travail. Elle poursuit aujourd'hui sa carrière professionnelle au sein de la compagnie Item et la compagnie Accord-Des-Nous.

Professeure de danse jazz et de claquettes, titulaire du diplôme d'État et du Certificat d'Aptitude, aujourd'hui formatrice DE et CA au CNSMD de Lyon, PNSD Rosella Hightower, ESAL de Lorraine et PESMD de Bordeaux. Artiste invitée dans différentes structures et centres de formation (ISDAT de Toulouse, Pont Supérieur de Nantes, Cefedem de Normandie...) pour des cours techniques ou dans le cadre de transmission de répertoire jazz. Membre de jury en pédagogie, dans les conservatoires et pour la FFD, elle est également certifiée en anatomie pour le mouvement.

En 2017, elle est chorégraphe des variations imposées du Concours National de Danse Jazz de la Fédération Française de Danse, puis signe en 2018 sa première création *Empreinte(s)* pour le Centre Chorégraphique de Strasbourg. Pièce qui sera remontée à deux reprises pour le *Tremplin jeunes* de la FFD et l'ISDAT de Toulouse l'année suivante.

Portée par un même élan de la danse à la pédagogie, elle mène ces deux carrières avec conviction et engagement : ses expériences scéniques nourrissant son enseignement, pour une pédagogie en mouvement et au présent.

* * *

Valène Roux Azy propose une danse organique et contrastée, ancrée dans la spécificité jazz. Autour d'un centre puissant, le danseur développe une musicalité fine et syncopée, pour traverser des états de corps nuancés.

La rythmicité, au cœur de la qualité du mouvement jazz, devient une impulsion vers un corps sensible et disponible. Une danse libre, nourrie d'influences multiples et empreinte des fondamentaux de la danse jazz.

Jean-Luc PACAUD

C'est au conservatoire de Poitiers (1981-1988) qu'il effectue sa formation de percussionniste où il obtient le 1er Prix en 1988. Il complète sa formation musicale et prend des cours de batterie avec Guy Hayat, de percussions cubaines avec Sydney Thiam et des cours d'analyse, d'harmonie, d'histoire du jazz et de formation Big Band au CIM à Paris. Puis il ouvre sa propre école en région Poitou-Charentes. Il enseigne la batterie et les percussions traditionnelles depuis 1983.

Titulaire du diplôme d'État de professeur de musique – options accompagnement et formation musicale du danseur, spécialiste en percussions corporelles, rythmes corporels technique o Passo et percussions sur objets, il intervient dans de nombreux stages de danse comme accompagnateur.

Par ailleurs, il est formateur et accompagnateur au Certificat d'aptitude et au diplôme d'État de professeur de danse au Centre national de la danse à Lyon et Pantin depuis 1991, au CNSMD de Lyon et dans plusieurs centres de formations habilités par le ministère de la Culture.

Depuis plusieurs années, il est l'accompagnateur privilégié de grands professeurs internationaux, tant en danse classique, contemporaine et jazz, qu'en danse africaine ou sportive, en claquettes et mime. Il a notamment accompagné les cours de Walter Nicks pendant dix ans, ainsi que ceux de Matt Mattox, Carolyn Carlson, Milton Meyers, Linn Simonson, Wildfride Piollet...

Il collabore en tant qu'illustrateur sonore et interprète à des reportages et des génériques pour la télévision (Fort Boyard, Sacrée soirée, Thalassa...), il est également musicien auprès d'artistes tels que Georges Moustaki, Romain Didier, Xavier Lacouture, Jack Haurogné, Bevinda, Laurent Viel...

Plusieurs enregistrements de ses œuvres originales pour percussions inspirées de rythmes traditionnels ont été édités. Elles sont destinées à la pédagogie de la danse, à la création et l'illustration sonore.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 20

Capture(s) de murmure(s)



Propos chorégraphique

Entre ligne et esquisse, le temps d'un bref soupir, les silhouettes me révèlent ce que le corps me chuchote...
Et le jazz se murmure dans un souffle de vie.

A chaque minute,
A chaque seconde.

Puis l'onde se faufile, frisson kinesthésique, de la terre jusqu'à toutes les cellules de mon corps. Vibration ternaire et mémoire des sens.

A chaque minute,
A chaque seconde.

Peupler l'espace qui m'entoure, en tracer les contours... Mains et pieds traversés d'une pulsation tactile.
L'empreinte se ravive, libre et percussive.

A chaque minute,
A chaque seconde.

Incarner le présent et toucher l'instant, faire trace, prendre place... Ressentir l'ancrage et saisir l'horizon.

A chaque minute, à chaque seconde.

Au-delà des compétences techniques requises pour l'obtention de l'EAT, cette variation propose à chaque danseur (homme ou femme) d'interroger son rapport à l'autre et son rapport au temps, du passé au présent. Se sentir nourri et porté par les présences, comme les absences. Danser seul mais entouré de lumières : ces cœurs qui nous touchent et nous inspirent au quotidien, qui donnent à voir la beauté de l'ordinaire... Rencontres d'une minute, d'une heure ou d'une vie, qui parlent « essentiel » et font de nous ce que nous sommes. Chacun, à partir de sa propre expérience, pourra s'approprier le propos et y mettre de soi.

Valène ROUX AZY

Démarche et construction de la variation

L'élan premier démarre d'une envie musicale, une rythmique ternaire, chaude et terrienne, des voix pour symboliser l'humain et la vie... Je pars d'une phrase d'accroche :

« *En nous beaucoup d'hommes respirent.* »

Marie-Aude MURAIL

Puis arrive le temps de l'écriture chorégraphique et le travail en studio. Pour trouver un point d'appui, je m'imprègne de différentes silhouettes jazz : photographies, souvenirs visuels ou mémoires corporelles, comme autant de clichés instantanés pour m'inspirer allures, formes et postures. Parmi toutes ces inspirations ? Des photos de Babeth Angelvin-Pons, Matt Mattox, Gene Kelly, Bob Fosse, Liza Minnelli, Michael Jackson, Jack Cole, Cyd Charisse, Fred Astaire... Mais également des souvenirs bien réels de corps et de cœur à partir de mes expériences vécues. Je danse avec tant de belles personnes dans mes poches ! Partir de l'image pour incarner chaque silhouette de tous mes sens, vivre les motilités dans la fixité et rendre visible l'invisible, mais aussi imaginer un avant et un après à ces captures visuelles : apporter de la densité au mouvement et trouver du relais dynamique. Ces traces et empreintes me donnent l'élan comme une impulsion à la création, pour ensuite écrire la danse assez librement, portée par la musique de Jean-Luc Pacaud.

Conseils d'interprétation : le danseur (homme ou femme) pourra habiter l'instant au présent puis investir la danse avec engagement, pour affirmer une identité parmi toutes les altérités, reconnaissances et références qui le portent. Tout en respectant scrupuleusement l'écriture de la variation, l'idée est de *fouiller vos propres poches* : de reconnaître et définir vos appartenances, vos inspirations afin de nourrir votre interprétation. Avec qui dansez-vous ? Quel monde traversez-vous et transportez-vous ?

Composition musicale

La création musicale de Jean Luc Pacaud est **ternaire**, et s'inspire d'un 6/8 africain appelé « Bembé ». Le Bembé est un rythme ancien de traditions religieuses « héritage africain et rythme Afro- cubain ». Le tempo est de 123 à la noire pointée. Dans la tradition le rythme « Bembé » donne la possibilité de danser dans un corps ternaire africain tout en donnant par moment un relief binaire à la musique... Les instruments utilisés sont principalement des congas, auxquels s'ajoutent cuivres, scat, basse, caxixi, cloche. Le rythme de la cloche donne le squelette rythmique du Bembé.

La structure a pour forme :

Introduction : *crescendo de nappe de cuivres et 8 X 8 de scat Break de silence de 2 X 8*

Rythme Bembé 4 X 8

Rythme Bembé avec cloche 18 X 8

Break de 2 X 8 de congas

Break de 4 X 8 de scat

Rythme Bembé de 5 X 8 en crescendo avec une fin en accent sur le 1er temps du 6X8.

Jean-Luc PACAUD

Qualités de corps et précisions techniques

La détente et la rythmicité jazz sont au cœur de la qualité du mouvement de cette variation : capacité de dissociation et précision des percussions corporelles / différentes qualités et rythmicités des transferts d'appuis / être en capacité de moduler sa tonicité vers des contrastes dynamiques / respect des qualités de *swing*, d' *impulse*, d' *impact* et de leur placement dans la mesure... Le rapport à la musique et la musicalité du mouvement sont des éléments clés : dansez l'intérieur du temps, les contretemps et syncopes, puis laissez *jaillir* l'accent. Les instants d'immobilité sont courts mais prenez-en soin, ces silhouettes se figent comme des *éclats de souvenirs* qui saisissent le corps et les sens.

Compétences attendues :

- Rythmicité et musicalité corporelle.
- Jouer avec les différentes tactilités du pied, précision et vivacité des transferts d'appuis.
- Savoir moduler les états toniques et varier les vitesses du mouvement, de la lenteur à l'explosivité.
- Donner à voir les accentuations : dans le temps et dans le respect des différentes nuances.
- Nourrir et habiter les temps de silence corporel.

Activez les chaînes croisées pour une conscience et une maîtrise du centre, le pied de derrière stabilise et permet l'ancrage. La verticale doit se vivre en respiration et en volume, entre abandon du poids et suspension, tandis que les lignes de bras représentent l'horizon et l'*autour de soi*, du proche au lointain. La maîtrise de l'axe passe par une disponibilité articulaire et la capacité à libérer la cheville, notamment pour les changements de niveau pendant ou après les tours...

Compétences attendues :

- Conscience et maîtrise du centre dans une coordination croisée.
- Maîtriser les différentes qualités de rapport au sol : puissance, ancrage et propulsion.
- Connecter les bras à la ceinture scapulaire, pour atteindre la colonne vertébrale notamment dans les torsions, tours et spirales.
- Capacité de changements de niveau sur une jambe d'appui, pendant ou après un tour.

Dans cette variation, l'espace est consciemment défini en deux parties distinctes : la moitié *cour* du plateau représente le passé et ce qui a été, la moitié *jardin* représente l'avenir et tous ses possibles. Le présent est à vivre dans ses appuis : laissez-vous traverser par l'axe gravitaire pour habiter la verticalité en dynamique, de la terre jusqu'au ciel et du ciel à la terre.

Compétences attendues :

- Précision des regards et capacités de projection.
- Maîtrise de l'espace : respect des différents niveaux, des directions et orientations.
- Capacités d'auto-grandissement et de suspension, dans différentes positions et/ou en équilibre sur une jambe.

Précisions techniques (le minutage se base sur la piste audio) :

- Pour le démarrage : C'est le ou la candidat.e qui commence, son regard à *cour* donne le repère pour lancer la musique.
- 1'02 et 2'36 : Les percussions corporelles consistent en 4 frappes descendantes du haut de la cage jusqu'aux cuisses, et commencent sur le temps (1 et a 2). Ces frappes reviennent en fin de variation à 2'36 après le tour attitude suivi d'un rond de jambe, elles sont alors couplées à un pas de valse jazz dont les steps se placent dans la mesure de la façon suivante : 1 a 2, 3 a 4, 5 a 6, puis *double-clap* avec retiré sur 7a.
- 1'07 : Double tour avec un changement de niveau soudain (3 et), il démarre sur jambe allongée avec un retiré parallèle (bras à la seconde), pour finir en position *figure 4* sur jambe pliée $\frac{1}{4}$ de pointe (bras en 1^{ère} jazz) puis enchaine avec un *assemblé soutenu* sur jambes pliées (a5).
- 1'32 : Tour en l'air (à 8) avec les jambes serrées, arrivée en 6^{ème} position-*touch* à droite puis cette même jambe recule à 1. Le tout doit se faire en continuité, sans fragmenter le mouvement à l'arrivée du saut : la coordination haut-bas et notamment l'avancée de la main droite pendant que la jambe droite recule permettra le relais par la colonne vertébrale et la liaison du transfert d'appui.
- 1'41 : *Worm* de petite amplitude sur relevé $\frac{1}{2}$ pointe, avec jambe droite en attitude derrière. L'ondulation de la colonne est initiée par le sternum et descend jusqu'au bassin sur le plan sagittal. Le mouvement dure 3 temps, l'attitude descend progressivement pendant l'ondulation pour poser le pied droit derrière soi à 4.
- 1'49 : Le mouvement de la cage se fait simultanément avec le tremblement de la main droite, les *steps* qui marquent les temps et le port de bras gauche en continu. Description du trajet de la cage thoracique : ce sont des isolations en translation droite-devant-gauche, droite-gauche-droite (ce dernier se finit en *impulse* puis dessine un demi-cercle par l'arrière). Dans la mesure : 1-2-3, 4 et 5 puis demi-cercle jusqu'à 8. Une première fois orienté dans la diagonale avant *jardin*, une deuxième fois de face. Cette dissociation joue avec la pulse et demande précision rythmique, disponibilité articulaire et faible amplitude.
- 2'04 : Manège en remontant dans un trajet courbe de Jardin à Cour. Pas chassé à droite + pas de valse jazz percussif à gauche, les claps de mains correspondent aux appuis (ce module est répété trois fois). Ici la hauteur des pas chassés est à privilégier, tandis que le coupé-jeté en tournant se déplace davantage dans l'horizontale.
- 2'20 : Après le *break* musical de 2 mesures de 8 et l'équilibre sur jambe gauche en attitude parallèle, la reprise du mouvement se fait par un contretemps avec les appuis *gauche-droite* (et 1) et clap de mains à 2 et 4, puis *catch step* / *croise-croise* / *ball change* (a5 /a a /a8). Ce module se répète trois fois avec une accumulation : première fois uniquement le rythme corporel, deuxième fois se rajoute le regard dans la diagonale pendant le premier croisé, troisième fois même regard + bras en seconde au moment du *catch step*.

Structure de la variation

La structure de la danse suit globalement la structure musicale, et pourrait se distinguer de cette façon :

A = Introduction B = Développement C = Retour au calme D = Reprise et fin

A = Introduction (du début à 1'00) :

L'introduction de la variation, du début jusqu'au tour ascendant (à environ 1'00) correspond aux « *lignes et esquisses* ». La danse est presque chuchotée et joue avec différents états de corps : entre définition des formes et simple amorce du mouvement... Il s'agit d'alterner les différentes vitesses (lenteur et instants vifs) tout en préservant une détente musculaire.

B = Développement (de 1'00 à 2'12) :

La danse s'affirme, les frappes doivent être sonores et le rapport au sol plus incisif. Les formes de mains *jazz hands* ou encore les pieds *flex* au sol représentent certaines de nos empreintes corporelles, elles désignent des directions précises et doivent se vivre avec intensité. Les notions de poids et suspensions s'alternent avec des moments d'équilibre et/ou de déséquilibre, il est donc important de doser les élans : variez les énergies pour passer des vives accélérations aux moments calmes. Les mobilités de colonne vertébrale et mouvements du bassin sont de faible amplitude mais précis, rythmiques et fluides à la fois.

C = Retour au calme (2'12 à 2'20) :

Ce moment symbolise *les captures de murmures*, les frappes et appuis sont bien présents mais tout en subtilité et intériorité, ils sont en lien étroit avec la musique sans toutefois l'illustrer tout à fait... Donnez priorité à la rythmicité plutôt qu'à la forme. Puis ce mouvement *contenu* devient plus ample avec le tour attitude : laissez planer le rond de jambe à la fin du tour, ouvrez le dos et faites vivre l'espace avant comme l'espace arrière. Le rond de jambe est plus large que haut, il trace autour de vous avec légèreté. L'ensemble de cette partie chorégraphique correspond au *break* musical, et crée dans la diagonale une tension directionnelle qui doit se vivre avec respiration et élasticité.

D = Reprise et fin (de 2'20 à la fin) :

Reprise des percussions du développement (les mêmes qu'en début de partie B) puis les ports de bras jettent et projettent, les *impulses* et claps permettent de libérer l'énergie. Les trois *ripples* se font avec changements d'orientations, c'est un dernier regard sur le plateau pour remercier et « *peupler l'espace qui m'entoure* ». Après le saut sissone, *impact* de la main droite vers le bas (sur le dernier accent musical), puis *impulse* dans le silence... Ces deux accents terminent la variation et sont à vivre comme une signature.

* * *

La parole de Justine Caspar, interprète de la variation :

Avant de commencer la variation, je prends conscience des contours de mon corps qui créent la première silhouette et de l'ancrage de mes pieds dans le sol qui créent la première empreinte. Je me laisse alors imprégner des mots de Valène : esquisse, ancrage, lignes, horizon et souvenirs... Ces mots résonnent en moi et je visualise toutes les silhouettes que je vais traverser dans la variation. Chacune d'elles est comme une partie de l'ADN de la chorégraphie. Je les vois flotter dans l'espace qui m'entoure et je pense à la façon dont je vais entrer dans l'une, l'incarner et la quitter pour trouver la suivante. Quel sentiment cela me procure et qui j'ai envie d'emmener avec moi ? Laissez-vous traverser et appréciez ce beau voyage, à chaque minute, à chaque seconde.

* * *

Laissez-vous porter par ces indications et donnez tout de vous, c'est à vivre !

Remerciements

Je remercie particulièrement, pour leur accueil sans réserve et leurs prêts de studio :

Frédéric Cano et L' Ecole Centre de Danse de Bollwiller,
Anne Leroy et le Centre Chorégraphique de Strasbourg,
Arnaud Coste et le Conservatoire à Rayonnement Régional de Strasbourg.

Valène ROUX AZY

DANSE JAZZ

Variation n° 21

Fin du 3^{ème} cycle danseur à vocation de pratique diplômante (DEC), EAT fille – 2^{ème} option

Chorégraphe – transmetteuse : Wanjiry KAMUYU
Compositeur – interprète musical : LACRYMOBOY
Danseuse : Lucie DOMENACH

Wanjiry KAMUYU

Elle est danseuse et chorégraphe. Née à Nairobi (Kenya), installée à Paris depuis 2007, elle a débuté sa carrière à New York.

Venant de la danse classique qu'elle a apprise enfant, au Kenya, elle s'est ensuite tournée vers la danse contemporaine et la danse jazz. Comme danseuse, entre New York et Paris, elle travaille avec des chorégraphes majeurs comme Robyn Orlin, Bill T. Jones (comédie musicale de Broadway, *FELA!*), Jawole Willa Jo Zollar (cie Urban Bush Women), Molissa Fenley, Okwui Okpokwasili, Dean Moss, Nathan Trice, Tania Isaac, Anita Gonzales, Emmanuel Eggermont, Nathalie Pubellier, Irène Tassebedo, Bartabas, Stefanie Batten Bland, Bartabas... ou encore avec l'artiste Jean-Paul Goude, le réalisateur Christian Faure (téléfilm *Fais danser la poussière*) et la metteuse en scène Julie Taymor (comédie musicale de Broadway, *Le Roi Lion*). Comme chorégraphe, elle collabore notamment avec Bintou Dembélé, les metteurs en scène Jean-François Auguste, Jérôme Savary et Hassan Kassi Kouyate. Avec l'association Euroculture en Auvergne, elle s'engage dans un projet artistique pour la cause des réfugiés qui a inspiré sa création *An Immigrant's Story*. Les œuvres de sa compagnie WKcollective ont été présentées internationalement.

Titulaire d'un Masters of Fine Arts de l'Université de Temple aux Etats-Unis, elle maîtrise différentes techniques de danse et s'intéresse à leur transmission à travers des actions éducatives et la formation des danseurs en Europe, en Amérique du Nord ou encore en Afrique.

LACRYMOBOY

LACRYMOBOY est un musicien/compositeur français. Actif depuis plus de 30 ans avec plus de 70 créations sonores à son actif, essentiellement pour des spectacles de danse. Il collabore en France avec les compagnies Wang/Ramirez, Warren, WKcollective ..., mais aussi à l'étranger avec les Compagnies Brodas Bros, In- Motus en Espagne, Ezdanza au Canada ou bien encore S.B.B., Cedar Lake, Hubbard Street Dance Chicago aux U.S.A. Ses œuvres ont été diffusées dans les plus grands théâtres : Théâtre de la Ville, Chaillot (Paris), Sadler's Wells (Londres), Gerald Lynch Theater (N.Y.), ...

Ces dernières années, il a participé à des projets documentaires créatifs comme *César, Sculpteur compressé* pour Arte et le Centre Pompidou, *Charlotte Perriand, Pionnière de l'art de vivre* pour Arte et la Fondation Louis Vuitton et illustre la série de France 5 *Parfum de Scandale*. En parallèle, il s'investit sur des créations sonores pour des web-séries et notamment celle de Beard Club qui a remporté 16 prix, 32 nominations et 18 sélections officielles à travers le globe. En 2019, il obtient le prix de la meilleure musique au Berlin Underground Festival avec le documentaire de Pascale About *Une Bouteille à la Mère*. 5 albums, disponibles numériquement, témoignent de toutes ces aventures.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 21

Commentaire pédagogique

Le Jazz à la « sauce » Wanjiru Kamuyu est un jazz contemporain, qui laisse place à un état de corps viscéral, nourri par les fondations de la « danse Jazz », fondations construites sur la porosité des esthétiques des danses des diasporas et du continent africain, histoires ancestrales africaines qui ont vécu une immigration forcée dans le cadre de l'esclavage.

Comme pour la musique Jazz nous trouvons de la polyrythmie, de la juxtaposition de phrases musicales et l'esthétique du « cool ».

À propos de la variation

La variation est basée sur les éléments techniques que les élèves doivent connaître.

Ma proposition vise à permettre à l'élève d'explorer et de découvrir profondément sa sensibilité en tant que technicien et artiste chorégraphique.

La phrase chorégraphique plus élaborée est également proposée afin de rechercher les mouvements dynamiques et les interpréter d'une manière personnelle.

La prise de risque, la polyrythmie, la juxtaposition, le rapport au sol (à la terre), et l'utilisation de l'espace restent fondamentaux. C'est un travail qui prend sa source dans la mixité des approches techniques de la danse contemporaine et des esthétiques des danses des diasporas et du continent africain : le rapport avec le bassin, les hanches, la colonne, l'ancrage des pieds, le jeu avec le déplacement du poids, le polycentrisme – les mouvements vont émaner de n'importe quelle partie du corps car plusieurs « centres » peuvent fonctionner en même temps pour créer les dynamiques et le langage unique à la danse Jazz.

La musique est en lien direct avec mon approche de la danse Jazz. C'est une composition qui mélange des sons plus urbains, contemporains, avec les influences des musiques des diasporas et du continent africain.

La précision dans l'interprétation de la variation est importante mais surtout il ne faut pas oublier le plaisir dans l'exécution, ce qui est une des caractéristiques de la danse et la musique Jazz. Have fun ! Respirez ! Sentez ! Le plaisir est au centre de toute cette variation ! Croyez en vous car vous avez tout ce qui faut pour réussir !!

Bamakoko

Composition originale de LACRYMOBOY

Bamakoko joue sur la juxtaposition.

Tout d'abord en ce qui concerne les genres musicaux, en mélangeant des sons ethniques avec des sons plus urbains.

Juxtaposition des rythmes également : une base identifiable et solide sur laquelle s'appuyer qui, provoquée par la juxtaposition d'une autre plus complexe, s'intensifie tout en laissant de l'espace pour le mouvement. Une structure qui est constituée d'un rythme binaire en 4 temps qui se fait percuter par un 6/8 qui revient à la fin pour la conclusion.

Des instants d'impact et de suspension complètent le tout pour permettre la maîtrise dans l'espace du mouvement.

Wanjiru KAMUYU

ANNEXE

Analyse labanienne de la variation n° 14 de Trisha Brown (reprise 2019)

Cette analyse prend appui sur trois catégories qui participent de l'analyse du mouvement Laban Bartenieff : Corps, Dynamique (théorie de l'Effort), Espace¹⁶. A cela, s'ajoute la notion de phrasé nécessaire à l'appropriation rythmique.

Le corps

L'ancrage, les connexions corporelles fines, l'alignement dynamique sont les grandes qualités corporelles requises pour aborder le mouvement dansé et la variation étudiée ici met ces éléments en jeu dans une relation particulièrement étroite à la conscience gravitaire et au support respiratoire.

Ici le corps se meut avec des mouvements/actions simples telles que sauter, tourner, se déplacer, aller au sol et dans une amplitude médiane, respectueuse de ses limites « organiques ». Les bras et le bassin sont utilisés comme éléments moteurs souvent initiateurs du mouvement (rarement utilisés de façon segmentaire).

Le travail de Trisha Brown¹⁷ nécessite une mise en jeu des connexions corporelles fondamentales telles que décrites par Irmgard Bartenieff¹⁸ afin de permettre une libre circulation du flux de mouvement à travers le corps dans un dialogue entre les trois volumes du corps (tête, cage, bassin).

C'est à travers des initiations par différentes parties du corps (articulations ou surfaces) et un jeu gravitaire (micro-effondrements, déséquilibres, chutes, suspensions...) que se produit le mouvement. *Proposition : Un état des lieux des grandes connexions corporelles (centre périphérie, relation tête coccyx, relation homologue, homo-latérale et contra-latérale) pourrait introduire un travail exploratoire autour de l'engagement du poids, moteur de l'élan grâce à des actions simples (marcher, sauter, sautiller, rebondir, repousser et tirer, atteindre) dans le respect des limites articulaires et ligamentaires.*

Les dynamiques

Elles sont étudiées ici à partir des facteurs de l'effort décrits par Rudolf Laban, auxquels sont associés des éléments ou polarités qui les constituent : Espace/ciblé ou indirect, temps/soudain ou soutenu, poids/ferme ou doux, flux/contrôlé ou libre¹⁹.

On observe que les alternances dynamiques sont ici organisées autour des facteurs dominants :

- Le poids
Une alternance entre : une relation au poids actif (variantes autour de l'action de repousser, poids actif fort, temps soudain et espace direct) et une relation au poids passif (variantes autour du laisser faire gravitaire/abandon à la gravité).
Par exemple : céder à la gravité et s'en extraire constituent une alternance de poids passif et de poids actif avec un flux libre (voir infra).
- Le flux
Un flux libre la plupart du temps.
- L'espace
Entendu ici dans le sens de l'espace en tant que facteur de la dynamique (et non celui de la kinésphère qui appartient à la catégorie Espace), celui-ci est caractérisé ici par une intention directe qui n'enferme pas la dynamique.

Le facteur temps est plus secondaire et constitue une résultante et le continuum de la danse. Il reste dans le spectre médian des polarités (bien que peu visible mais présent dans sa polarité soudaine au moment des prises d'élan et repoussés).

Proposition : Explorer des qualités d'effort à partir des deux polarités du poids actif (de ferme à doux) et du flux (de contrôlé à libre).

16 La catégorie Forme n'est volontairement pas abordée ici car secondaire dans le travail de Trisha Brown.

17 Conseil de lecture pour aborder le travail de Trisha Brown : *Terpsichore en baskets* de Sally Barnes.

18 En référence aux fondamentaux de I. Bartenieff, voir *Making connections, Total body integration through Bartenieff Fundamentals*, Peggy Hackney et *Exercices fondamentaux de Bartenieff*, Angela Loureiro.

19 *La maîtrise du mouvement*, Rudolf Laban, essai traduit de l'anglais par Jacqueline Chalet Haas et Marion Bastien.

Explorer la sensation du poids passif (s'abandonner ou repousser son poids avec plus ou moins de force de propulsion).

Jouer avec des variations dynamiques de poids actif, passif et de flux.

L'espace

L'espace général du plateau est parcouru dans sa totalité avec des traversées latérales de cour à jardin ou diagonales. Il n'y a pas de déplacement de fond vers l'avant-scène.

Dans la danse de Trisha Brown l'intention du mouvement peut parfois dépasser les limites de la kinésphère. Ici, l'écriture spatiale est globalement médiane, les membres supérieurs et inférieurs produisant des effets de balancier (contre tension spatiale) le plus souvent organisés dans les plans sagittal et frontal. L'espace haut est peu exploré.

Les mouvements sont essentiellement périphériques et transversaux (traversant les trois plans de la kinésphère) et plus rarement centraux (partant du centre vers la périphérie ou inversement).

Proposition : Explorer la kinésphère avec des trajets périphériques et transversaux initiés par différentes parties du corps en jouant avec les combinatoires poids et flux évoqués précédemment.

Phrasé

Lire et écouter le phrasé est très utile pour aborder l'apprentissage d'une variation et particulièrement comme ici où, en l'absence d'accompagnement musical, celui-ci est accessible à travers la partition sonore générée par les pas et la respiration de la danseuse.

Le phrasé est susceptible de varier d'un interprète à l'autre, en fonction des connexions corporelles, des mobilités articulaires et de la relation que chaque interprète entretient avec la gravité et l'élan.

Notons l'importance d'identifier les phrases chorégraphiques (très lisibles ici car organisées en une succession de préparations/actions/récupérations/transitions) leurs éventuels tuilages et d'en dégager les moments accentués (temps de rebond, d'impulsion et de résonance de suspension et de déséquilibre).

Ce sont les dynamiques qui sous-tendent la forme dans la danse de Trisha Brown. Les combinatoires de flux et le poids soutenus par la respiration entrent en synergie et produisent les phrases de mouvement en relation avec les intentions spatiales.

Ainsi l'interprète doit-il, plutôt que de tenter de produire une forme, jouer avec ces éléments tout en prenant le risque de se laisser surprendre.

Pascale LABORIE