



2009

ÉPREUVES DE DANSE

**Variations de fin de cycles en danse des conservatoires classés par l'État
Baccalauréat TMD
Examen d'aptitude technique (EAT)**

DVD (films des variations)
CD (musiques des variations)

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 40
- Danse Contemporaine : pages 41 à 89
- Danse Jazz : pages 90 à 120

Ministère de la Culture
Direction générale de la création artistique

Le DVD des épreuves de danse 2019, 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 des 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, Bac TMD option danse, EAT, sont 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
3, rue de Valois 75001 PARIS

ÉVALUATION

EXAMEN D'ENTRÉE en cycle d'orientation professionnelle

L'examen d'entrée comporte :

- 1) Une épreuve éliminatoire (voir le contenu des épreuves dans l'arrêté relatif à l'organisation du cycle d'enseignement professionnel initial de danse).
- 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 2018, 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 pré-professionnelle (DEC, DNOP)
- le baccalauréat TMD option danse *,
- 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 DNOP 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 DNOP), voir le schéma d'orientation pédagogique de 2004 pour la danse.

(*) L'option danse jazz peut être choisie pour le baccalauréat TMD au même titre que les options danse classique et danse contemporaine.

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'assure 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 cycle d'orientation professionnelle (voir l'arrêté relatif à l'organisation du cycle d'enseignement professionnel initial) : 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(celle)-ci n'assure 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 d'orientation professionnelle : 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'assure 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 DNOP).

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 (celle)-ci n'assure 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 DNOP 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 3^{ème} cycle d'orientation professionnelle)**
- 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 ou DNOP, au baccalauréat TMD option danse et à l'examen d'aptitude technique (E.A.T.) 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.

ÉPREUVES DE DANSE 2019

- Danse classique -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2008) :

variation n° 1

Chorégraphe – transmetteuse : Christine KLEPAL
Compositeur – interprète musical : François BINTNER
Danseuse : Noémie BENKRIM

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, garçon :

variation n° 2

Chorégraphe – transmetteur : Pascal MINAM-BORIER
Compositeur – interprète musical : Julien DASSIÉ
Danseur : Pierrick JACQUART

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, fille (reprise 2008) :

variation n° 3

Chorégraphe – transmetteuse : Yannick STEPHAN
Compositrice – interprète musical : Ellina AKIMOVA
Danseuse : Marge HENDRICK

Fin de 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 1^{ère} option :

variation n° 4

Chorégraphe : d'après Joseph MAZILIER et Marius PETIPA
Transmetteur : Guy VAREILHES
Compositeur : Interpolation de Riccardo DRIGO dans l'œuvre d'Adolphe ADAM
Interprète musical : Sylvain GRIOTTO
Danseur : Louis GIGOT

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2013) :

variation n° 5

Chorégraphe : Pierre LACOTTE
Transmetteur : Gil ISOART
Compositeur : J-M. SCHNEITZOEFFER
Interprète musical : Laurent CHOUKROUN
Danseur : Pablo LEGASA

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 1^{ère} option :

variation n° 6

Chorégraphe : d'après Marius PETIPA
Transmetteuse : Claude DE VULPIAN
Compositeur : Interpolation attribuée à Riccardo DRIGO dans l'œuvre d'Adolphe ADAM
Interprète musical : Claire LAMOTHE
Danseuse : Alexia BARRÉ

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2001) :

variation n° 7

Chorégraphe – transmetteuse : Monique LOUDIERES
Compositeur : Alexandre SCRIBINE
Interprète musical : Elizabeth COOPER
Danseuse : Aurore CORDELLIER

ÉPREUVES DE DANSE 2019

- Danse contemporaine -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille : **variation n° 8**
 Chorégraphe – transmetteuse : Line GUILLOUET
 Compositrice : Natalia ROBIN
 Danseuse : Aline BLASCO

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, garçon (reprise 2018) : **variation n° 9**
 Chorégraphe – transmetteur : Sébastien THIERRY
 Compositrices – interprètes musicaux : Gaëlle BUSSON / Laurie DEROUF
 Danseur : François MALBRANQUE

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, fille (reprise 2014) : **Variation n° 10**
 Chorégraphe – transmetteuse : Barbara FALCO
 Compositeur – interprète musical : Frédéric MINIERE
 Danseuse : Ignacia PERALTA GONZALEZ

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 1^{ère} option : **variation n° 11**
 Chorégraphe : Alwin NIKOLAIS
 Transmetteur : Alberto DEL SAZ
 Compositeur : Alwin NIKOLAIS
 Danseur : Louis MACQUERON

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2017) : **variation n° 12**
 Chorégraphe – transmetteuse : Josiane RIVOIRE
 Compositeur – interprète musical : Jacques BALLUE
 Danseur : Anthony MICHELET

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 1^{ère} option : **variation n° 13**
 Chorégraphe : Alwin NIKOLAIS
 Transmetteur : Alberto DEL SAZ
 Compositeur : Alwin NIKOLAIS
 Danseuse : Julia VERCELLI

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2007) : **variation n° 14**
 Chorégraphe – transmetteuse : Marilèn IGLESIAS-BREUKER
 Compositeur – interprète musical : Xavier ROSSELLE
 Danseuse : Aurore CASTAIN-AÏN

ÉPREUVES DE DANSE 2019

- Danse jazz -

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille : **variation n° 15**
 Chorégraphe – transmetteuse : Magali COZZOLINO
 Compositeur – interprète musical : Jonathan SOUCASSE
 Danseuse : Ambre ROSSI

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, garçon (reprise 2018) : **variation n° 16**
 Chorégraphe – transmetteuse : Chantal DUBOIS
 Compositeur – interprète musical : Alexandre ZEKRI
 Danseur : Guillaume ELBES

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, fille : **variation n° 17**
 Chorégraphe – transmetteuse : Sylvie DUCHESNE
 Compositeur – interprète musical : Thibaut GUERIAUX
 Danseuse : Alison CASTILLO

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 1^{ère} option : **variation n° 18**
 Chorégraphe – transmetteur : Lhacen HAMED BEN BELLA
 Compositeur – interprète musical : Yoann LAUNAY
 Danseur : Victor THIEFIN-RICORDEL

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, garçon – 2^{ème} option (reprise 2018) : **variation n° 19**
 Chorégraphe – transmetteur : Christiane de ROUGEMONT
 Compositeur – interprète musical : Cheikh Tidiane FALL
 Danseur : Joël LUZOLO

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 1^{ère} option : **variation n° 20**
 Chorégraphe – transmetteuse : Patricia KARAGOZIAN
 Compositeur – interprète musical : Mike KARAGOZIAN
 Danseuse : Emmanuelle DUC

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT, fille – 2^{ème} option (reprise 2018) : **variation n° 21**
 Chorégraphe – transmetteuse : Géraldine ARMSTRONG
 Compositeur – interprète musical : Jean-Luc PACAUD
 Danseuse : Malaury VORAVONGSA

Danse classique

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 1

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille (reprise 2008)

Chorégraphe – transmetteuse : Christine KLEPAL
Compositeur – interprète musical : François BINTNER
Danseuse : Noémie BENKRIM

Christine KLEPAL

Elle étudie la danse classique chez Geneviève Kergrist à Paris tout en poursuivant sa scolarité jusqu'au bac scientifique.

Elle intègre le Ballet Royal de Wallonie à Charleroi (Belgique) et devient l'interprète principale des créations du directeur artistique-chorégraphe Jorge Lefebvre. C'est auprès de grands maîtres : Alicia Markova, Lycette Darsonval, Fernando Alonso qu'elle aborde les rôles du grand répertoire : « *Giselle* », « *Coppelia* », « *Le Lac des Cygnes* », ...

Elle travaille aussi avec Vicente Nebrada, Maurizio Wainrot, André Prokowsky, Aimé de Lignière. Étoile invitée au Northern Ballet Theatre (Angleterre), au Ballet de Camaguey Compagnie F. Alonso (Cuba), elle participe au prestigieux gala des Étoiles organisé par Dance Magazine à New-York.

Assistante à la direction artistique du Ballet Royal de Wallonie, à la mort de Jorge Lefebvre, elle crée pour la compagnie le spectacle « Hommage à J. Lefebvre ». Fortement sollicitée, elle participe à l'aventure « Concordance », compagnie internationale à Paris, en qualité de maître de ballet et professeur sous la direction de Francine Richard.

Titulaire du diplôme d'État de professeur de danse en 1992 et du certificat d'aptitude en 1997, elle enseigne la danse classique au Conservatoire de Louveciennes et depuis 1995 au Conservatoire de Vincennes.

Depuis 2004, elle est intervenante au Centre national de la Danse à Pantin dans le cadre des 200 heures de formation au DE et participe au jury pour les unités de valeurs d'histoire de la danse, l'anatomie et l'examen de pédagogie classique.

François BINTNER

Formation musicale danseur DE et CA (centres agréés, Cefedem, conservatoires), pédagogie appliquée, pédagogie d'éveil, corps et musiques.

Compositeur (spectacles divers, chorégraphies, musique documentaires, films, musique pour enfants).

Accompagnateur de cours de danse classique, jazz et contemporaine.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 1

Variation fille

Hormis le respect des acquisitions obligatoires liées à ce niveau d'étude, j'ai tenu avec la complicité de François Bintner à développer tout particulièrement la relation musique-mouvement.

Les différentes séquences chorégraphiques comprennent :

Introduction – présentation, pas à terre, pas de liaison, pirouette, sauts, adage, diagonale, l'ensemble étant soutenu par différents changements de rythme et de nuances (changements de tempo rubato, accents...).

Variation garçon

Elle comporte quelques changements ...

1/ Pour le déplacement avant l'adage :

oter les petites menées et les remplacer par des pas bien allongés, finir avec pointé, pied gauche derrière et main droite sur la hanche.

2/ A la place de la diagonale, courir jusqu'au centre.

3/ Coda musicale de formulation plus puissante. Y placer :

- Les tours en l'air :
 - ½ tour à droite – ½ tour à gauche
 - Préparation – 1 tour en l'air.
- Un enchaînement de sauts plus grands que les précédents :
 - Sissone seconde – glissade – assemblé.

Cette variation est destinée à faire progresser les notions d'expressivité et de musicalité.

Christine KLEPAL

NOBIKA

Musique de F. BINTNER

Orientation 3^{ème} Année Fin 1^{er} cycle
Chorégraphie de Mme Christine KLÉPAL

MODERATO (expressif)

Accél. rit.

A TEMPO MODERATO (DÉGAGÉS)

Mob. Rit.

Rit. gliss

MODERATO Volée (PIROUETTES)

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Allegretto (Petit sauto)

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Rit

Rit

gliss

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Rit

gliss

III
NOBIKA

Adagio
Andante
Valse
3/4 sans rapidité
Accel.
Rit.
a tempo
Rit.
ral.
110

III
NOBIKA

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 2

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

Chorégraphe – transmetteur : Pascal MINAM-BORIER
Compositeur – interprète musical : Julien DASSIÉ
Danseur : Pierrick JACQUART

Pascal MINAM-BORIER

Diplômé de l'École normale de Haute-Savoie, à l'âge de vingt ans, il décide de changer d'orientation, suit deux années de formation au Geneva Dance Center (direction David Allen et Claudine Kamoun) et rejoint en 1983 le Ballet du Nord sous la direction artistique d'Alfonso Cata.

Il traverse durant huit ans le répertoire néoclassique Balanchine de la compagnie et participe à de nombreuses créations : *La Mer*, *Tango Féline*, *Piaf les mots d'amour*, *Les Arènes du temps* ... Nommé danseur principal en 1993, il sera l'interprète de Jean-Paul Comelin, Claude Brumachon, Paul Taylor, Jose Limon, Ana-Maria Steckelman, Maguy Marin et bien sûr Maryse Delente jusqu'en 2003, date à laquelle il met un terme à sa carrière de danseur.

Il est détenteur d'un master 2 « Santé et Sport » spécialité : Intervention, Motricité, Expression, Santé (IMES) – Option : Motricité, Expression, Langage, Santé (MELS), du CA de professeur de danse classique, du CA de directeur de conservatoire. Fondateur de l'École du Ballet du Nord en 1985 aux côtés d'Alfonso Cata, il alterne son activité d'artiste interprète et de pédagogue. Chargé du développement de l'école, il en conçoit et développe le projet pédagogique et artistique, favorisant les transversalités entre les matières, la rencontre avec les univers de créateurs, envisageant l'apprentissage de la danse comme un outil qui tient compte de l'individualité de l'enfant et lui permet de développer sa personnalité ; une école qui, par ses choix esthétiques développe regard et sensibilité, préparant avec ses élèves le public de demain.

Il est par ailleurs responsable pédagogique danse de l'ESMD Nord de France (École Supérieure Musique et Danse) dans le cadre de la préparation au diplôme d'État de professeur de danse, après avoir été durant dix ans formateur de formateurs au Centre national de la danse de Pantin et Lyon ainsi que directeur des études chorégraphiques du Conservatoire à rayonnement régional de Lille.

Depuis 2013, membre de l'équipe pédagogique pour la formation au CA de professeur au CNSMD de Lyon (FDCA), il intervient en didactique et pédagogie de la danse.

Julien DASSIÉ

Compositeur, pianiste, percussionniste.

Dès le début de ses études de percussion, avec Jean Geoffroy, il se découvre compositeur. Cela l'amène à étudier le piano auprès de Serge Heintz.

Il entre alors au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où il obtient 5 premiers prix : harmonie, contrepoint, polyphonies de la Renaissance, orchestration ainsi que fugue avec Thierry Escaich. Après avoir intégré la classe de composition de Guy Reibel, il est lauréat du Concours de composition franco-australien, avec son premier quatuor à cordes, *Forces*, créé à Canberra. En parallèle de ces études au Conservatoire, il suit les cours d'orchestration et d'improvisation de Jean-François Zygel. Il se perfectionne au piano avec Solange Chiapparini, élève d'Olivier Messiaen.

Ses qualités de pianiste improvisateur l'amènent à accompagner de grands classiques du cinéma muet lors de ciné-concerts comme au Festival International du film muet de Valence, au Musée d'Orsay, etc. Il reçoit une commande de la chaîne Arte pour le film *Roméo et Juliette* d'Ugo Falena, diffusé en juin 2003 et lors de l'ouverture de l'édition 2003 du festival d'Avignon.

Nommé pensionnaire à la Casa Velázquez en Espagne en 2003, en tant que compositeur, il y séjourne jusqu'en octobre 2005. Il y compose, entre autres, *El Buen Alumno*, conte créé à Madrid par Philippe Jarrousky.

Le prix Georges Wildenstein lui est décerné en novembre 2005.

Le Festival d'Aix-en-Provence lui commande, en 2006, *Entonces...* pour voix et cordes puis l'invite à participer à l'atelier Opéra en création dirigé par Pascal Dusapin. Il entame alors l'écriture d'un opéra dont il écrit le livret.

Ses œuvres ont été jouées dans plusieurs festivals, Festival Présences, Festival d'Aix-en-Provence, Festival d'Avignon, ainsi que dans des lieux prestigieux tels que l'Auditorium national de Madrid, la National Gallery of Australia, la Maison de la Radio à Paris ...

Sa musique est également jouée à Genève, au Luxembourg.

Chambre 312, pour voix et ensemble, est diffusée sur France Musiques au printemps 2005.

Fort de ces expériences, son écriture se fait plus personnelle, son langage musical ne se revendiquant d'aucune école, à la fois délibérément consonant et néanmoins complexe, nourri autant de Malec et Ligeti que de Mark Hollis...

Les éditions Billaudot publient en octobre 2018 *Huit Clos*, recueil de huit duos conçus de sorte que toute voix I puisse être jouée avec toute voix II, permettant 54 autres duos selon le désir des interprètes. Cette collaboration avec les éditions Billaudot marque un nouveau tournant dans sa carrière en offrant une plus large diffusion de son œuvre.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 2

Le choix pour la construction de cette proposition chorégraphique, fait en étroite collaboration et complicité avec le compositeur, de quatre séquences rythmiques différentes, se veut être pour l'élève, le prétexte à une diversification de sa palette expressive et dynamique dans le but d'un travail d'interprétation.

Dans la première séquence, il conviendra que l'élève investisse à tempo, les valeurs de silence, jouant à la fois sur les qualités de mouvement lié et continu et le désir d'accentuer soudaineté et calme. Pour une simplification : après le détourné pris de quatrième, opter pour un relevé en attitude plutôt qu'un piqué.

Une série de petits sauts et de batterie compose la deuxième séquence ; selon le degré de technicité de l'élève, il pourra exécuter les figures simples ou battues.

On trouvera dans la troisième séquence, de tempo adagio, des prélèvements d'éléments chorégraphiques, allusions ou citations de certains répertoires (G. Balanchine, par exemple).

Le tombé en décalé pied flex se fait sur le temps 4 de la 6^{ème} mesure et le deuxième se fait sur le temps 2 de la 7^{ème} mesure.

Enfin le ternaire de la fin, dans une combinaison de grands sauts simples mais enchaînés, devra permettre à l'interprète de chercher à développer le parcours et la projection.

Pascal MINAM-BORIER

Variation

Julien DASSIÉ

Souple et alerte ♩ = 50

Piano

Pno

Pno

Pno

Vif ♩ = 94

Pno

Pno

Pno

19 *ff* *Molto allarg...*

21 *Adage - Tempo primo* (♩ = 50) *p*

25 *poco rit.*

29 *Vif* (♩ = 74) *f* *fp*

33 *f*

37 *p sub* *f* *sfz*

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 3

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, fille (reprise 2008)

Chorégraphe – transmetteuse : Yannick STEPHAN
Compositrice – interprète musical : Ellina AKIMOVA
Danseuse : Marge HENDRICK

Yannick STEPHAN

Danseuse au sein du ballet de l'Opéra national de Paris durant 14 ans, elle est nommée première danseuse en 1983. En 1985, elle rejoint les Ballets de Monte-Carlo comme danseuse étoile où elle interprète autant les rôles du répertoire que des créations de chorégraphes contemporains. En 1991, elle danse comme artiste principale au Ballet national de Marseille.

Aujourd'hui, professeur certifié, elle intervient régulièrement comme formatrice au sein du Centre national de la danse. Sa longue expérience en tant qu'interprète lui confère la qualité d'intégrer les notions de danse répertoriées à travers la pédagogie. Actuellement, elle enseigne au conservatoire à rayonnement départemental de Chartres.

Ellina AKIMOVA

Compositrice et pianiste, née à Bakou, elle fait des études supérieures de piano et de musicologie. Médaillée d'or, titulaire à l'École de danse de l'Opéra national de Paris, elle est aussi accompagnatrice au CNSMDP, au CND et au conservatoire du 17^e arrondissement de Paris, après l'Académie de danse du Bolchoï à Moscou, l'école-studio du Ballet Moïsseiev, l'Opéra de Bakou.

En 1989, elle publie « Méthodes & recommandations pour l'accompagnement du cours de danse classique », édition du ministère de la Culture d'Azerbaïdjan. En 2000, lance la collection « la Danse accompagnée » sous le label d'enregistrements sonores et d'édition musicale *La Médiaphorie*, afin de transmettre son expérience au service de la danse et, parallèlement, crée en 2001 *Songe austral, neuf essais pour piano*, en 2004 *Le Guildo, compositions et arrangements pour piano 2001-2003*, en 2004, *Deux suites pour piano, Camille & la Mouette*, l'adaptation de ses musiques de théâtre, *La Mouette* de Tchékhov et *Camille Claudel* (2002).

Depuis 2006, elle écrit pour l'orchestre, un ballet *la Reine des Neiges* d'après le conte d'H.C. Andersen. L'inspiration mélodique, dès l'improvisation, la clarté, le soin donné à l'harmonie, la réflexion, les sentiments, animent un jeu physique et féminin où demeurent les sensations des années bakouniennes.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 3

J'ai souhaité que cette variation soit rapide à mémoriser, agréable à interpréter et à travailler.

Le travail apporté dans cette variation porte sur le lié du mouvement et le travail de coordination des bras. Les épaulements et les directions sont importants, ils donnent le relief et l'interprétation à la variation.

3 aménagements peuvent être proposés :

- le jeté développé de la première phrase peut être remplacé par un saut de chat en couronne,
- le jeté de style « Bournonville » peut être remplacé par un assemblé devant en couronne,
- sur la dernière diagonale, le 3^{ème} piqué peut être un double.

J'espère que chacun d'entre vous trouvera du plaisir en travaillant cette variation, n'oubliez pas l'essentiel, « la danse ».

Yannick STEPHAN

Variation Élémentaire III

Ellina Akimova
Op. 8 n° 4 c

Amabile

Piano

p

7

mf

13

19

mf

25

31

cresc.

37

Meno mosso

f p

43

49

55

mf

Musical score for measures 61-66. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 2, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for measures 67-72. The right hand continues the melodic development with slurs and a fermata over the final note. The left hand accompaniment remains consistent.

Più mosso

Musical score for measures 73-77, marked *Più mosso*. The right hand features a more active melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 4, 5). The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

Musical score for measures 78-82. The right hand continues with a melodic line, including slurs and a fermata. The left hand accompaniment provides harmonic support.

Musical score for measures 83-88. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

*Red. * Red. **
Variation, Élémentaire III – Ellina Akimova Op.8 n°4c © La Mediaphorie, Paris, 2007

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 4

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 1^{ère} option

Chorégraphe :	d'après Joseph MAZILIER et Marius PETIPA
Transmetteur :	Guy VAREILHES
Compositeur :	Interpolation de Riccardo DRIGO dans l'œuvre d'Adolphe ADAM
Interprète musical :	Sylvain GRIOTTO
Danseur :	Louis GIGOT

Joseph MAZILIER (1797-1868)

Joseph Mazilier est un danseur, maître de ballet et chorégraphe français du XIX^e siècle (de son vrai nom Giulio Mazarini). Il est surtout connu pour ses ballets *Paquita* (1844) et *Le Corsaire* (1856). Il a créé le rôle de James dans *La Sylphide* avec Marie Taglioni.

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.

Guy VAREILHES

Après un premier prix de danse classique obtenu au CNSMDP, Guy Vareilhes passe un an à l'école de danse de l'Opéra national de Paris avant d'être engagé dans le Ballet de ce théâtre où il est nommé « sujet ».

Dès 1990, il s'oriente vers la pédagogie et dirige un conservatoire de danse en région parisienne.

Parallèlement et ponctuellement, il enseigne au Jeune Ballet de France, à l'école supérieure de danse du Québec, à l'école supérieure de danse de Vilnius (Lituanie).

De septembre 2006 à juillet 2012, il enseigne au CNSMD de Paris en qualité de professeur principal des garçons de 3^e année en filière classique.

Il exerce les fonctions d'inspecteur de la création et des enseignements artistiques – spécialité danse – au ministère chargé de la Culture de 1992 à 1998, de 2001 à 2006 et de 2012 à 2014.

Il poursuit actuellement sa carrière artistique en tant que comédien : il s'est produit à Paris (théâtre de Ménilmontant, Théo Théâtre, théâtre Darius Milhaud, Ogresse Théâtre) ainsi qu'au théâtre de verdure du Jardin de la découverte du Vésinet et sera à l'affiche du théâtre de la croisée des chemins du 10 novembre au 30 décembre 2018 avec la compagnie Amaranthus dans une comédie d'Eugène Labiche (*Mon Isménie*) incorporant chants et danses.

Sylvain GRIOTTO

Né en 1974, Sylvain Griotto a étudié le piano au conservatoire national de région de Montpellier. Il entre dans la classe de composition de ce même conservatoire ainsi qu'en harmonie, écriture, contrepoint et orchestration. Après avoir préparé le concours avec Claude Ballif, il poursuit ses études au CNSMD de Paris et obtient en 2003 les prix de composition, analyse et orchestration dans la classe de Marco Stroppa, Michaël Levinas, Denis Cohen.

Il exerce le métier de pianiste en accompagnant des chanteurs ainsi que des classes de danse classique et contemporaine, notamment au CNSMD de Paris depuis 2003.

De 2007 à 2011, il a enseigné la composition au CFMI de Tours ainsi que l'accompagnement chorégraphique au conservatoire de Paris.

Il compose des musiques instrumentales (du duo d'instruments à l'orchestre) ainsi que des pièces électro-acoustiques et des chansons.

Il collabore en tant que pianiste et clavier avec des artistes tels que Benoît Guivarch (Carp), Babet (Dionysos), ainsi que Rosemary Standley (Moriarty) dans le spectacle de Juliette Deschamps : *A Queen of Heart*.

Depuis 2013, il collabore avec le DJ et compositeur de musiques électroniques Jeff Mills, en adaptant sa musique pour l'orchestre. Deux créations, *Where light ends* et *Planets* ont été interprétées par les orchestres nationaux de Bretagne, d'Île-de France, de Lille et de Lyon ainsi que par plusieurs orchestres européens.

En 2015, l'orchestre national du Capitole de Toulouse et l'orchestre régional d'Avignon Provence lui commandent un conte symphonique avec récitante. Il crée *Eva pas à pas* sur un livret de Catherine Pierre. L'ouvrage, qui fait intervenir aussi des classes de maternelle sur scène, sera repris par plusieurs orchestres francophones.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 4

QUELQUES REPÈRES SUR *LE CORSAIRE*

Le ballet *Le Corsaire* crée par Joseph Mazilier sur une musique d'Adolphe Adam en 1856 à l'Opéra de Paris s'inspire librement du poème de Byron. Il est retiré de l'affiche en 1858 et créé à nouveau en 1899 au Mariinski de Saint-Petersbourg dans une chorégraphie de Marius Petipa. De nombreuses interpolations enrichissent le ballet rendu célèbre dans le monde entier par Rudolf Noureev dans les années 60.

Argument :

Redoutable écumeur de la Méditerranée, Conrad quitte sa compagne Médora pour aller combattre en Grèce le turc Seyd Pacha. Il pénètre par ruse avec ses hommes dans le palais du pacha, qui profite des plaisirs de son harem. Pendant l'attaque, Conrad sauve des flammes la favorite, Gulnare, mais il est fait prisonnier. Le corsaire s'évade grâce à la complicité de Gulnare et se précipite dans son repaire pour rejoindre sa bien aimée : hélas, le croyant perdu, Médora s'est laissée mourir de chagrin. Conrad disparaît à jamais.

Saint-Georges, le librettiste de Mazilier, s'inspire librement du poème et introduit des épisodes sacrifiant au goût de la superproduction théâtrale (marché aux esclaves et fuite des pirates sur un navire qui coule dans la tempête) et fait de Médora-femme déterminée à gagner sa liberté et le droit de choisir l'homme de sa vie- le personnage central du ballet. Reposant essentiellement sur la pantomime (le rôle de Conrad à l'origine, non dansé, est confié à un mime italien engagé spécialement), le spectacle comporte quelques brillantes scènes dansées.

La variation option danse classique pour garçon proposée pour le 3e cycle des conservatoires et l'EAT 2019 est une adaptation par Guy Vareilles de la variation du Corsaire Conrad, constitutive du pas-de-trois que ce personnage danse dans sa caverne aux trésors en compagnie de son fidèle serviteur Ali et de Médora, qu'il a sauvée in extremis des griffes du Pacha Saïd en l'enlevant...

Source : *Dictionnaire de la Danse*, édition Larousse.

* * *

PISTES DE TRAVAIL DE LA VARIATION

Parcours, élan et grands sauts seront favorisés par le ressenti de l'amour que le corsaire Conrad porte à la belle Médora et qu'il exprime en dansant pour elle...

Une grande précision s'impose dans les pas de liaison. Il sera utile :

- d'en détailler le fonctionnement, notamment en les nommant (par exemple : coupé, posé... glissade faillie, posé... posé, chassé, posé... pas de bourrée couru...),
- de les travailler dans leur rythme propre,
- de les loger dans le tempo musical tout en respectant leur spécificité formelle et rythmique.

Les pirouettes également seront travaillées dans un rapport précis à la musique : une pirouette par pulsation.

Aplomb parfait et plié profond seront recherchés à la réception des tours en l'air.

Il est suggéré de travailler le dernier saut par étapes afin d'en apprivoiser progressivement l'apparente difficulté. Par exemple :

- grand rond de jambe renversé,
- grand rond de jambe renversé en sautant,
- posé, coupé en tournant plus grand rond de jambe renversé en tournant,
- posé, coupé en tournant plus grand rond de jambe en sautant ET en laissant le saut tourner d'un demi-tour en l'air,
- même chose en raccourcissant la jambe d'appel, pointe au genou,
- même chose en associant, dès la réception du saut, action de détourner sur le pied de terre et action de raccourcir la jambe dite « de travail » pour, aussitôt, poser devant et finir à genou « ouvert ».

Le plus consistera dans l'association de la fougue d'un corsaire à la propreté académique la plus scrupuleuse...

Guy VAREILHES

Variation garçon 1ère option

d'après "Le corsaire"

Ricardo Drigo

Transcrit par Sylvain Griotto

Allegro moderato ♩ = 57

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, indicating a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked "Allegro moderato" with a quarter note equal to 57 beats per minute. The first measure is marked with a forte dynamic (*f*). The melody in the treble clef consists of eighth-note runs and chords, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The second system starts at measure 7 and continues with similar musical textures. The third system starts at measure 12 and features more complex melodic lines in the treble clef. The fourth system starts at measure 18 and is marked "Meno mosso" (slower). The dynamic is marked mezzo-forte (*mf*). The key signature changes to one flat (B-flat) at the beginning of this system. The score concludes with a final chord in the bass clef.

24

Musical score for measures 24-30. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady accompaniment of chords and single notes.

31

Musical score for measures 31-36. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand continues the melodic line with some dynamics like accents (>) and slurs. The left hand accompaniment includes some chords marked with an 'x'.

Tempo I

37

Musical score for measures 37-41. Treble clef, key signature changes to two sharps (F#, C#). The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is marked with 'ff' (fortissimo) and includes some chords with 'x'.

42

Musical score for measures 42-46. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

47

Musical score for measures 47-52. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues with a complex melodic line, including slurs, ties, and accents. The left hand accompaniment includes some chords with 'x'.

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 5

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2013)

Chorégraphe :	Pierre LACOTTE
Transmetteur :	Gil ISOART
Compositeur :	J-M. SCHNEITZOEFFER
Interprète musical :	Laurent CHOUKROUN
Danseur :	Pablo LEGASA

Pierre LACOTTE

Né en 1932, il reçoit sa formation à l'École de danse de l'Opéra de Paris et à l'étranger (notamment avec Gustave Ricaux, Carlotta Zambelli, et Lubov Egorova). Entré dans le corps de ballet en 1946, il est nommé Premier danseur en 1951. L'une de ses premières chorégraphies, *La Nuit est une sorcière*, sur une musique de Sydney Bechet, est primée par la télévision belge (1954). Décidé à continuer de créer, il démissionnera de l'Opéra pour fonder Les Ballets de la Tour Eiffel. Directeur des Ballets des Jeunesses Musicales de France en 1963, il y réalise plusieurs créations dont *la Voix* en collaboration avec Édith Piaf. Il retrouve en 1968, les documents sur *La Sylphide* de Philippe Taglioni (1832) qui lui permettent de remonter l'œuvre. Réalisée d'abord pour la télévision (1971), *La Sylphide* sera reprise à l'Opéra Garnier (1972) avec les créateurs de 1971, Ghislaine Thesmar et Mikhaël Denard, puis à travers le monde : Tokyo, Buenos Aires, Prague, Rome, Helsinki, Rio de Janeiro, à la Scala de Milan, au Ballet de Canton...

Devenu le « spécialiste des reconstitutions du répertoire romantique », il remonte *Coppélia* et le Pas de six de la Vivandière (Arthur Saint-Léon), le Pas de deux du *Papillon* (Marie Taglioni), *La Fille du Danube*, *Nathalie ou la Laitière suisse*, *La Gitana*, *L'Ombre*, *Le Lac des fées* (Philippe Taglioni), *Marco Spada* (Joseph Mazilier), *Giselle* (Jean Coralli et Jules Perrot), *Ondine* (Perrot), *Le Lac des cygnes* (Petipa, Ivanov), *La Fille du pharaon* (Petipa), *Paquita* (Mazilier, Petipa)..., ainsi que des œuvres de Mikhaïl Fokine : *les Danses Polovtsiennes* du *Prince Igor*, *l'Oiseau de feu*, *le Spectre de la Rose*...

En 1985, il est avec Ghislaine Thesmar, co-directeur des Nouveaux Ballets Monte-Carlo, puis de 1991 à 1999, directeur artistique du Ballet national de Nancy et de Lorraine. Il est Commandeur des Arts et Lettres et reçoit pour honorer l'ensemble de sa carrière le Benois de la danse en 2012.

Gil ISOART

Formé au Conservatoire de Nice puis à l'École de danse de l'Opéra national de Paris, il intègre le Ballet de l'Opéra national de Paris en 1986. Il y dansera différents rôles de soliste (*Casse-Noisette*, *La Sylphide*, *Dark Elegies*, *Les Quatre tempéraments*, *La Petite danseuse de Degas*...). La diversité du répertoire de la compagnie lui permet d'aborder différents styles de M. Cunningham à J. Robbins en passant par R. Noureiev, P. Lacotte, A. Bouronville, G. Balanchine, F. Ashton, K. Mac Millan, J. Kylian, E. Lock, W. Forsythe, C. Carlson, M. Béjart, A. Preljocaj... Plusieurs chorégraphes lui créent des personnages dans leur pièce comme P. Lacotte, P. Bart, N. Leriche, K. Belarbi, M. Kelemenis, J-Cl. Gallotta, S. Teshigawara...

Souvent invité dans d'autres compagnies, il danse au Japon, aux États-Unis, en Allemagne et avec le Ballet national de Nancy, le Ballet de l'Opéra de Nice, actuellement avec les Arts Florissants de W. Christie dans l'opéra-ballet *Atys*. Il est récompensé par les prix AROP, Carpeaux, Florence Gould, Ballet 2000, pour ses prestations.

Titulaire du certificat d'aptitude, il enseigne au Ballet de l'Opéra national de Paris. En juillet 2012, il remonte *La Sylphide* de Pierre Lacotte au Teatro Colon de Buenos Aires.

Jean-Madeleine SCHNEITZOEFFER (1785-1852)

Né à Toulouse le 13 octobre 1785 et mort à Paris le 4 octobre 1852, il est un compositeur français. Élève de Charles Simon Catel au Conservatoire de Paris, il y obtient le deuxième prix de piano en 1803 et entre ensuite comme timbalier à l'Opéra en 1815, où il est nommé chef de chant sept ans plus tard.

Nommé professeur au Conservatoire chargé des classes chorales, il est décoré de la Légion d'Honneur en 1840.

Il a composé plusieurs partitions de ballet pour l'Opéra national de Paris, parmi lesquelles : *Mars et Vénus*, *Le Sicilien*, *Proserpine* (1818), *Le Séducteur au village* (1818), *Zémire et Azor* (1824), *Les Filets de Vulcain* (1826), *La Sylphide* pour Marie Taglioni (1832), *La Tempête* (1834).

Laurent CHOUKROUN

Après avoir mené ses études musicales au conservatoire de Toulouse, il est engagé à l'Opéra national de Paris en 1989 où il exerce ses fonctions de chef de chant à l'école du ballet. Fondateur de Dance Arts Production, il a composé quelque 19 CD de cours de danse actuellement utilisés dans le monde entier, ses musiques ont été reprises dans divers films.

Depuis 1992, il mène une véritable réflexion sur la compréhension du mouvement dansé et s'occupe de la formation de musiciens accompagnateurs spécialisation danse. Responsable pédagogique de la préparation au DE accompagnement (3 dernières sessions) danse puis membre de jury de CA d'accompagnement, il dispense son enseignement au sein de stages de formation professionnelle organisés par Dance Arts Production ou de « Master class » dans différents conservatoires.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 5

Texte pédagogique :

Chers professeurs,

la première variation de James, tirée du Grand Pas de deux de l'acte II de *la Sylphide*, chorégraphiée par Pierre Lacotte d'après Philippe Taglioni, est particulièrement représentative de la pureté de la danse académique : petites batteries, manège, pirouettes et jeux musicaux avec tout le panache et la simplicité qui la caractérisent.

Il s'agit de préciser les épaulements, les hauteurs de bras, la virtuosité du bas de jambe, l'aisance des pirouettes et les déplacements des grands sauts dans l'espace pour rendre le relief et la lisibilité du texte chorégraphique à ce joyau de notre école française.

Commentaires chorégraphiques :

Au début de la variation, deux accents musicaux forment une introduction pour le placement en cinquième position du danseur ; dans le silence, ce dernier plie pour prendre son élan pour l'entrechat cinq ouvert.

Laurent Choukroun, pour aider l'élève, a donné une pulsation à quatre temps pour chaque accent, suivi de deux temps de silence pour l'appel.

Il sera important de maîtriser ce départ.

Attention aux épaulements des entrechats cinq, aux accents en bas et en l'air, aux arrêts en cinquième position après cabriole arabesque et après les doubles ronds de jambe sautés en précisant les arrivées des bras également ; pour le manège, après les pirouettes penser à bien tourner dans les préparations des coupés jetés à l'italienne pour avancer suffisamment afin d'enchaîner les déboulés (profil, diagonale, diagonale, profil le plus possible le dernier).

Gil ISOART

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 6

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT fille – 1^{ère} option

Chorégraphe :	d'après Marius PETIPA
Transmetteuse :	Claude DE VULPIAN
Compositeur :	Interpolation attribuée à Riccardo DRIGO dans l'œuvre d'Adolphe ADAM
Interprète musical :	Claire LAMOTHE
Danseuse :	Alexia BARRÉ

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.

Claude DE VULPIAN

Danseuse étoile du Ballet de l'Opéra national de Paris, répétitrice contractuelle des étoiles à l'Opéra de Paris, assistante du chorégraphe John Neumeier pour sa création de *Sylvia*, assistante du chorégraphe Patrice Bart pour ses créations, professeur de danse classique au CNSMD de Paris.

Entrée à 11 ans à l'école de danse de l'Opéra puis engagée 5 ans plus tard dans le corps de ballet, nommée danseuse étoile en 1978. Elle a dansé tous les rôles, tant classiques que romantiques offerts par le répertoire de l'Opéra de Paris, ainsi que ceux des chorégraphes : Jerome Robbins, George Balanchine, Pierre Lacotte, Roland Petit, Maurice Béjart, Kenneth MacMillan, Jose Limon, John Neumeier, Jiri Kylian... Elle a eu la joie et l'honneur d'être choisie par Rudolf Noureev comme partenaire pour interpréter ses productions : *Le Lac des cygnes*, *Roméo et Juliette*, *Casse-noisette*, *Cendrillon* ainsi que *Apollon Musagète*, *La Pavane du Maure*, *Arlequin*, *Napoli*.

Claire LAMOTHE

Originaire des Landes, Claire a suivi une double formation en piano classique et jazz. Une fois ses diplômes obtenus, elle poursuit ses études en piano classique dans la classe de Gustavo Diaz-Jerez au Conservatoire Supérieur de San Sebastián. Fascinée par la danse et par son lien étroit avec la musique, elle découvre pendant ses années en Espagne l'accompagnement de la danse, univers alliant improvisation et musique écrite dans lequel elle s'épanouit, son double bagage musical prenant alors tout son sens.

En 2011, elle intègre la classe d'accompagnement chorégraphique du CNSMD de Paris où elle sera ensuite engagée comme pianiste accompagnatrice des classes de danse classique et contemporaine, notamment celle de Claude de Vulpian.

En plus de son activité au CNSMD de Paris, elle accompagne au CRR d'Aubervilliers, intervient au Centre national de la Danse de Pantin, ainsi qu'à l'École de danse de l'Opéra national de Paris. Elle accompagne la Dresden Frankfurt Dance Company dirigée par Jacopo Godani lors de son passage au Festival Montpellier Danse en juin 2018. Depuis 2016, elle collabore avec le Ballet de l'Opéra de Lyon lors de ses tournées.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 6

Le ballet *Le Corsaire* créé par Joseph Mazilier sur une musique d'Adolphe Adam en 1856 à l'Opéra de Paris s'inspire librement du poème de Byron. Il est retiré de l'affiche en 1858 et créé à nouveau en 1899 au Mariinski de Saint-Petersbourg dans une chorégraphie de Marius Petipa. De nombreuses interpolations enrichissent le ballet rendu célèbre dans le monde entier par Rudolf Noureev dans les années 60.

Argument :

Redoutable écumeur de la Méditerranée, Conrad quitte sa compagne Médora pour aller combattre en Grèce le turc Seyd Pacha. Il pénètre par ruse avec ses hommes dans le palais du pacha, qui profite des plaisirs de son harem. Pendant l'attaque, Conrad sauve des flammes la favorite, Gulnare, mais il est fait prisonnier. Le corsaire s'évade grâce à la complicité de Gulnare et se précipite dans son repaire pour rejoindre sa bien aimée : hélas, le croyant perdu, Médora s'est laissée mourir de chagrin. Conrad disparaît à jamais.

Saint-Georges, le librettiste de Mazillier, s'inspire librement du poème et introduit des épisodes sacrifiant au goût de la superproduction théâtrale (marché aux esclaves et fuite des pirates sur un navire qui coule dans la tempête) et fait de Médora-femme déterminée à gagner sa liberté et le droit de choisir l'homme de sa vie- le personnage central du ballet. Reposant essentiellement sur la pantomime (le rôle de Conrad, non dansé, est confié à un mime italien engagé spécialement), le spectacle comporte quelques brillantes scènes dansées.

La version de Marius Petipa entérine les ajouts apportés par les versions précédentes. Petipa intègre un pas de trois (Médora, Conrad et un corsaire), qui dans les années 1930 est transformé en un spectaculaire pas de deux.

On notera que la variation proposée figure également dans le ballet *Don Quichotte*, dans le tableau de la Reine des dryades. Cette pratique, courante, permettait de valoriser les passages d'exception ainsi que les étoiles.

Sources :

- NL in *Dictionnaire de la Danse*, édition Larousse.
- site Danse avec la plume

* * *

La variation est issue du célèbre « pas de deux » du Corsaire dont la chorégraphie a d'abord été réglée en 1915 par le professeur de George Balanchine, Samuel Andrianov puis remaniée en 1931 par Agrippina Vaganova, a surtout connu la célébrité grâce à sa présentation lors des grands Galas internationaux.

Ce pas de deux demande une grande virtuosité ainsi qu'une liberté de mouvement que seule une solide technique permet.

Il existe maintenant différentes versions chorégraphiques, notamment pour la variation féminine. J'ai choisi ici de présenter la version qui m'a été transmise par Rosella Higtower alors directrice de l'Opéra de Paris.

Version que j'ai beaucoup dansé avec Patrick Dupont tant en France qu'à l'étranger.

J'ai néanmoins simplifié les « fouettés à l'italienne » afin que les jeunes élèves ne soient pas trop mises en difficulté (chaque chose en son temps).

Il faudra donc insister :

- sur l'ampleur des « ports de bras » ainsi que sur la finalité de leur direction ;
- sur la fluidité donnée par le respect de la musicalité ;
- sur l'élégance et la joie, elle doit être heureuse et épanouie.

Claude DE VULPIAN

DANSE CLASSIQUE

Variation n° 7

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2001)

Chorégraphe – transmetteuse : Monique LOUDIERES
Compositeur : Alexandre SCRIBINE
Interprète musical : Elizabeth COOPER
Danseuse : Aurore CORDELLIER

Monique LOUDIERES

Après cinq années d'études à l'école de danse de l'Opéra national de Paris, elle est engagée dans le corps de ballet à l'âge de 16 ans.

Nommée « sujet » en 1980 et finaliste au concours international de Tokyo, elle est distribuée dans *Paquita*. En 1981, Rudolf Noureev la choisit pour être Kitri dans sa version de *Don Quichotte*. Elle est alors promue Première danseuse.

En 1982, sa performance dans *Don Quichotte*, au festival de Nervi, aux côtés de Patrick Dupond, lui vaut sa nomination de Danseuse étoile.

Par la suite, elle a dansé tout le répertoire classique et néo-classique.

Elle est aussi l'interprète inspirée des chorégraphies de :

- Jerome Robbins *In the Night*, *Other Dances*, Kenneth MacMillan *L'Histoire de Manon*, Roland Petit *Carmen*, *le Loup*, *Notre Dame de Paris*, Niels Christe *Before Night Fall*, Jiri Kylian *Nuages*, Maurice Béjart, John Neumeier, John Cranko, Pierre Lacotte, Rudolf Noureev, George Balanchine, Mats Ek, William Forsythe, TwylaTharp, Martha Graham, Alvin Ailey, Luis Falco, Amedeo Amodio, Daniel Larrieu, Christine Bastin.

Outre sa participation aux tournées officielles de l'Opéra, elle est invitée par de nombres compagnies : Boston Ballet, Scala de Milan, Ballet de Stuttgart, Opéra de Berlin, Sadler's Wells Ballet, Tokyo Ballet, Teatro Colon de Buenos Aires, Festival de la Havane ...

Plus récemment, elle a interprété Tatiana dans *Eugène Onéguine* et participé à la création de *Richard III* de Giorgio Iancu à Venise, du *Lac des Cygnes* de Patrice Bart au Staatsoper de Berlin et de *Nous Olympe* d'Alain Marty dans laquelle elle fait ses débuts de comédienne. Elle interprète également *Silhouette* un solo créé pour elle par Blanca Li pour le « Vif du sujet » au Festival d'Avignon 2000.

Parallèlement, elle devient professeur et répétitrice pour « Europa Danse », le concours de Lausanne, etc ...

Elle a également formé un groupe de soliste de l'Opéra, avec son partenaire Manuel Legris, pour une tournée au Japon en 1996-1998, et en hommage à Noureev en janvier 2000.

Un film lui est consacré : *Lueur d'Étoile*, de Dominique Delouche (1991). Elle a tourné en 1996 avec l'Opéra *Roméo et Juliette* (Noureev).

Le Grand Prix national de la danse lui est décerné par le ministère de la Culture en 1993, et le titre de Commandeur des Arts et Lettres en 1996.

Elizabeth COOPER

Premier Prix de piano, Premier Prix d'accompagnement et Premier Prix de musique de chambre du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Elizabeth Cooper est engagée par Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris.

Elle est immédiatement sollicitée par les meilleurs danseurs : Michaël Denard, Rudolf Noureev, Yvette Chauviré, Carla Fracci, Maïa Plissetskaïa, Mikhaïl Barychnikov, Paolo Bortoluzzi (création d'*Incontro*) ; avec Patrick Dupond, elle crée le groupe « Dupond et ses stars ».

Elle inspire Roland Petit et Maurice Béjart qui la met en scène aux côtés de Maïa Plissetskaïa pour la création d'*Isadora* en 1976. Elizabeth Cooper rejoint alors les Ballets du XXème Siècle. Maurice Béjart lui écrira plus de dix rôles dont notamment Marguerite *Arepo*, *Le Molière Imaginaire*, Odette *La Plus Que Lente*. Leur collaboration trouve son point culminant dans une *Tétralogie* dont elle retranscrit la partition pour piano seul, Maurice Béjart crée *Ring Um Den Ring*, dans lequel elle assume son rôle de pianiste et aussi celui d'actrice : elle remporte en 1991, le Grand Prix de la Critique Berlinoise.

Son talent éclectique la conduit à travailler avec les artistes les plus prestigieux : Léonie Rysanek, Jessye Norman, Gabriel Bacquier, José Van Dam avec qui elle enregistre *Œdipe*, ce qui leur vaut un Diapason d'Or et le Grand Prix du Disque et plus récemment Nathalie Dessay et Roberto Alagna. Elle apparaît aux côtés de Jean-Pierre Rampal, Vladimir Spivakov, Paul Meyer, dans les grands festivals de musique : Aix-en-Provence, Avignon, Chorégies d'Orange, Festival de Bregenz...

Elizabeth est la première femme à diriger l'Orchestre du Staatsoper de Berlin dans *Le Lac des Cygnes*, et l'Orchestre de chambre de Budapest pour les *Noces de Figaro*.

Le cinéaste allemand, Werner Schroeter, consacre dans son film *Poussières d'Amour*, les relations profondes d'Elizabeth Cooper avec son piano.

Depuis 1996, elle collabore régulièrement avec le Berliner Ensemble, en tant que directrice musicale ; enfin, pédagogue réputée, Elizabeth donne de nombreuses master-classes à Auvers-sur-Oise et Annecy pour l'opéra et la mélodie française.

En septembre 1999, elle participe comme soliste au Festival International de la danse au Théâtre des Champs-Élysées avec la compagnie des Ballets de Madrid.

En janvier 2000, elle fait une tournée au Japon avec Manuel Legris, Monique Loudières et Élisabeth Platel lors d'un hommage à Rudolph Noureev.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 7

Écoutez cette musique ... elle vous parlera d'elle-même. Laissez-vous entraîner par l'énergie, la générosité, la passion qu'elle dégage. J'ai conçu cette variation pour vous encourager à extérioriser et affirmer votre personnalité ; allez jusqu'au maximum de vos possibilités.

Utilisez l'espace généreusement, laissez-vous aller dans le mouvement, et mettez du relief dans votre danse ; tous les pas n'ont pas la même valeur.

L'intérêt est de montrer la finalité du mouvement, plus que sa préparation. Respectez les différentes positions et les épaulements correspondants, en vous dirigeant bien dans les diagonales et en utilisant votre regard d'une manière précise. Vos lignes seront mises en valeur, surtout si vous contrôlez vos bras et jambes jusqu'au bout des ongles !

N'oubliez pas que la propreté et la précision de la technique de base vous permettront une plus grande liberté de mouvement et d'interprétation...

Alors au travail ! Régalez-vous, éclatez-vous !

Soyez dans la musique, le rythme et le mouvement !

Bon courage... et merde !

Monique LOUDIERES

Danse contemporaine

Variation n° 8

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille

Chorégraphe – transmetteuse : Line GUILLOUET
Compositrice : Natalia ROBIN
Danseuse : Aline BLASCO

Line GUILLOUET

Après des études au CRR de Caen, elle rejoint rapidement la compagnie Aller/retour dirigée par Jesús Hidalgo auprès duquel elle travaille pendant cinq ans. Elle étudie en même temps les Lettres Modernes à l'Université de Caen et suit des formations auprès de personnes qui marqueront son parcours comme Martin Kravitz, Ruth Barnes, Odile Rouquet, Michèle Pereira, Kevin Kortan, Thierry de Mey...

Après un diplôme d'État en danse contemporaine obtenu en 1998 à l'Ifedem sous la direction de Françoise Dupuy, elle se lance dans l'aventure de l'enseignement et rejoint en 1999 le CRR de Caen où elle enseigne encore aujourd'hui. Elle s'investit dans la « Danse à l'École » et mène des actions de sensibilisation et d'éducation artistique, ayant à cœur de relier sa recherche artistique et la transmission.

Elle reste interprète notamment pour la compagnie AMA (Mélanie Marie et Nicolas Maurel) depuis 2003 et commence l'écriture chorégraphique au sein de la compagnie l'Averse qu'elle crée en 2010 avec Cécilia Emmenegger.

Elle obtient le Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur en danse contemporaine en 2017 suite à la Formation diplômante dispensée par le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

Natalia ROBIN

Elle commence à étudier le piano à l'âge de 5 ans. En 2004, elle obtient son diplôme de Master en piano à l'Académie de Musique de Cracovie (Pologne). Elle donne de nombreux concerts et participe aux festivals de musique classique et contemporaine en Pologne et en Allemagne. Guidée par la curiosité musicale, elle découvre et pratique diverses écritures musicales pendant un séjour de deux ans aux États-Unis. Elle y commence la composition.

En 2007, elle est engagée comme pianiste accompagnatrice à l'Opéra de Cracovie où elle travaille pendant sept saisons consécutives. Elle accompagne notamment les répétitions du Ballet de l'Opéra de Cracovie et y découvre un intérêt pour la relation au mouvement dansé.

Depuis 2016, installée en Normandie, elle est pianiste accompagnatrice des classes de danse classique et de danse contemporaine au Conservatoire à Rayonnement Régional de Caen. Parallèlement, elle se produit dans des concerts de la saison culturelle de l'Orchestre de Caen.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF DE LA VARIATION N° 8

Portrait et paysage

Le titre de cette variation *Portrait et paysage* est un clin d'œil aux formats utilisés en informatique et en photographie désignant la verticalité et l'horizontalité mais il parle aussi de la relation entre le danseur et l'espace.

La variation est une proposition dans laquelle l'élève danseur se dévoile en même temps qu'il habite un espace.

En cela, bien que les chemins soient écrits, il est important que la singularité de chacun puisse trouver une place.

La variation est courte (1'45). Cela permet d'une part aux élèves de la danser seuls et laisse d'autre part la possibilité à chacun d'écrire son entrée dans l'espace.

Cette courte composition peut être envisagée dans des modalités choisies par le professeur (elle doit cependant s'effectuer dans le silence et durer 30'' maximum). Elle peut s'appuyer sur les pistes de travail proposées plus loin.

Dans la variation proposée, l'idée de paysage est étroitement liée au va-et-vient entre l'espace du studio (concret) et l'espace imaginaire, les deux espaces se rejoignant dans la perception, par une présence sensible.

L'ouvrage *Writings on water* de Carolyn Carlson¹ a été un point d'appui, donnant une direction particulière à l'écriture spatiale à partir des caractéristiques de la calligraphie.

La photographie, notamment le travail de Raymond Depardon², a également nourri le travail sur l'espace.

Plusieurs pistes de travail se sont dégagées :

a) **Dessiner un paysage** (idée de la page blanche, d'un espace « vide », vierge), inscrire, écrire, laisser des traces, tracer des traits épais ou fins, courbes ou linéaires, dans les 3 plans de l'espace ; s'appuyer sur l'idée de l'encre, de l'eau, travailler sur ce qui reste et ce qui s'efface, laisser des empreintes, tisser l'espace...

b) **S'inscrire à l'inverse dans un espace préexistant**, pensé comme un paysage. Entrer dans un espace : cheminer, contourner, s'infiltrer, s'inscrire, se déposer...

Choisir un dessin, une photo ou une image comme « lieu » de sa danse.

c) **Paysage extérieur et paysage intérieur** : Quel paysage aimes-tu ? Quel paysage serais-tu ? Qu'est-ce que tu aimes contempler ? Le corps peut-il être paysage ?...

Danser dehors (référence possible aux happenings) ?

Expérimenter ou convoquer par l'imaginaire des textures de sol diverses (herbe, sable, terre, roche, eau...).

Observer la lumière comme possibilité de donner une texture à l'espace, de le délimiter (photographie).

d) **La musique comme paysage sonore** (flux, nappe, horizon, résonnance, espace sonore, « tracé » de la mélodie, matière etc ...).

Relation à la musique

1 CARLSON, Carolyn. (2017). *Writings on water*. Arles : Actes Sud

2 DEPARDON, Raymond. (2000). *Errance*. Paris : Éditions du Seuil

La relation entre la danse et la musique est pensée comme un dialogue. L'écoute aiguisée permise par un accompagnement en « live » doit être conservée le plus possible lors du travail sur support enregistré. La partition a été écrite pour piano seul initialement mais le soutien des percussions s'est révélé nécessaire pour aider le danseur à inscrire le phrasé d'une part et à moduler l'énergie dans le jeu. La partition piano permet, pour les cours accompagnés, de travailler sur le dialogue avec le musicien.

La variation se compose de 3 parties distinctes musicalement :

1. **Une première partie** écrite en 2 phrases de 8 mesures en 5/8 legato puis 2 phrases de 5 mesures en 5/8 plus percussifs.

L'idée principale est le flux : grands déplacements, flux continu et modulé, dessins laissés dans l'espace, surfaces, sillage, grands tracés dans les 3 plans de l'espace (frontal, sagittal, horizontal ou transversal) dans le déséquilibre et l'élan.

La musique est ici moteur, elle porte et matérialise le flux.

2. **Une deuxième partie** non mesurée qui se compose de « traits » mélodiques, laissant place à des moments courts de silence que le danseur pourra habiter de façon singulière. Elle correspond à un moment de dépôt, d'abandon et de transfert de poids au sol pour le danseur, dans l'idée de laisser des empreintes.

3. **Une troisième partie** plus dynamique. C'est une valse « terrienne » qui s'écrit en 3 grandes phrases de 12 mesures à 3/4. Elle correspond à une partie de sauts, de déplacements rapides, de déploiement d'énergie et de transferts d'appuis. Elle est dans le jeu. Cette fois le danseur suit mais devance aussi le musicien par instants.

Détails pour la lecture du mouvement

1. Première partie

Il s'agit d'une partie qui se déplace beaucoup, le mouvement est initié le plus souvent par les transferts d'appuis dans un jeu de résonance avec le haut du corps (impulse) entre déséquilibre et équilibre. La relation entre le centre et les appuis doit être forte. La relation à l'espace oscille entre l'espace proche et l'espace projeté (de façon concentrique et excentrique). Les trajectoires doivent être dans l'engagement moteur et la relation à la musique invite à habiter les espaces entre les temps (phrasé).

Phrase 1 (8 mesures à 5/8)

- Début de dos au lointain à jardin. Deux mesures de 5/8 d'écoute (introduction et pré-mouvement) puis transfert sur le pied droit (3^{ème} mesure) dans un élan horizontal accompagné du bras droit plié (relation omoplate/main, tracé de l'avant-bras), déséquilibre 2 pas vers la cour puis suspension dans le transfert sur pied gauche avec 1/2 tour et suspension du bras gauche (4^{ème} mesure) et fente 2^{nde} vers le jardin sur pied droit (bras autour de la taille et torsion avec une légère flexion du buste en relation au transfert de poids).
- Puis diagonale lointain creuser avec la main droite en appui sur le pied droit (jambe droite pliée, talon gauche soulevé), puis extension avec 1/2 tour sur relevé dans une spirale ascendante (le 1^{er} temps de la 6^{ème} mesure est en haut) pour revenir face à la diagonale (face jardin) en extension les deux bras étirés.
- Balancé courbe devant (la tête est plus haute que le bassin, très ancré) (7^{ème} mesure) puis légère torsion vers la gauche avec un étirement sur l'axe terre-ciel en relevé (8^{ème} mesure).

Phrase 2 (8 mesures à 5/8)

- Pas chassé devant en dehors pris dans le déséquilibre sur le 1^{er} temps de la 1^{ère} mesure puis saut « enjambé » (proche d'un galop ou d'un saut de chat //) (les bras sont en 1^{ère} haute grâce au soutien de la cage thoracique « légère ») sur le 2^{ème} temps de la 2^{ème} mesure.

- Le changement de trajectoire après cette diagonale de sauts se fait par un tracé simultané en arc de cercle sur l'horizon du pied droit (rond de jambe en dedans), du bras droit (paume de main vers le ciel) et du regard (donc sur 3 niveaux) sur le 3^{ème} temps de la 3^{ème} mesure (accent et résonance).
- Course circulaire vers la cour puis « volte face » (tour enveloppé) sur la 5^{ème} mesure et 3 pas en reculant en // (commence pied droit) avant de revenir face pour une sissonne en // vers le jardin (7^{ème} mesure) et en résonance courbe du dos devant et déroulé pendant la 8^{ème} mesure.

Phrase 3 (5 mesures)

Cette phrase a une identité particulière car elle est minimaliste et dans l'idée de pointillés, d'un « vide ».

Elle se déplace moins et visite la kinesphère.

- Recul furtif vers le lointain sur le premier temps de la première mesure, passage en 1^{ère} (en dehors « confortable » à partir des hanches), le regard est face.
- Repousser orteils pied gauche avec bras gauche horizontal comme un balancier, le regard est à l'horizontal à gauche (cour) sur la 2^{ème} mesure (accent sur le 1^{er} temps).
- Dégagé pied droit et extension (1^{er} temps de la 3^{ème} mesure) regard en haut, puis transfert du poids 2nde avec ½ rond de buste pour revenir en retiré sur la jambe gauche (appui), le regard retrouve la face pour un moment d'équilibre (4^{ème} et 5^{ème} mesures).

Rq : il y a une montée chromatique qui aide au placement du regard et invite le danseur à un crescendo d'énergie. Le danseur est quelques instants seul avec le percussionniste.

Phrase 4 (5 mesures)

Reprise du thème jusqu'au ralenti.

- Retour à l'horizontalité du regard et du tracé du bras droit (main reliée à l'omoplate) puis « tombé » dans l'espace arrière pour retrouver la diagonale face/jardin ; piqué sur pied droit en // avec coude droit orienté devant soi (analogie genou/ coude), avancer de 2 pas (pied gauche et pied droit) puis au moment de la fermeture en // jeu de balanciers relâchés des bras dans la torsion (bassin non verrouillé).
- Ramener les mains près du sternum (retour à l'espace proche) et entrer dans le « coin » de la diagonale (comme pour s'inscrire comme dans une faille) dans la courbe puis dessiner la verticale (l'axe terre-ciel) jusqu'à se « suspendre » à la main droite (suivre le ralenti).

2. Deuxième partie

La musique n'est pas mesurée et suit le mouvement.

- Chute sur l'axe dans l'idée de fondre (sablier) pour se déposer au sol, s'y lover.
- Ouverture en étoile dos au sol (relation centre-extrémités), comme on se pose dans l'herbe par exemple.
- Spirale engagée par le bout des doigts de la main gauche avec l'aide de l'appui du talon gauche ainsi qu'un appui approfondi de la cage thoracique dans le sol (détente du sternum). Cette spirale qui nécessite un changement de tonus pour se déposer et suivie d'une fermeture rapide autour du centre arrivée à genoux puis du déroulé du dos (apparition du danseur, idée de portrait).
- Ouverture 4^{ème} au sol suivi d'un mouvement global en ½ cercle de l'ouverture du bras droit et du regard vers l'extension.
- Transfert pour s'asseoir et se poser en observateur d'un paysage (diagonale lointain jardin).
- Regard au-dessus de l'épaule droite puis appui sur la main droite pour suspendre le bassin et reculer en regardant les empreintes laissées au sol.
- Relevé en // comme pour aller cueillir la dernière note aiguë avec le sommet de la tête.

3. Troisième partie

Après un silence qui est celui d'une respiration (ou celui d'un tourner de page pour le musicien), une nouvelle partie s'amorce. Elle est en 3/4, c'est une valse ancrée.

Phrase 1 (12 mesures en $\frac{3}{4}$)

- Pendant les deux premières mesures, le poids de la tête s'engage dans le plan sagittal (flexion, courbe haute, avec double direction offerte par la direction du coccyx) puis amorcer un grand déséquilibre (début de la 3^{ème} mesure) puis appui sur pied gauche (fin de la 3^{ème} mesure).
- Temps levé en retiré // sur le 1^{er} temps de la 4^{ème} mesure (bras 1^{ère} avec idée de volume) puis jeté double attitude en // avec un cercle des bras sur le plan frontal de droite à gauche sur les 2^{ème} et 3^{ème} temps de la 5^{ème} mesure, réception sur 6^{ème} mesure.
- Transfert sur pied droit vers diagonale lointain jardin avec bras droit qui « coupe » et dessine l'horizontale avec cette fois un impact (1^{er} temps de la 7^{ème} mesure) (le regard est à l'opposé, à gauche), puis pivoter sur le talon droit pour un pas de transition et pas chassé devant en –dehors (pied droit devant) (8^{ème} mesure) suivi de trois sauts d'un pied sur l'autre en // (gauche, droite, gauche) pendant les 9^{ème} et 10^{ème} mesures, d'un assemblé en // 11^{ème} mesure) et soubresaut avec $\frac{1}{2}$ tour vers la droite arrivée en 1^{ère} (12^{ème} mesure) prolongé par une respiration/suspension.

Phrase 2 (12 mesures en $\frac{3}{4}$)

- Ouverture 2^{nde} à droite dans le plié (rebond) avec balancé latéral du buste et des bras initié par le poids vers la terre (ancrage du bassin) (le transfert des pieds est celui d'un pas de valse mais sans accent en haut) puis idem à gauche mais avec le regard face à la direction (diagonale) et le dos dans une verticalité (1^{ère} et 2^{ème} mesures).
- Deux pas en // (droite, gauche) en avançant avec une énergie contenue et une intention spatiale claire (3^{ème} et 4^{ème} mesures).
- Triplette en avançant en tournant avec un accent avec le bras droit redonnant l'énergie (idée d'éclabousser et d'ouvrir un espace) (5^{ème} mesure) puis petit temps levé en dehors (passé à la cheville) bras 2^{nde} « légers » (idée d'un ricochet) (6^{ème} mesure) et volte face autour du pied gauche utilisé comme pivot (pied droit sur $\frac{1}{2}$ relevé, dans l'idée d'un jeu, tourne vers la gauche) avant de retrouver l'ancrage de la // $\frac{1}{2}$ plié avec courbe globale devant (toujours orienté dans la diagonale) (11^{ème} mesure) puis déroulé du dos sur la fin de phrase musicale (12^{ème} mesure) et légère suspension du haut du corps dans la respiration (anacrouse).

Phrase 3 (12 mesures en $\frac{3}{4}$)

- Temps lié en // devant pied droit, dans le poids (bassin, centre dynamique) (1^{ère} mesure), revenir sur le pied gauche (2^{ème} mesure) puis fente devant (ajuster le talon gauche pour l'en dehors de la jambe de terre) (3^{ème} mesure), fente 2^{nde} (4^{ème} mesure) et repousse pour amplifier la fente avec une courbe latérale du buste à droite (dans le poids) (5^{ème} mesure).

Rq= l'idée dans les transferts d'appui est de suivre les intervalles joués au piano, de trouver une analogie entre l'espace sonore et l'espace crée entre les appuis (comme si les pas étaient sur la clavier !).

- Revenir sur la jambe de terre (gauche), jambe droite attitude 2^{nde} (les bras sont ouverts à l'espace dans une large 2^{nde}) (6^{ème} et 7^{ème} mesures).
- Changement rapide de pied d'appui (le pied droit remplace le pied gauche) avec retiré de la jambe droite (idée du raccourci en classique) pour aller dans une arabesque en « planche » sur $\frac{1}{2}$ plié en dehors (relation sommet de la tête et orteils du pied gauche) (8^{ème} et 9^{ème} mesures), les mains « pressent » un espace bras allongés.
- Repoussé du sol à partir du pied droit coordonné avec un déroulé rapide du dos et une direction du genou gauche vers la droite (croisé, sur le plan transversal) (10^{ème} mesure) engageant le danseur dans une course courbe puis course linéaire (directe) vers le lointain (au centre) dans l'idée d'une fuite, d'un échappatoire, d'une prise d'espace (toujours dans le jeu) (11^{ème} et 12^{ème} mesures) arrêtée comme par surprise.

Rq : le crescendo dans l'énergie est important car il clôt la variation par une suspension.

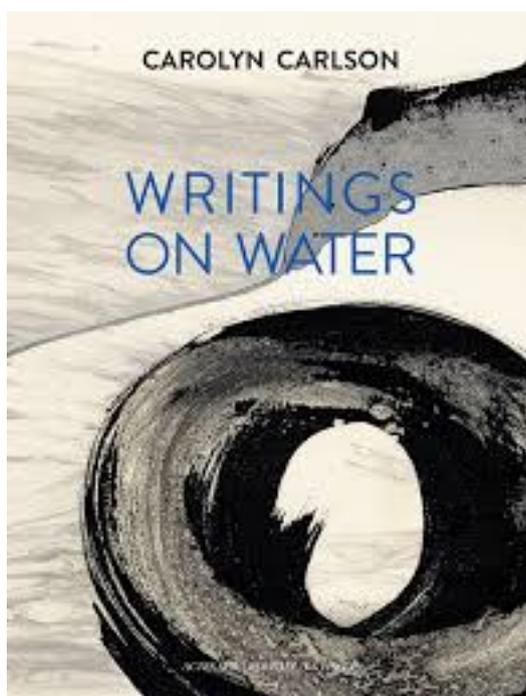
Remarques générales :

Les adaptations sont possibles pour adapter, simplifier ou complexifier les chemins proposés en fonction des élèves.

L'objectif principal est que l'élève s'appuie sur la maîtrise d'éléments techniques fondamentaux pour proposer une danse qui lui ressemble dans une relation sensible à l'espace et à la musique.

Line GUILLOUET

Documents iconographiques



Carolyn Carlson
Writings on water
Écrits sur l'eau

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition au musée La Piscine de Roubaix (2017)



1998, La Vieille Charité, Marseille © Raymond Depardon

Variation "Portrait et paysage"
(partie piano)

N. Robin

$\text{♩} = 42$

Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 5/8.

Handwritten musical notation for the second system. The treble clef staff continues the melody with some slurs and grace notes. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

Handwritten musical notation for the third system. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff shows a change in the accompaniment, with some rests and a different rhythmic pattern. The key signature and time signature remain the same.

Four empty musical staves at the bottom of the page, consisting of two treble clef staves and two bass clef staves.

non mesuré

The first system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a series of eighth notes in the upper staff, followed by a measure with a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff contains a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line, followed by a measure with a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a measure with a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff.

The second system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The system begins with a measure containing a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff. This is followed by a measure with a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff. The system then changes to a 3/4 time signature, indicated by a '3' over the '4'. The upper staff contains a series of eighth notes, and the lower staff contains a series of eighth notes. A dynamic marking 'f' is written below the upper staff. The system concludes with a double bar line, followed by a measure with a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff.

The third system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The system begins with a measure containing a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff. This is followed by a measure with a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff. The system then changes to a 3/4 time signature, indicated by a '3' over the '4'. The upper staff contains a series of eighth notes, and the lower staff contains a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line, followed by a measure with a dotted quarter note and an eighth note in the upper staff, and a dotted quarter note and an eighth note in the lower staff.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. A long slur covers the first two measures of the top staff.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. A long slur covers the first two measures of the top staff.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. A double bar line is present at the end of the system. The notation includes a *ff* dynamic marking.

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 9

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, garçon (reprise 2018)

Chorégraphe – transmetteur : Sébastien THIERRY
Compositrices – interprètes musical : Gaëlle BUSSON / Laurie DEROUF
Danseur : François MALBRANQUE

Sébastien THIERRY

Après des études à l'École supérieure de danse de Cannes – Rosella Hightower où il obtient le diplôme de lauréat, Sébastien Thierry poursuit sa formation auprès de Peter Goss et à l'Atelier de Paris Carolyn Carlson. Artiste chorégraphique au sein de différentes compagnies (Marc Lawton, Mic Guillaumes, Marie Devillers...), il développe également ses propres projets et recherches chorégraphiques en créant et dirigeant la compagnie Gabillou.

Titulaire du diplôme d'État et du certificat d'aptitude en danse contemporaine, il a suivi différentes formations spécialisées au Centre national de la danse (formation de formateur en éveil-initiation à la danse, formations Danse à l'école, « Rythme du corps » sous la direction de Françoise Dupuy...) et est détenteur d'un master « Métiers de la transmission et de l'intervention en danse » de l'Université de Nice. Il suit actuellement la formation diplômante en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé au Centre d'études supérieures musique et danse de Poitou-Charentes.

Il a été professeur et coordinateur des départements danse des conservatoires de Franconville et Beauvais ainsi que professeur à l'École de danse du Ballet du Nord – Centre chorégraphique national de Roubaix-Carolyn Carlson. Il est actuellement professeur et directeur des études chorégraphiques au conservatoire de Lille. Il enseigne et dirige régulièrement des ateliers pour différentes structures tel Le Gymnase / Centre de développement chorégraphique – Roubaix ou le CFMI de Lille.

Il est également formateur en pédagogie et didactique de la technique dans le cadre de la formation au diplôme d'État de professeur de danse option danse contemporaine de l'École supérieure musique et danse Nord de France et intervient au sein de la formation au certificat d'aptitude du CNSMD de Lyon.

Il mène diverses missions d'expertise et d'évaluation : en 2015, à la demande de l'Institut Culturel Français et du ministère des Affaires Étrangères, il a été chargé d'une mission d'étude et de développement du secteur chorégraphique au Liban ; en 2016, il est chargé de mission pour la création et le développement du département danse du conservatoire à rayonnement régional de Douai.

Gaëlle BUSSON

Après des études au conservatoire de Lille, Gaëlle Busson s'est perfectionnée auprès de Francis Brana, Jacques-François Juskowiak, puis Jean Geoffroy et a obtenu différents diplômes et prix de percussions classiques et musique de chambre. Elle s'est ensuite tournée vers l'accompagnement danse. Forte d'une expérience de plus de quinze années d'accompagnement de cours et ateliers de danse contemporaine, elle intervient au sein de différents établissements et compagnies tels que le CRR de Lille, le CCN de Roubaix ou encore l'ESMD et aux côtés d'artistes tels Carolyn Carlson et Thomas Lebrun.

Elle est également accompagnatrice à l'ESMD Nord de France dans le cadre de la formation au diplôme d'État de professeur de danse.

Laurie DEROUF

Laurie DEROUF commence le piano à l'âge de 9 ans et obtient son DEM en 2003, elle poursuit ses études au CRR d'Annecy puis au CRR de Lille où elle obtient, en 2013, deux DNOP en chant lyrique et accompagnement. En parallèle, elle a composé plusieurs musiques de film pour le réalisateur Gilles Perret (*Les Jours Heureux, La Sociale...*) et a travaillé avec le documentariste Marc Rougerie et la cinémathèque des Pays de Savoie pour la mise en musique d'images d'archives et de ciné-concerts.

Aujourd'hui, elle accompagne les classes de danse classique et contemporaine au CRR de Lille.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 9

Matrices de la composition :

Les matrices intrinsèques de cette proposition chorégraphique sont l'élan, l'impulsion, la retenue, la spirale, la fluidité, le lien, l'élasticité et la prise d'espace. Cette composition s'organise également autour des notions de stabilité et de labilité (propension du danseur à changer, à bouger et à être mobile).

Globalement, la variation fonctionne par un jeu d'affinités entre les différents facteurs du mouvement. Lorsque le temps est soudain, l'espace est direct et le flux est contraint. Lorsque le temps est continu et soutenu, l'espace est alors flexible et courbe avec un flux libre.

Au sein de cette proposition, la qualité dynamique crée la forme. Cette qualité globale est mise en tension par certains moments au sein desquels les intentions sont davantage spatiales : les surfaces du corps créent alors la forme, des volumes et lignes sont créés par le danseur (tilt seconde, grand plié...).

Afin de nourrir la poésie du mouvement, nous pouvons emprunter l'image d'un roseau mis en mouvement par le vent. Le roseau est emporté, se courbe, flotte, suspend... Il est extrêmement souple tout en étant résistant et puissant. Ces propriétés renvoient au principe de labilité.

L'élément de l'air est également très présent. Nous pouvons imaginer le danseur dans un « océan d'air ». Il met en « mouvement l'air » et « l'air le met en mouvement ». Nous mettons en jeu le principe de réversibilité du toucher : toucher et être touché.

L'élément de l'eau peut également nourrir l'imaginaire du danseur : le flux et reflux de la mer, l'écoulement paisible d'une rivière en montagne... Des représentations picturales telles *La Grande Vague de Kanagawa* de l'artiste Hokusai sont des supports permettant l'incorporation de cette composition.

Analyse fonctionnelle de la composition :

De manière générale, les initiations du mouvement se situent au niveau de la colonne vertébrale, de la tête, de la ceinture scapulaire et de la cage thoracique.

En restant mobile, la ceinture scapulaire (ceinture de l'expression) permettra le caractère lyrique et expressif de cette variation, proche en cela de certaines caractéristiques de la danse de Doris Humphrey.

Les élévations de jambes sont généralement initiées par le buste en situation de contrepoids.

La plupart des déséquilibres trouvent leur source au niveau de la tête.

L'élan des bras permet l'amplitude des grands sauts.

Les courses permettent de grandes prises d'espace. Pour celles-ci, il est essentiel d'engager le sacrum, d'attaquer le sol par la pulpe des doigts de pieds, d'orienter le poids du coccyx-sacrum vers le sol et la tête vers le ciel. Il est également important lors des grandes courses circulaires que le danseur abaisse son centre de gravité et laisse « passer les jambes » afin de rester stable. Les courses et les suspensions sont prises dans des élans favorisant une circulation constante du mouvement. Les suspensions doivent être envisagées avec l'idée d'une prise de risque et non celle d'un « équilibre statique ». Notons que la notion d'élan, très présente au sein de cette composition, permet au danseur d'obtenir une certaine organicité et d'aborder certains enjeux techniques en toute sérénité.

Concernant la marche effectuée en début de variation, le danseur privilégie un « aller vers » de manière continue à vitesse constante. L'intention de pénétrer l'espace est essentielle et le regard est direct. Il convient d'être vigilant à ce que la marche ne comporte pas d'accentuations mais soit fluide. Cette marche est initiée par un léger déséquilibre avant. Afin de bien engager ce dernier, il est souhaitable que le danseur soit en position « pied à la marche » au démarrage afin d'entrer de manière dynamique dans l'espace.

Au moment de la suspension précédant la partie au sol, le danseur doit aborder la spirale descendante en se lançant dans l'espace avec l'idée que le bas du corps attire le haut et non l'inverse. La descente au sol doit être envisagée de manière dynamique et non formelle.

Pour la partie au sol, le danseur doit suspendre le bassin et ouvrir le sternum dans la suspension précédant la 4^{ème} au sol. Après le temps de silence, le danseur doit effectuer un seul et même mouvement pour se retrouver sur ses deux ischions. Pour cela, le danseur doit trouver une impulsion dans les mains pour repousser le sol et tracer un quart de cercle avec les pieds. La torsion suivante s'engage par la tête puis la cage thoracique avec un retard de l'engagement du bassin. Le danseur doit veiller à balayer l'espace avec le regard. Le mouvement suivant s'effectue avec une dynamique de swing dans le sol et une décélération lorsque le bassin va vers la suspension.

Lors du déséquilibre arrière (de profil, après le déroulé de colonne), l'initiation du mouvement s'effectue par la cage thoracique et le sternum. Nous pouvons imaginer la cage glissant sur les poumons. Cela évitera au danseur de « casser » la nuque et donc d'écraser les cervicales dans ce déséquilibre arrière.

Enfin, concernant les déplacements sinusoïdaux et les suspensions spiralées situés en fin de variation, le danseur doit dessiner des demi-cercles au sol. Il est essentiel de décélérer et d'accepter le poids pour engager le déplacement. L'interprète doit également veiller à gérer les distances au sein de ce parcours de fin. Concernant les spirales amenant les déséquilibres, il est important que ce mouvement s'inscrive dans les trois plans (sagittal, transversal et frontal). Ces mouvements s'effectuent dans un flux continu et non dans une dynamique de swing. Enfin, le danseur doit être vigilant à ne pas donner à voir au spectateur les accélérations et décélérations.

Relation musique et danse :

Contrairement au travail d'écriture chorégraphique, la composition musicale ne contient ni impact ni arrêt. Cela permet un espace de dialogue entre la danse et la musique. Généralement, les respirations musicales accompagnent celles du danseur. Les 3 niveaux de relation entre musique et danse sont développés : rapport analogique, rapport distancié et rapport frotté.

Cette variation ne proposant pas un temps spécifique d'improvisation, nous faisons le choix de permettre au danseur d'organiser sa ponctuation (suspensions, points d'orgue, accélérations...) à l'intérieur de l'œuvre musicale et de son phrasé. Cela lui offre la possibilité de faire dialoguer sa musicalité intrinsèque avec celle de la composition musicale. Cependant, certains temps – notamment au niveau des accentuations – sont des points de rencontre stabilisés entre musique et danse et permettent une densité rythmique. Par exemple, les 8 temps de silence au sol représentent un moment de cristallisation dans la construction de la composition. Il est essentiel que le danseur habite ce temps en contraste avec la musique. Dans cette situation, le danseur reste connecté au mouvement qui a précédé et est prêt à bondir dans celui qui succède. L'arrêt est net, soudain et s'effectue par un mouvement direct, sans résonance et sans rebond.

La proposition musicale s'organise autour de la notion de fluidité : une fin de phrase est le début d'une autre, la fin d'une suspension est déjà le début du déséquilibre. Cette idée de tuilage est essentielle.

➤ Séquençage :

- ◆ Au début de la composition, le son naît du silence et le mouvement de l'immobilité ;
8 temps de marche à la noire (80 environ) puis 8 temps de course à la croche et 4 temps de retour au calme (dont deux derniers temps de levée au piano annonçant le « pas de six ») ;
- ◆ 4 phrases de 6 temps et une de 10 temps (se terminant en course) ;
- ◆ 8 temps en ternaire pour la partie de grands sauts (accents musicaux et danseur sur 1/3/7) ;
- ◆ 2 phrases de 8 temps avec chacune un appui sur le 1^{er} temps ;
- ◆ 1 phrase de 8 temps avec accents musicaux et danseur sur 7/8 (bras puis tête) ;
- ◆ 2 phrases de 8 : la 2^{ème} avec *decelerando* et accents danseur sur 1 (bras) /7 (mains) ;
4 phrases de 8 (avec accompagnement voix) ;
- ◆ 5 phrases de 8 :
 - 2^{ème} phrase → accent danseur sur 8 (impact au sol)
 - 3^{ème} phrase → silence danseur
 - 4^{ème} phrase → accents musicaux et impulsions danseur sur 1/3/5/8
 - 5^{ème} phrase → accents musicaux et danseur 2/5 (impulsion sur appui main) puis déroulé de la colonne sur 7 et 8 (chimes) ;
- ◆ 4 phrases de 8 avec pour la 1^{ère} impacts danseur sur 4/et/5.

Quelques pistes de travail :

Il est essentiel de ne pas aborder cette danse avec une vision techniciste et formelle. Il peut être utile de travailler autour des chemins du mouvement, du tracé et du dessin dans l'espace. L'ensemble de ces chemins peut, dans un premier temps, être abordé par un travail autour de l'esquisse ou encore autour des trajets dans l'espace avant de fixer davantage la forme.

Des thèmes d'improvisation/composition peuvent être proposés afin de permettre l'appropriation des éléments fondamentaux de cette danse (liste non exhaustive) :

- Soudain/continu
- Espace direct/indirect
- Impulse/impact
- Spirale dans l'espace et le corps
- Qualités dynamiques créant la forme/qualités spatiales (les surfaces créent la forme, création de volumes...)
- Stabilité/labilité
- Équilibre/déséquilibre
- Éléments : air, eau...

De nombreuses adaptations sont possibles, selon le degré de pratique de l'élève interprète afin de ne pas le mettre en difficulté. Il est important de favoriser une transmission matricielle afin de dépasser les difficultés techniques. Cela permettra au danseur un travail d'appropriation dégagé d'une reproduction formelle. À ce titre, sur le plan de la culture chorégraphique, il peut être intéressant d'observer dans l'œuvre *Trois générations* de Jean-Claude Gallotta comment chaque génération d'interprètes se saisit et s'approprie l'écriture sans en perdre les matrices intrinsèques ni les intentions.

Sébastien THIERRY

Cette variation écrite pour un garçon peut cependant être dansée par une fille si elle en est motivée.

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 10

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, fille (reprise 2014)

Chorégraphe – transmetteuse : Barbara FALCO
Compositeur – interprète musical : Frédéric MINIERE
Danseuse : Ignacia PERALTA GONZALEZ

Barbara FALCO

Formée à la danse à la Folkwang Hochschule d'Essen.

Interprète, elle danse en Italie dans la compagnie Sosta Palmizi, pour Raffaella Giordano et Giorgio Rossi. En France, elle travaille avec la compagnie Bouvier-Obadia L'Esquisse au CNDC d'Angers et avec Catherine Divèrres au Centre chorégraphique national de Rennes et Bretagne. Elle collabore plusieurs années avec la compagnie Icosaedre de Marilèn Iglesias Breuker, où elle participe aux créations chorégraphiques et aux projets pédagogiques autour des « Danses Chorales » de Laban.

Danseuse dans la compagnie de Pedro Pauwels, elle participe à différents projets et c'est à l'occasion de la création *Pattes de femmes* qu'elle rencontre Françoise Dupuy et Karin Waehner, cette dernière crée pour eux le duo *Le miroir brisé*.

Elle participe au projet conçu et dirigé par Fabrice Dugied « Mémoire Vive » en hommage à Karin Waehner dont elle danse le solo *L'oiseau qui n'existe pas*.

Elle obtient le diplôme d'État de professeur de danse, et suit plusieurs formations ayant pour thème « l'enfant et la danse » et « la danse en milieu scolaire » : elle a été pendant huit ans artiste associé au projet « danses plurielles » au CND de Pantin.

Titulaire du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse contemporaine, elle a créé la classe de danse contemporaine au CRD de Ville d'Avray où elle est actuellement professeur et responsable du département danse.

falco.laine@gmail.com

Frédéric MINIERE

Compositeur et instrumentiste.

Il compose et interprète des musiques de scène pour le théâtre et la danse et a notamment travaillé avec Odile Duboc, Daniel Buren, Cécile Proust, Michel Deutsch, Robert Cantarella, Jacques Vincey et Nasser Djemaï.

Ses dernières créations sont des musiques de scène pour *Mademoiselle Julie* de Strinberg (2006-2008), *Madame de Sade* de Mishima (Théâtre des Abbesses, 2008), *La Nuit des Rois* (2009) de William Shakespeare, *Les Bonnes* de Jean Genet (2012) mis en scène par Jacques Vincey, pour *Une étoile pour Noël* (2007) et *Invisibles* (2012) de Nasser Djemaï, et pour *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2010) mis en scène par Volodia Serre.

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 10

Structure et thématiques

Cette variation est composée de quatre parties :

La première partie sur un tempo binaire, 8 mesures de 8 temps, est un enchaînement de mouvements à caractère soudain et fort tels les sauts, les chutes, les courses, les grandes fentes. Le tracé dans l'espace est souvent linéaire et direct. L'énergie est vive et tranchante. Le phrasé de mouvement comprend des accélérations, des arrêts, et des accents en fin de mouvement (impact).

La deuxième partie sur une musique non mesurée est un adage dans une qualité planée, dans un flux d'énergie contrôlé.

La troisième partie sur un tempo ternaire, 7 mesures de 12 temps, est un travail sur la thématique des cercles, des courbes, des spirales, et des huit, dans l'espace (tracé) et dans le corps (volumes). Le caractère est soutenu, l'énergie légère. La qualité du mouvement est fluide, des accents en début du mouvement (impulsion).

Cette partie fait l'objet d'une commande et reprend le travail des marches en cercles de la danse allemande du courant « wigmanien » qui m'a été transmise par Karin Waehner.

La quatrième partie sur une musique non mesurée est un travail autour du thème de la vague, flux et reflux, et se termine par un enchaînement au sol en accélération.

Préparation au travail des marches en cercle

Toutes les marches s'effectuent en 1/2 plié en laissant tomber le poids du bassin vers le sol.

Bien que la marche ait un caractère glissé, les pieds ne doivent jamais glisser sur le sol, ils se posent et repoussent le sol à chaque pas, l'articulation de la cheville est souple.

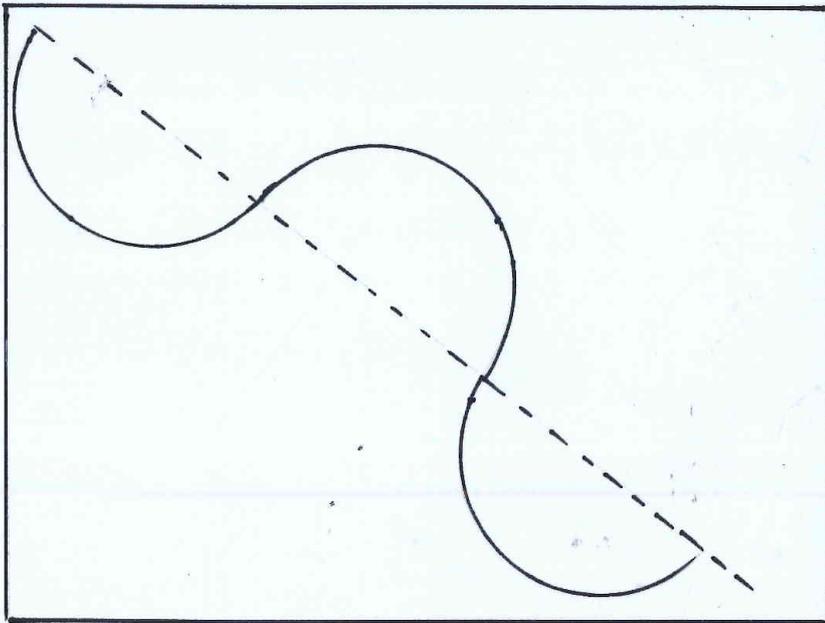
Le dos, comme un élastique, est à la fois tenu et cède en épousant les courbes et les volumes tracés, il n'est jamais figé.

Pour la partie des courbes (mesures de 4 à 5 sur musique ternaire) il me semble important de faire expérimenter, dans un premier temps, aux élèves les marches en courbe dans un tracé spatial simple, (dessin 1) dans les possibilités a, b, c, d, pour qu'ils puissent sentir le sens du cercle et le volume conique tracé dans l'espace, avant de passer à l'enchaînement final (dessin 2).

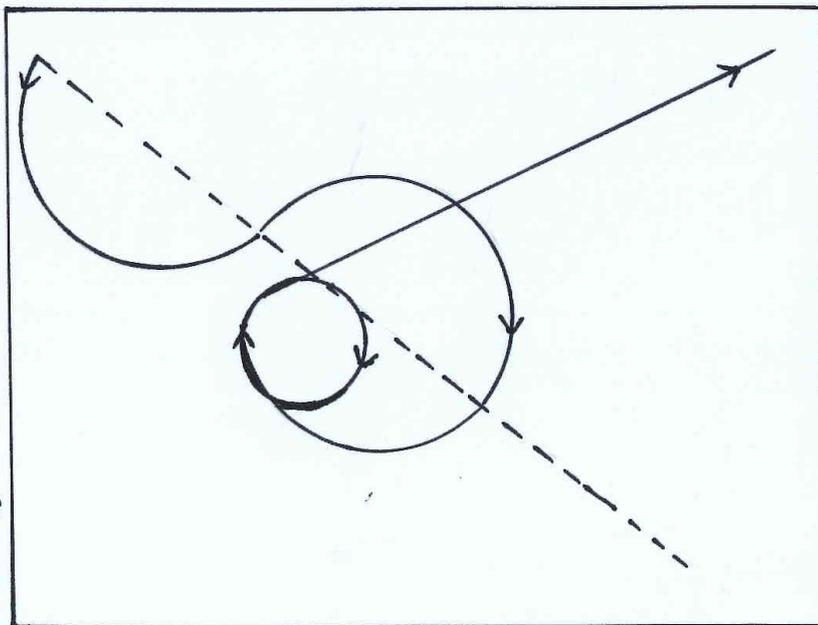
Les quatre possibilités :

- a) courbe en marchant en avant avec inclinaison du buste vers l'intérieur du cercle,
- b) courbe en marchant en avant avec inclinaison du buste vers l'extérieur du cercle,
- c) courbe en marchant en arrière avec inclinaison du buste vers l'intérieur du cercle,
- d) courbe en marchant en arrière avec inclinaison du buste vers l'extérieur du cercle.

Barbara FALCO



dessin 1



dessin 2

levelin

collé

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 11

**Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT
garçon – 1^{ère} option**

Chorégraphe : Alwin NIKOLAIS
Transmetteur : Alberto DEL SAZ
Compositeur : Alwin NIKOLAIS
Danseur : Louis MACQUERON

Alwin NIKOLAIS

Alwin Nikolais est né en 1910 à Southington dans le Connecticut aux États-Unis. Il étudie le piano dès le plus jeune âge et commence sa carrière en accompagnant des films muets à l'orgue. Jeune artiste, il a développé un talent pour la scénographie, le théâtre de marionnette et la composition musicale. Danseur, chorégraphe et professeur particulièrement actif en France de 1970 à sa mort, il est une grande figure de la danse moderne puis contemporaine, pionnier dans la réalisation d'œuvres multimédia. Il crée une forme de spectacle total, au sein duquel était donnée la même importance aux danseurs, à la lumière, à la scénographie, et à la musique.

En 1933, il est marqué par un récital de Mary Wigman, grande danseuse moderne allemande de l'époque, et décide alors de s'initier à la danse. Il commence sa première formation auprès de Truda Kaschmann, ancienne élève de Mary Wigman, et prend en même temps de 1935 à 1937 la direction artistique du *Hartford Parks Marionette Theatre*, un nouveau théâtre de marionnettes.

En 1937, il crée à Hartford sa propre compagnie ainsi qu'une école de danse, et commence à travailler la chorégraphie. Il suit l'enseignement de l'école de danse du Bennington College, dans le Vermont, lieu célèbre où se succédèrent les plus grands noms de la danse. Il y retourne jusqu'à l'été 1940 et y rencontre les pionniers de la danse moderne, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, le compositeur Louis Horst, et surtout Hanya Holm, représentante aux États-Unis du courant chorégraphique de Mary Wigman, avec qui il étudie particulièrement et qui sera, parmi ses professeurs, la plus influente sur sa carrière.

Par son enseignement, il découvre l'approche analytique de Laban. En tentant d'exclure de sa « nouvelle danse » l'ego du danseur, la polarité sexuelle, le narratif et le réalisme, il s'affirme comme un héritier direct de l'exigence de Wigman, dont il gardera également l'intérêt pour le mystère, notamment à travers l'utilisation fréquente des masques. Wigman, élève de Laban, avait aidé son maître dans ses expérimentations de 1910 à 1919 et il est évident que son maître lui transmet sinon sa foi mystique, au moins son intérêt pour les croyances ésotériques et l'« invisible ».

En 1939, il reçoit la commande de créer *Eight Column Line*, son premier ballet. Son œuvre est bien accueillie et constitue ses véritables débuts professionnels. Parallèlement, il enseigne à l'université de Hartford où il élabore sa propre notation du mouvement : la « choro-script » (le système est fondé sur l'énergie et le rythme. Il se présente comme une table d'inscription pour les durées, les phases et articule des tonalités corporelles sur une portée musicale).

En 1945, il doit interrompre ses études de danse lorsqu'il est mobilisé pour la guerre mondiale. Il participera au débarquement en France et restera très marqué par cette période douloureuse. « *La guerre était passée sur moi, je n'avais plus envie de raconter des histoires bêtes. J'ai dû redéfinir la danse et j'ai conclu que l'essence de cet art était le mouvement, de même que pour le peintre c'est la couleur et pour le sculpteur les trois dimensions.* » Alwin Nikolais

En 1948, Alwin Nikolais obtient un poste d'enseignant puis devient directeur artistique au Henry Street Playhouse. Cette structure, dans laquelle il restera vingt-deux ans, est importante dans sa carrière puisque c'est là qu'il va conduire ses recherches chorégraphiques. En 1949, au Colorado College où il donne toujours des cours l'été, il rencontre Murray Louis, son élève, qui deviendra plus tard son danseur fétiche, son compagnon et son collaborateur durant plus de quarante ans.

En 1950, Nikolais fonde la Playhouse Dance Company qui sera renommée plus tard The Nikolais Dance Theater. Il se retire de la scène et se consacre à l'enseignement et à la recherche de l'écriture chorégraphique. C'est dans ce cadre qu'il développe l'idée d'un « théâtre total » : « *Ma conception d'un théâtre total débuta de façon consciente vers 1950 [...]. J'utilisais des masques, pour transformer le danseur en quelque chose d'autre ; et les accessoires, pour élargir sa dimension physique dans l'espace (ces derniers n'étaient pas des instruments utilitaires, comme des pelles ou des épées, mais plutôt de la chair et des os supplémentaires). Je commençais à entrevoir les potentialités de cette créature nouvelle... et à établir ma philosophie de l'homme comme compagnon voyageur dans le mécanisme universel, plutôt que comme le dieu source de toute chose. Cette idée était à la fois humiliante et valorisante : l'homme perdait sa domination, mais devenait parent de l'univers.* » Alwin Nikolais

En même temps qu'il développe ses concepts chorégraphiques, Nikolais poursuit son intérêt pour la musique, ce qui l'amène à créer ses propres partitions sonores. Il envisage la musique comme l'art des sons, et non plus comme une forme asservie aux règles de l'harmonie et de la métrique. Sa curiosité l'amène à expérimenter autant les sons d'une automobile que ceux d'instruments rares d'extrême Orient et à manipuler les sons à l'aide d'un magnétophone. Une bourse Guggenheim lui permet de travailler avec le premier synthétiseur électronique Robert Moog !

Son travail artistique avec sa compagnie, obtient un succès extraordinaire en 1968, lors de la saison du théâtre des Champs Élysées et a eu un impact international sur le monde de la danse.

En 1978, le ministère de la Culture l'invite à créer le Centre national de danse contemporaine (CNDC) à Angers. Il y enseigne pendant 3 années, transmettant ses outils de composition, d'improvisation à toute une génération de danseurs et chorégraphes (Philippe Decouflé, Dominique Boivin, Marcia Barcellos, Alain Buffard, Dominique Rebaud, Philippe Priasso, Manuèle Robert, entre autres).

La Technique Nikolais :

La pensée philosophique de la danse qui accompagne l'approche d'Alwin Nikolais est singulière dans le monde de la danse moderne par le recours au concept d'abstraction. La technique qui en découle engage une approche libre, non formelle du mouvement afin de révéler la singularité unique de chaque danseur.

« *Comme à New York où Nikolais dirigeait son école ouverte en 1948, le CNDC d'Angers fournissait surtout à chaque danseur des outils indispensables aux compétences de l'apprenti chorégraphe. Grâce au cours d'improvisation, intitulé theory class, et à celui de composition chorégraphique, on y aiguisait quotidiennement le regard sur le corps dansant, avec l'utilisation d'un lexique complet et des notions-clés permettant d'analyser le mouvement et de relancer constamment le jugement critique. Le geste unique y était constamment encouragé, sans enfermement, avec un esprit de liberté permanent* » Marc Lawton

L'entraînement technique à partir de concepts issus de la *modern dance* (en particulier ceux élaborés par Laban) apportent un approfondissement de la force, du contrôle et de l'écoute rythmique. Au-delà de ces acquisitions, il s'agit de comprendre et de ressentir la pensée qui sous-tend le travail corporel. Ainsi, la théorie et la philosophie de Nikolais engage comme moteur et seule tâche du danseur, la mise en mouvement, avec la *motion*.

« Si mon art était celui du mouvement, il était essentiel que je le fonde sur un choix infini de polarités variables, que je nie la définition contraignante, appauvrissante, par laquelle la société oppose l'homme à la femme, le yin au yang, et que je refuse toutes les gestuelles simplistes qui en découlent. Il semblait que la nouvelle liberté de l'homme dépendait de sa capacité à se libérer de la centralisation et à faire le choix de la multipolarité ». Alwin Nikolais

L'exploration de l'espace, du temps, de la forme et de l'énergie-flux (Nik emploie ici le terme de « motion ») dans une approche singulière, de la même manière le dialogue avec la gravité, la conscience spatiale, le rythme et le « moteur » du mouvement inhérent à chacun, sont des bases de travail quotidien, utilisant des parcours, enchaînements au sol, mise en jeu du centre et de l'engagement dans l'espace, parfois en recherche de virtuosité.

« Le mouvement écrit désormais l'espace alors qu'auparavant il était écrit dans l'espace par son écrivain, acteur-danseur, souvent lui-même prête-nom de l'auteur ». Elie Goldschmidt

Le concept de « Geste Unique » est ancré profondément dans l'idée que la danse relie le corps, l'esprit et l'âme. Cela engage un effort créatif pour explorer de manière plus fine les composantes du moment traitées dans le processus créatif afin de les rendre visibles. L'exploration, la résolution des questions dans les improvisations de groupe et en solo sont utilisées pour élargir et enrichir le potentiel d'invention du danseur autant que la maîtrise corporelle.

Envisageant la technique comme un moyen et non comme une fin, Nikolais ne demande pas à ces danseurs d'incarner des personnages en laissant place aux sentiments, mais simplement de danser dans le cadre des environnements théâtraux créés par son génie novateur tant dans le domaine des costumes, que des lumières ou du design scénique.

Les quatre principes fondateurs

« Lorsque Nikolais parle des notions (principales) qui sous-tendent sa pensée, son esthétique et son enseignement, il privilégie ce qu'il appelle les Big Four (grands quatre). Laban avait eu dans les années 1920 la même démarche et il est intéressant de mettre ces deux initiatives en parallèle, puisque Nikolais n'a gardé de Laban que deux concepts sur quatre : l'espace et le temps. Écartant en effet la terminologie du poids/force et du flux d'énergie, Nikolais redistribue ces notions et met au point, trente ans après Laban, deux nouveaux principes, celui de motion, et celui de shape ». Marc Lawton

Forme

La capacité du danseur à contrôler les formes qu'il génère peuvent faire penser à ce que l'on voit dans le domaine du sport en tant que formes corporelles. Cependant, ce qui engage une forme dans l'acte de danse va bien plus loin que le fait de réussir l'accomplissement d'une forme correcte permettant de réaliser un objectif technique et sportif. Les fonctions de la notion de « forme » (*shape*) en danse sont plus complexes et fines. Ce n'est pas son apparence extérieure qui est révélée dans cette approche mais ce qu'elle met en jeu intérieurement.

« Quand on tient ses bras en cercle devant soi, deux éléments sont présents : il y a la forme circulaire des bras et il y a l'espace circulaire cerné par les bras. Comment un danseur peut-il montrer cette différence de façon assez claire, afin que le public sache s'il s'agit d'une forme circulaire des bras ou d'un espace circulaire ? C'est pour le danseur une affaire de concentration et d'utilisation de l'énergie. Le sens de la forme est complètement dans la peau. Le danseur retient son énergie dans ses limites physiques, dans sa peau, ses os, ses muscles. » Michael Ballard

Espace

L'héritage de Laban et de Holm est immense en ce qui concerne l'approche de la notion d'espace chez Nikolais. C'est dans sa « choreutique » et son « harmonie spatiale » que l'espace est surtout présent, ainsi que dans les exercices (gammes) pratiqués à l'intérieur de l'icosaèdre.

« Un désir intense est né, celui d'entrer en contact avec l'espace invisible. Ce désir de tendre vers l'espace est le plaisir de bouger. Tout mouvement tend vers l'espace, à la fois l'espace autour de nous et l'espace en nous ». Rudolf Laban, « Vision de l'espace dynamique ».

Il est facile d'appréhender l'espace de manière superficielle et sans le support d'une forme, d'une texture, on reste dans l'immatériel, ce qui peut amener le danseur à croire s'en préoccuper alors qu'il n'a pas d'outils pour le rendre visible, le transformer. Le vide, le vacant sont aussi à prendre en considération, ainsi la notion d'espace dans le travail prend des valeurs extrêmement variables et infinies, de la même manière que dans une pensée macro-cosmique. En d'autres termes, l'espace est généralement mesurable quand un point de référence est visible. Il est possible de projeter une ligne, de dessiner un volume. Cela peut être proche du danseur ou dans le lointain. Mais ce qui est engagé derrière ces projections va bien plus loin.

« Quand le danseur crée d'autres limites linéaires ou des volumes dans l'espace par son action, il les rend visibles et vivantes par la texture qu'il donne à son corps (textural behaviourism) – tout ceci requérant une prise de conscience et une concentration intenses de sa part par rapport aux implications spatiales. » Alwin Nikolais

L'espace quand il est qualifié par des mesures peut être circulaire, carré, triangulaire, ovale ou tri dimensionnel. Il peut être un cube, une pyramide, une sphère. Il n'a cependant pas de caractéristique avant d'être adossé à un critère relatif extérieur, avant qu'une conscience lui donne matière.

« Quand on a affaire à l'espace, il vaut mieux ne pas le considérer comme un vide invisible, mais plutôt comme une toile vivante, vibrante, parcourue de sons et d'ondes lumineuses et bombardée par d'invisibles particules ». Alwin Nikolais

Temps

« Nikolais insistait d'emblée sur le besoin de séparer temps métrique et temps gestuel, le deuxième ayant été longtemps assujéti au premier dans la proximité que l'art de la danse entretient avec la musique. »

La danse est définie dans les dictionnaires comme un enchaînement de pas et de mouvements du corps effectués en rythme sur une musique. Si le rythme est en effet central de la danse, la notion de temps dans l'approche abstraite qu'en fait Nikolais élargit de manière infinie la relation de l'un à l'autre. Ici, la chorégraphie repose sur la perception et la sensation du temps plutôt que sur une pulsation mécanique et rythmique. Cette relation que le danseur établit avec l'expérience de la durée, l'écoute de ce que produit un son en élargissant à l'extrême celle-ci (un vide, un événement, une vibration...) participe de l'élan vital de la danse.

« Aussi évident que merveilleux, le temps intérieur des souvenirs côtoie le temps extérieur de la réalité, le temps de la distance spatiale ou de la présence microscopique (...). Asservir la danse aux simples pulsations et mesures, c'est ignorer la connaissance et l'étonnement infini que procure le temps (...). Aussi flou pour la science que soit le temps, sa substance magique est à la disposition du danseur ». Alwin Nikolais

« Je me suis demandé en quoi consistait la sensation attachée au « lent ». À propos de l'arrêt, que signifie « combien » quand on demande combien dure un arrêt ; qu'entend-on par quand, lorsqu'on demande : quand est-ce qu'on redémarre ? Tout ceci se travaillait en cours, l'expérience visant à identifier ce que l'on ressentait ». Alwin Nikolais

Motion

« *En tant qu'art, la danse est l'art de la motion et non du mouvement* ». Alwin Nikolais, « Motion » que Nikolais lui-même ne souhaitait pas traduire, affirmant que le concept dépassait la notion de mouvement, s'appréhende comme le cœur de sa technique et du sens artistique qui lui est attaché. Lié au temps et à l'espace, ainsi qu'à toutes les dynamiques du mouvement, « Motion » permet d'explorer chaque composante séparément. Il est possible de goûter la nature de la gravité, du momentum, les sensations et la rigueur mathématique du temps, les volumes et étirement de l'espace, en isolant chaque facteur afin d'en sentir les composantes sensibles et physique. Au-delà de ses connaissances corporelles fines, le danseur met en jeu avec la « Motion » beaucoup plus que la simple mise en mouvement des os, des tendons, muscles et nerfs.

Tandis que le mouvement implique une matière déplacée, la « motion » sous-entend de quelle manière se passe l'action.

« *Fondamentalement, le propos du danseur n'est pas de travailler la folie, la joie, la tristesse (mad, glad, sad), etc. Dans son langage, il s'occupe plutôt de textures : léger, lourd, épais, mince, doux, dur, grand, petit, etc* ». Alwin Nikolais

...la formule « motion, not emotion » est devenue une signature de la pensée de Nikolais. Cette insistance à faire de la motion le centre du propos du danseur et de la danse, et de l'assigner à en être le moteur de son esthétique de créateur, provient à la fois d'un souci d'affirmer une conviction profonde et de la conscience des nombreux obstacles à vaincre. Sa danse abstraite (ou plutôt son « théâtre abstrait ») rencontre en effet à ses débuts des réactions négatives, des moqueries, de l'incompréhension et des accusations de « déshumanisation », surtout de la part de la critique. Réagissant aux « drames dansés » de Martha Graham ou aux pièces de José Limon qui triomphent aux États-Unis à l'époque, Nikolais se montre sévère, y voyant surtout du mouvement émotionnel, qu'il définit comme « *mouvement qui subit une certaine condition qui a pour effet d'altérer la nature de son action* » et des préoccupations égocentriques, érotiques et « psychodramatiques ». Les danseurs (souvent les chorégraphes eux-mêmes, virtuoses) incarnent des personnages littéraires, patriotiques ou des héros de la mythologie, dans des pièces qui s'inspirent des tragédies grecques, de Shakespeare ou des sœurs Brontë autant que de l'histoire des États-Unis.

Sources :

- Thèse de Marc Lawton *A la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*.
- Alberto Del Saz.
- *Le geste unique*, Alwin Nikolais, traduction Marc Lawton, édition Deuxième Époque.

Alberto DEL SAZ

Alberto del Saz, co-directeur artistique de la « Murray Louis and Nikolais Dance Company » ainsi que directeur de la Nikolais/Louis Foundation pour la danse, a été artiste au sein de la Nikolais/Louis Foundation pendant 35 ans et se consacre à l'héritage artistique, la conservation et la transmission du patrimoine et du répertoire d'Alwin Nikolais.

Il est né à Bilbao en Espagne. Jeune, il a étudié le patinage sur glace et a fait une carrière d'athlète. En 1980, il est devenu champion national espagnol de patinage artistique. Sa première formation de danse a été reçue au sein de l'école d'Alwin Nikolais, the Nikolais/Louis Dance Lab, auprès des grands professeurs : Hanya Holm, Alwin Nikolais, Murray Louis, Claudia Gitelman, Tandy Beal, Beverly Blossom et d'autres.

En 1985, Alberto del Saz fait ses débuts comme soliste principal dans la compagnie et tourne dans pratiquement chaque continent.

Il est responsable de la reconstruction du répertoire d'Alwin Nikolais et le met en scène dans de nombreux contextes, universitaires et professionnels dans le monde entier. Citons : l'École des Arts de Caroline du Nord, l'École Juilliard, le CNSMD de Paris, la Ririe-Woodbury Dance Co, le Ballet Joffrey de Chicago, l'Université de Washington, l'Université de l'Illinois, Rutgers Université d'État, Brigham Université, le Centre national de danse contemporaine d'Angers, l'Université de l'Utah du Sud, George Mason University, le Conservatoire de Boston, l'Université de l'Utah, Marym College, Hunter College, Marymount Manhattan College, Barnard College, Montclair State University...

Son travail est également financé par NYSCA, en collaboration avec le Théâtre de Glace de New York. Il chorégraphie actuellement pour la patineuse artistique, médaillée de bronze au championnat du monde, Nicole Bobek, et pour Philippe Candeloro, médaillé de bronze olympique.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 11

ARTISAN

Artisan est un solo de la pièce *Imago* créé en 1963. Nikolais y affirme sa vision d'un théâtre total abstrait.

Cet Artisan est un ouvrier qualifié de l'espace. Il fabrique et crée l'illusion d'interagir sur scène avec l'espace et l'environnement. Dans ses gestes uniques et la simplicité de ses déplacements, il atteint un degré de richesse inégalé. En se servant méticuleusement, avec précision et invention de ses mains, de son dos, de ses jambes et de sa tête, l'Artisan crée un vocabulaire et une voie de communication qui intensifient les forces naturelles de la physique comme la gravité, l'inertie et la résistance.

Grâce à son adresse, l'Artisan est emmené à un niveau d'effacement de l'ego et d'engagement qui l'immerge totalement dans le processus.

L'objectif est d'amener l'espace environnant vers les niveaux d'expression d'un artiste.

Musique :

La matière sonore de cette pièce donne au danseur un sens de la durée de chaque segment. C'est à lui de trouver le phrasé intérieur rythmique pour parvenir à des repères musicaux spécifiques, sans dommages pour la chorégraphie et sans devenir esclave du son.

Le danseur commence en croisant ses mains au niveau des poignets sur sa poitrine, déjà poreux vis-à-vis de l'espace en indiquant la direction horizontale que le corps va suivre. Il entre rapidement dans l'espace, mené par ses mains et avec une forte projection vers l'extérieur, dans une direction bien nette. Il enchaîne par un virage à 90 degrés, qui définit un espace carré avec lequel le danseur va travailler.

Puis vient une série de pliés en seconde, pendant que le danseur se sert de sa tête, de l'action de ses jambes, isole poignets et mains pour parvenir à un point d'immobilité grâce au balancement rapide des bras et au fléchissement des mains.

Il ne faut pas confondre l'équilibre atteint ici avec une prouesse technique : c'est plutôt une affirmation d'énergie qui débouche sur un point d'équilibre et de tension.

Le danseur relâche cette énergie et quitte l'immobilité en se servant de son dos et en laissant agir la gravité. Le changement et l'enroulé du dos créent un rythme dynamique et donnent au dos une texture expressive. Le dos devient instrument de musique.

Le matériau chorégraphique de la seconde position est répété pendant toute la pièce, permettant de passer d'un thème à un autre. C'est au danseur que revient le rôle de conserver à cette matière son aspect et sa sensation de fraîcheur, de nouveauté, sans tomber dans le répétitif. Pour y parvenir, il lui faut trouver de nouvelles relations à l'espace, des changements rythmiques et des nuances, préciser la sensibilité des mains, des poignets et des doigts et aussi la façon avec laquelle le danseur entre en relation avec l'espace extérieur et converge (*grains*) dedans.

Mains et doigts deviennent les instruments du sculpteur, ou font office de brosses qui mettent en vie l'espace. L'attention sera portée sur le détail, l'envergure, le poids, la relation et la qualité, toutes ces approches visant à faire de l'espace la *star* de la pièce.

Il ne faut pas oublier que l'intention et la source vitale de la pièce doivent être générées de manière interne et se diffuser au-delà des membres et des extrémités. Une fluidité cinétique doit être présente, tangible et excitante à regarder. Pour ce faire, il est bon d'utiliser souvent la poitrine, le torse et le dos. La philosophie qui sous-tend la pièce comporte une caractéristique très spécifique : être capable d'isoler différentes parties

du corps simultanément, mais avec des qualités, un but, des vitesses et des directions différents. Rendre cela doux, naturel et non étrange ou raide : voilà où réside la difficulté.

Au moment des sauts, le danseur fait preuve de ses capacités physiques, de sa souplesse et du contrôle de son corps. Il souhaite élargir son échelle d'action, trouver la liberté hors sol, montrer ses compétences et son sens du contrôle. Le plus important est son désir de voir la relation entre gravité, poids, légèreté et suspension à l'acmé des sauts.

Quand une course a lieu, il nous faut transmettre la compréhension totale de l'espace extérieur, en créant presque une sensation d'infini, en traçant, en creusant et en donnant l'impression d'un voyage hors du temps et sans destination. Nous devrions presque entendre la tension créée entre le danseur et sa relation à cet espace chargé.

Cette œuvre est fascinante, simple et réjouissante. Elle pousse les danseurs au-delà de leur zone de confort, les faisant travailler avec leur sensibilité et leur sens esthétique pour leur permettre d'atteindre leur art.

NB. Pour la notion de grain (*graining*) au 8^e paragraphe, se référer au chapitre X de l'ouvrage *Le Geste unique*, paru en 2018 aux éditions Deuxième Époque.

Traduction de Marc Lawton.

Alberto DEL SAZ



Artisan, 1963

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 12

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2018)

Chorégraphe – transmetteuse : Josiane RIVOIRE
Compositeur : Jacques BALLUE
Danseur : Anthony MICHELET

Josiane RIVOIRE

Chorégraphe, danseuse et enseignante, a dirigé pendant dix ans la compagnie Incidence /Josiane Rivoire implantée à Nanterre et subventionnée par le ministère de la Culture, la ville de Nanterre et le conseil général des Hauts-de-Seine. Auteure d'une vingtaine de pièces présentées au Festival International de la Danse, à Beaubourg, au Théâtre antique d'Arles, au Théâtre des Amandiers, dans la Cour de l'Archevêché-Avignon... *Ricochet 1 et 2, Arrêt d'urgence, Façade, La Passacaille, Tangorissimo, Tropiques, Une chronique simple, Les petites affaires, Fabulazione* ... dans lesquelles elle privilégie la collaboration de musiciens live, Jean-Yves Bosseur et le groupe Intervalles, le trio Mosalini, Caratini, Beytelman, Alain Genty et Jean-Luc Bernard, Kent Carter... et de plasticiens, Georges Rousse, PYAC...

Elle a aussi développé dans son projet artistique des actions majeures de sensibilisation (partenariat avec l'Éducation nationale) et de formation (création d'un département danse au Conservatoire municipal de Nanterre, responsable du département danse de l'ENMD des Landes ...). Elle a concrétisé cette démarche dans une création pour 140 danseurs et musiciens amateurs et professionnels *Les Tambours* en 1991 au Palais des congrès de Nanterre.

Nommée la même année à la direction pédagogique et artistique danse du CEFEDM, aujourd'hui PESMD Bordeaux Aquitaine, elle se consacre à la création du département danse et y réunit une équipe de formateurs de renom, danseurs, musiciens, médecins, psychologues, historiens...qui ont contribué à former à ce jour 364 diplômés d'État, transmetteurs de la danse classique, jazz et contemporaine. Elle y développe des actions de partenariat avec les institutions culturelles environnantes, (Cuvier CDC, Pôle Évasion, OARA, Cadences...), l'Éducation nationale, l'université (scènes publiques, classes ouvertes, vidéo/conférences, conférences pédagogiques dansées, participations à des colloques universitaires... Elle collabore activement à la création d'une licence danse à l'Université Bordeaux Montaigne en partenariat avec le PESMD, dont elle est coresponsable avec l'équipe universitaire du département des arts du spectacle.

Filmographie : *Fugue* (1985- Réalisation Claude Rey) ; *Tango* (1985- Réalisation Claude Rey) ; *Les Petites Affaires* (1990- Réalisation Claude Rey).

Site interactif : « ondansedanslordinateur » (2007)

Autres : Primée au concours chorégraphique de Bagnolet en 1981 ; lauréate d'une bourse Villa Médicis hors les murs en 1983, elle séjourne au Japon où elle travaille avec Kazuo Ohno ; danseuse principalement dans la compagnie de Susan Buirge ; enseignante à la Schola Cantorum auprès de Karin Waehner, au Centre ERA à Genève auprès de Susan Buirge ; chorégraphie, danse et enseigne dans La compagnie Théâtre Demain à Sisteron, puis en Provence ; dispensée pour renommée particulière en 1990.

Appartenant à la lignée d'Alwin Nikolais, elle participe à la conférence dansée du « *Prisme Nikolais* » en janvier 2004 au Théâtre de la Ville à Paris. Expert DRAC, chargée de cours à l'Université Bordeaux Montaigne, présidence et membre de jurys, EAT, formation musicale, anatomie-physiologie, histoire de la danse, notation du mouvement, pédagogie.

Jacques BALLUE

Ancien élève d'Odette Gartenlaub, Jean-Michel Ferran et Roger Pirolley pour la formation musicale, titulaire du certificat d'aptitude de formation musicale à 18 ans, il exerce actuellement en tant que coordonnateur des départements jazz et formation musicale au conservatoire d'Agen, chargé de cours de formation musicale jazz et musiques actuelles au CRR de Bordeaux ainsi qu'à la faculté de Bordeaux 3.

On trouve ses compositions (pour orchestre, chœur et musique de chambre) parmi de prestigieux labels tels que Sony Classical, Universal Music, Wagram, Ocora Radio France et Agorila, dans des esthétiques allant de la musique traditionnelle, jazz, de variété, contemporaine et musiques de films. Il mène également une carrière de pianiste de jazz et musique de chambre.

Œuvres

Musique de chambre

Sur les rives (Kora)

(2007) Hautbois, clarinette et guitare

Sur les rives (Zortziko)

(2011) Hautbois, clarinette et guitare

Musique soliste

Musiques pour la danse Vol. 1

(2005) Piano (accompagnement de la classe de danse)

Musiques pour la danse Vol. 2

(2005) Piano (accompagnement de la classe de danse)

Musique vocale et chorale

Allons à l'opéra !

(1997) Voix moyenne et piano

Pédagogie

À travers chants ! Volume A

(1999) Chant et piano

À travers chants ! Volume B

(2000) Chant et piano

À travers chants ! Volume C

(2003) Chant et piano

À travers chants ! Volume D

(2003) Chant et piano

Un pour tous, tous pour la musique

(1995) Chant et piano

Site internet : www.jacquesballue.com

<https://www.henry-lemoine.com/fr/compositeurs/fiche/jacques-ballue>

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 12

Dans un souci d'être au plus proche de l'esprit artistique de la pièce, nous avons filmé le début de la variation, le *prélude*, avec le costume original : une jupe et un haut noirs. Cependant, afin de mieux visualiser les chemins de corps et de les rendre plus visibles lors de l'interprétation, le choix du costume s'est orienté vers une tenue plus proche du corps.

Il sera possible pour le danseur, s'il le souhaite, d'expérimenter la danse avec une jupe longue, afin de saisir les sensations corporelles que cela induit dans la danse, mais la variation sera présentée avec un costume près du corps comme sur l'ensemble de la captation.

* * *

Cette variation est une réécriture chorégraphique pour un soliste d'éléments de langages extraits et adaptés de la pièce *Passacaille*. Cette chorégraphie a été écrite en 1985 pour un quintette, ou plus exactement un quatuor et une soliste, composé de 2 danseurs et 3 danseuses* et créée sur la *Passacaille et fugue* de J-S. Bach (adaptée par Marc Pinardel), avec ma propre compagnie implantée à Nanterre.

Les personnages tous habillés de noir, jupes ou robes longues, apparaissent du lointain scène en suspension entre terre et ciel, comme venant d'un infini, avec une très forte présence de la colonne vertébrale, la ligne de force comme arbre de vie.

Ils s'inscrivent d'abord en frontalité avant de jouer sur des courbes, des diagonales, et des reprises de la descente frontale...

Dans l'interprétation de ce solo, il faut pouvoir imaginer la présence d'autres individus comme une démultiplication de soi-même, et un jeu en écho.

Il faut percevoir le passage du temps qu'intériorisent les mouvements autant dans le déroulement musical que dans les tracés qui sculptent l'espace.

La musique pour cette variation a été réécrite par Jacques Ballue et adaptée à 3' (voir la présentation de *Passacaille-Django* et la partition jointe).

Le solo est dansé par Anthony Michelet, initialement habillé d'une longue jupe noire, puis sur la vidéo en t-shirt et collant gris pour une lecture plus lisible du mouvement.

Cette variation chorégraphique est composée en lien direct avec la musique comportant :

Une exposition du thème (8 mesures de 3/4) suivie de 8 variations, chacune étant établie sur une carrure de 8 mesures de 3/4 (voir partition musicale).

1. Le début ou prélude s'effectue en silence après une anacrouse ou pré-mouvement d'élan intérieur sur l'axe, en partant de la table de jury dans un grand demi-cercle vers jardin, en glissé en 1/2 plié // (parallèle), entre 7 ou 8 pas démarrant de la jambe gauche ; bras et main gauche en rotation interne sont moteurs dans le tracé creusant l'espace en cercle, pour terminer au lointain et de dos.

2. L'Exposition du thème chorégraphique et musical (basse continue)

La musique commence sur une anacrouse, soit le 3^{ème} temps (tps) de la mesure (voir partition jointe).

Le danseur commence de dos en lent relevé, pour inscrire son 1er pas sur le 2^{ème} tps de la 1^{ère} mesure (M1).

Il en sera de même pour les 7 autres pas, en effectuant un demi-tour face public entre 4^{ème} et 5^{ème} mesure (M4-M5) lentement avec le bras gauche s'élevant latéralement tel une aile, prenant appui sur l'air pendant que le droit oriente son appui vers la terre (voir la forme des mains reposant elles aussi sur l'air, sans tension), tout en poursuivant la descente frontale.

3. 1^{ère} VARIATION

Sur M1 (mesure 1) : Impulse accent des 2 bras vers jardin avec une frappe sol du pied droit, puis

Sur M2 et 3, il élève son avant-bras gauche (g) au-dessus de ses yeux, paume de main face avant, puis...

Sur M4 est saisi par une émotion (apnée respiratoire) surprise, effroi ou rire, le corps se resserre autour de son axe... ce qui va l'amener à un changement de direction...

Sur M5..., 1/4 de tour à cour, avec petit jeté (sous soi) de jambe (jb) g, la jb droite (d) qui suit se rabattant en avant, le dos accompagnant en courbe le mouvement sur le 1^{er} tps, puis 1/2 tour à jardin avec jeté en rond de jb et balance du dos au-dessus de la jb g sur 2^{ème} et 3^{ème} tps

Répétition sur M6 et M7 tout en descendant avant scène, avec un léger déplacement vers jardin, puis termine face cour sur M8 en retenant la courbe en succession du dos au-dessus de la jambe.

4. 2^{ème} VARIATION (série de sauts et tours)

M1 M2 M3 en diagonale au lointain cour, 3 jetés jb g allongée avant / jb d pliée attitude arrière, le tronc s'incline au-dessus de la jb avant, bras latéraux en courbe vers le sol, comme le vol d'un oiseau

Sur M4 repoussé en temps levé sur jb g avec jb d en attitude arr, le dos et les bras arrondis vers le sol

Sur M5-M6, 1 tour 1/4 spirale à gauche avec bras droit et jb d enroulant en dedans, suspend visage public, puis tour sur jb d plié profond à la seconde avec jb g en attitude // à la seconde, le buste et bras en large courbe avant

Termine (face lointain jardin) en appui des 2 mains sur les cuisses, en plié // profond sur M7... Puissant repoussé et 1^{er} saut « kangourou » sur M8 suivi de...

5. 3^{ème} VARIATION

M1 M2 M3 Ligne des 3 autres sauts kangourous (voir vidéo) du lointain cour à lointain jardin (légère diagonale) en progression d'élévation, suivie d'un 1/2 tour sauté à droite pour arriver en M4 sur les 2 appuis simultanément (mouvement puissant) en plié seconde bras en triangle au-dessus de la tête, sur M5 balance de poids d'une jb à l'autre (d-g-d) suivi de 5 à 6 pas chassés sur M6- M7, pour arriver en profonde seconde sur M8.

6. 4^{ème} VARIATION

Sur changement net musical, sur M1 les coudes et le genou g se resserrent avec force et avec extension du buste en succession, sur relevé jb d

M2 relâcher vers le sol en grand plié // le tronc et les bras à la seconde s'étirent avec fluidité au-dessus du sol

M3 M4 reprise de M1-M2 encore plus puissant

M5 M6 enchaîner sur 1/4 tour à jardin avec le bras g. balayant le sol traçant une grande courbe jusqu'à suspension arche, en fente jb // pliées

M7 M8 1/2 tour sur jb g, plonger en arabesque jb d – corps // au sol, bras en 4^{ème}, en impact, suivi d'un tour en dehors sur jb g, impulsé par la jb d traçant un cercle spirale en attitude les bras accompagnant, et poser pied d au sol pour...

7. 5^{ème} VARIATION

M1 M2 « Aller vers » le lointain cour avec passage j g (genou moteur) d'attitude arrière en dehors, à en avant en dedans, suivi d'un grand développé avant, buste et bras en 4^{ème} (controlatéral) accompagnant l'aller-vers en succession

M3 M4 répétition de ce mouvement...

De M5 à M8 ...suivi d'une reprise du jeté de la 3^{ème} variation puis d'un passage au sol, tour à d en dedans impulsé par la jb g avec appui sur main droite, se relever avec un prompt déroulé dans la verticale, et de dos au public élever la jb g latéralement en // (et légèrement pliée), avec les 2 bras l'accompagnant, puis la main d donne une impulsion frappée sur la cuisse d s'allongeant latéralement, en relevé sur jb g, suivi d'un transfert de poids sur jb d et d'un tour 1/2 plané sur jb d (jb g en arabesque basse, et buste en arche)

Pour finir à nouveau 2 mains en appui sur cuisses en plié // profond

Et déroule lentement le dos pour reprendre la verticale, face lointain jardin

8. Sur 6^{ème} VARIATION

(Tout en imaginant que vous avez 3 danseurs face à vous auxquels vous allez transmettre les mouvements suivants en accumulation ...)

Sur M1 en appui sur j b d plonger corps en arabesque g //sol, les bras s'allongent dans la direction avant, puis sur M2 dérouler dans la verticale en revenant sur ses 2 appuis, regarder vers le lointain jardin sur M2

M3 M4 reprendre M1 suivi d'un tour en dedans sur j b g, j b d et bras amples à la seconde, (reflet du tour en seconde attitude de la 3^{ème} variation) et déroulé dans la verticale sur M4 comme en M2, regard au lointain,

Puis sur M5 reprendre l'arabesque + le tour en dedans, suivi d'un tour en dehors sur j b d, j b g en attitude arr. et déroulé dans la verticale (comme M4)

Puis sur M7 et M8 reprise de cette accumulation suivi d'un 1/2 tour plongé arabesque d, avec 4 soubresauts, très étiré dans la direction lointain jardin

Puis déroule à nouveau en regardant vers jardin (1/2 tour) et...

9. 7^{ème} VARIATION

(entre tours, suspensions et chutes à décliner sur les 8 mesures)

...en reculant vers cour, prendre à nouveau un tour spiralé à d. sur j b d en se rapprochant du sol, j b g en rond de j b avant, suivi d'une chute glissée écart sur j b g, buste en arche et spirale vers le sol

Suivi d'1/2 tour à g en impulsion du haut du dos, arche, suivi d'un tour 1/2 à d impulsé par le haut du corps en se relevant jusqu'à la verticale

Suspension suivie d'une 2^{ème} chute très retenue en glissé sur le dos à partir du bras g jusqu'à l'allongement complet et abandon rapide au sol.

10. 8^{ème} VARIATION

(Final reprise du thème initial suivi de grande chute finale)

Suite à l'impulsion de la relève, reprendre le cercle glissé du prélude, mais beaucoup plus petit (5 ou 6 pas) pour revenir face public

Reprise de la marche sur relevé avec bras mais saccadée fragile inquiétante...

Reprise de petits jetés latéraux (comme en 1^{ère} variation) suivis d'un tour plané (comme en 5^{ème} variation), grande suspension face avant la 1^{ère} chute frontale en succession du buste et amorti sur mains.

Suivi d'un resserrement du corps (repousser vers l'arrière) sur les 4 appuis et d'une projection avant pour une 2^{ème} chute sur les 4 appuis au sol sur la dernière mesure ;

Laisser le poids du corps se déposer dans le sol comme pour y inscrire son empreinte.

Silence musical et immobilité du corps.

FIN

Recommandation : cette partition analytique est à lire en complément de la vidéo, afin d'éclairer le cheminement des mouvements, de mieux en percevoir le dessin, la musicalité, la dynamique des successions. Mais également aidez-vous de la partition musicale de Jacques Ballue. En aucun cas ne succombez à l'exécution mais trouvez le souffle intérieur qui habite les mouvements, quitte à modifier légèrement la relation aux mesures. Imaginez également que votre mouvement est amplifié par une large jupe, avec laquelle vous pourriez d'ailleurs expérimenter cette danse ainsi que l'a fait notre interprète Anthony Michelet, que je remercie pour son engagement et sa qualité très professionnelle. Il en est de même pour Jacques Ballue.

Lexique des abréviations :

Parallèle : //

Temps : tps

Mesure : M

Jambe : j b

Droite : d ou dte

Gauche : g ou gche
Arrière : arr
Haut : Ht

* **Danseurs à la création** : Pascale Degli Espoti, Nadine Hernu, Bertrand Lombard, Allen Schaffer et Gabi Sund. Assistante à la création : Chrystine Van Maerrem

Josiane RIVOIRE

Cette variation écrite pour un garçon peut cependant être dansée par une fille si elle en est motivée.

* * *

Passacaille Django-Bach

Pour correspondre à l'idée chorégraphique de Josiane Rivoire sur le thème de la passacaille, j'ai choisi une ré-écriture de la célèbre *Passacaille & fugue BWV 852* en ut mineur de J-S. Bach.

J'ai conservé le principe d'écriture baroque de la passacaille allant jusqu'à reproduire les schémas et motifs des variations écrites par le maître.

Mais pour marquer le caractère intemporel de cette musique, grâce aux relations possibles entre musique baroque et jazz, j'ai effectué ces variations sur une grille harmonique inspirée du thème de jazz *Django* de John Lewis.

À l'image de ces thèmes tels que *Django*, *Fly me to the moon* ou *Les feuilles mortes* de Prévert et Kosma, écrits en marches harmoniques de cascades de quintes dont la ligne de basse « circulaire » peut être reprise à l'infini, cette passacaille donne l'impression d'avoir déjà été entendue par son évidence harmonique et formelle ; la danse va dialoguer, se confronter, lutter même par moment contre cette évidence.

L'orgue y évoque un caractère sacré, voire tragique par les accords employés aux deux premières variations, mais peu à peu, les deux flûtes en dialogue soulignent la progression de plus en plus libre et aérienne de celles-ci jusqu'au court repos final.

Jacques BALLUE

Passacaille Django-Bach

J.Ballue

Adagio ♩ = 66

1

Flûte

Flûte

Orgue

Pédalier

11

Fl.

Fl.

Org.

Ped.

18

2

Fl.

Fl.

Org.

Ped.

©J.Ballue

2

25 **3**

Fl. 1
Fl. 2
Org.
Ped.

32 **4**

Fl. 1
Fl. 2
Org.
Ped.

37

Fl. 1
Fl. 2
Org.
Ped.

42 **5**

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

46 **6**

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

51

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

56 7

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

60

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

63

Fl.
Fl.
Org.
Ped.

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 13

**Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT
fille – 1^{ère} option**

Chorégraphe : Alwin NIKOLAIS
Transmetteur : Alberto DEL SAZ
Compositeur : Alwin NIKOLAIS
Danseuse : Julia VERCELLI

Alwin NIKOLAIS

Alwin Nikolais est né en 1910 à Southington dans le Connecticut aux États-Unis. Il étudie le piano dès le plus jeune âge et commence sa carrière en accompagnant des films muets à l'orgue. Jeune artiste, il a développé un talent pour la scénographie, le théâtre de marionnette et la composition musicale. Danseur, chorégraphe et professeur particulièrement actif en France de 1970 à sa mort, il est une grande figure de la danse moderne puis contemporaine, pionnier dans la réalisation d'œuvres multimédia. Il crée une forme de spectacle total, au sein duquel était donnée la même importance aux danseurs, à la lumière, à la scénographie, et à la musique.

En 1933, il est marqué par un récital de Mary Wigman, grande danseuse moderne allemande de l'époque, et décide alors de s'initier à la danse. Il commence sa première formation auprès de Truda Kaschmann, ancienne élève de Mary Wigman, et prend en même temps de 1935 à 1937 la direction artistique du *Hartford Parks Marionette Theatre*, un nouveau théâtre de marionnettes.

En 1937, il crée à Hartford sa propre compagnie ainsi qu'une école de danse, et commence à travailler la chorégraphie. Il suit l'enseignement de l'école de danse du Bennington College, dans le Vermont, lieu célèbre où se succédèrent les plus grands noms de la danse. Il y retourne jusqu'à l'été 1940 et y rencontre les pionniers de la danse moderne, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, le compositeur Louis Horst, et surtout Hanya Holm, représentante aux États-Unis du courant chorégraphique de Mary Wigman, avec qui il étudie particulièrement et qui sera, parmi ses professeurs, la plus influente sur sa carrière.

Par son enseignement, il découvre l'approche analytique de Laban. En tentant d'exclure de sa « nouvelle danse » l'ego du danseur, la polarité sexuelle, le narratif et le réalisme, il s'affirme comme un héritier direct de l'exigence de Wigman, dont il gardera également l'intérêt pour le mystère, notamment à travers l'utilisation fréquente des masques. Wigman, élève de Laban, avait aidé son maître dans ses expérimentations de 1910 à 1919 et il est évident que son maître lui transmet sinon sa foi mystique, au moins son intérêt pour les croyances ésotériques et l'« invisible ».

En 1939, il reçoit la commande de créer *Eight Column Line*, son premier ballet. Son œuvre est bien accueillie et constitue ses véritables débuts professionnels. Parallèlement, il enseigne à l'université de Hartford où il élabore sa propre notation du mouvement : la « choro-script » (le système est fondé sur l'énergie et le rythme. Il se présente comme une table d'inscription pour les durées, les phases et articule des tonalités corporelles sur une portée musicale).

En 1945, il doit interrompre ses études de danse lorsqu'il est mobilisé pour la guerre mondiale. Il participera au débarquement en France et restera très marqué par cette période douloureuse. « *La guerre était passée sur moi, je n'avais plus envie de raconter des histoires bêtes. J'ai dû redéfinir la danse et j'ai conclu que l'essence de cet art était le mouvement, de même que pour le peintre c'est la couleur et pour le sculpteur les trois dimensions.* » Alwin Nikolais

En 1948, Alwin Nikolais obtient un poste d'enseignant puis devient directeur artistique au Henry Street Playhouse. Cette structure, dans laquelle il restera vingt-deux ans, est importante dans sa carrière puisque c'est là qu'il va conduire ses recherches chorégraphiques. En 1949, au Colorado College où il donne toujours des cours l'été, il rencontre Murray Louis, son élève, qui deviendra plus tard son danseur fétiche, son compagnon et son collaborateur durant plus de quarante ans.

En 1950, Nikolais fonde la Playhouse Dance Company qui sera renommée plus tard The Nikolais Dance Theater. Il se retire de la scène et se consacre à l'enseignement et à la recherche de l'écriture chorégraphique. C'est dans ce cadre qu'il développe l'idée d'un « théâtre total » : « *Ma conception d'un théâtre total débuta de façon consciente vers 1950 [...]. J'utilisais des masques, pour transformer le danseur en quelque chose d'autre ; et les accessoires, pour élargir sa dimension physique dans l'espace (ces derniers n'étaient pas des instruments utilitaires, comme des pelles ou des épées, mais plutôt de la chair et des os supplémentaires). Je commençais à entrevoir les potentialités de cette créature nouvelle... et à établir ma philosophie de l'homme comme compagnon voyageur dans le mécanisme universel, plutôt que comme le dieu source de toute chose. Cette idée était à la fois humiliante et valorisante : l'homme perdait sa domination, mais devenait parent de l'univers.* » Alwin Nikolais

En même temps qu'il développe ses concepts chorégraphiques, Nikolais poursuit son intérêt pour la musique, ce qui l'amène à créer ses propres partitions sonores. Il envisage la musique comme l'art des sons, et non plus comme une forme asservie aux règles de l'harmonie et de la métrique. Sa curiosité l'amène à expérimenter autant les sons d'une automobile que ceux d'instruments rares d'extrême Orient et à manipuler les sons à l'aide d'un magnétophone. Une bourse Guggenheim lui permet de travailler avec le premier synthétiseur électronique Robert Moog !

Son travail artistique avec sa compagnie, obtient un succès extraordinaire en 1968, lors de la saison du théâtre des Champs Élysées et a eu un impact international sur le monde de la danse.

En 1978, le ministère de la Culture l'invite à créer le Centre national de danse contemporaine (CNDC) à Angers. Il y enseigne pendant 3 années, transmettant ses outils de composition, d'improvisation à toute une génération de danseurs et chorégraphes (Philippe Decouflé, Dominique Boivin, Marcia Barcellos, Alain Buffard, Dominique Rebaud, Philippe Priasso, Manuèle Robert, entre autres).

La Technique Nikolais :

La pensée philosophique de la danse qui accompagne l'approche d'Alwin Nikolais est singulière dans le monde de la danse moderne par le recours au concept d'abstraction. La technique qui en découle engage une approche libre, non formelle du mouvement afin de révéler la singularité unique de chaque danseur.

« *Comme à New York où Nikolais dirigeait son école ouverte en 1948, le CNDC d'Angers fournissait surtout à chaque danseur des outils indispensables aux compétences de l'apprenti chorégraphe. Grâce au cours d'improvisation, intitulé theory class, et à celui de composition chorégraphique, on y aiguisait quotidiennement le regard sur le corps dansant, avec l'utilisation d'un lexique complet et des notions-clés permettant d'analyser le mouvement et de relancer constamment le jugement critique. Le geste unique y était constamment encouragé, sans enfermement, avec un esprit de liberté permanent* » Marc Lawton

L'entraînement technique à partir de concepts issus de la *modern dance* (en particulier ceux élaborés par Laban) apportent un approfondissement de la force, du contrôle et de l'écoute rythmique. Au-delà de ces acquisitions, il s'agit de comprendre et de ressentir la pensée qui sous-tend le travail corporel. Ainsi, la théorie et la philosophie de Nikolais engage comme moteur et seule tâche du danseur, la mise en mouvement, avec la *motion*.

« Si mon art était celui du mouvement, il était essentiel que je le fonde sur un choix infini de polarités variables, que je nie la définition contraignante, appauvrissante, par laquelle la société oppose l'homme à la femme, le yin au yang, et que je refuse toutes les gestuelles simplistes qui en découlent. Il semblait que la nouvelle liberté de l'homme dépendait de sa capacité à se libérer de la centralisation et à faire le choix de la multipolarité ». Alwin Nikolais

L'exploration de l'espace, du temps, de la forme et de l'énergie-flux (Nik emploie ici le terme de « motion ») dans une approche singulière, de la même manière le dialogue avec la gravité, la conscience spatiale, le rythme et le « moteur » du mouvement inhérent à chacun, sont des bases de travail quotidien, utilisant des parcours, enchaînements au sol, mise en jeu du centre et de l'engagement dans l'espace, parfois en recherche de virtuosité.

« Le mouvement écrit désormais l'espace alors qu'auparavant il était écrit dans l'espace par son écrivain, acteur-danseur, souvent lui-même prête-nom de l'auteur ». Elie Goldschmidt

Le concept de « Geste Unique » est ancré profondément dans l'idée que la danse relie le corps, l'esprit et l'âme. Cela engage un effort créatif pour explorer de manière plus fine les composantes du moment traitées dans le processus créatif afin de les rendre visibles. L'exploration, la résolution des questions dans les improvisations de groupe et en solo sont utilisées pour élargir et enrichir le potentiel d'invention du danseur autant que la maîtrise corporelle.

Envisageant la technique comme un moyen et non comme une fin, Nikolais ne demande pas à ces danseurs d'incarner des personnages en laissant place aux sentiments, mais simplement de danser dans le cadre des environnements théâtraux créés par son génie novateur tant dans le domaine des costumes, que des lumières ou du design scénique.

Les quatre principes fondateurs

« Lorsque Nikolais parle des notions (principales) qui sous-tendent sa pensée, son esthétique et son enseignement, il privilégie ce qu'il appelle les Big Four (grands quatre). Laban avait eu dans les années 1920 la même démarche et il est intéressant de mettre ces deux initiatives en parallèle, puisque Nikolais n'a gardé de Laban que deux concepts sur quatre : l'espace et le temps. Écartant en effet la terminologie du poids/force et du flux d'énergie, Nikolais redistribue ces notions et met au point, trente ans après Laban, deux nouveaux principes, celui de motion, et celui de shape ». Marc Lawton

Forme

La capacité du danseur à contrôler les formes qu'il génère peuvent faire penser à ce que l'on voit dans le domaine du sport en tant que formes corporelles. Cependant, ce qui engage une forme dans l'acte de danse va bien plus loin que le fait de réussir l'accomplissement d'une forme correcte permettant de réaliser un objectif technique et sportif. Les fonctions de la notion de « forme » (*shape*) en danse sont plus complexes et fines. Ce n'est pas son apparence extérieure qui est révélée dans cette approche mais ce qu'elle met en jeu intérieurement.

« Quand on tient ses bras en cercle devant soi, deux éléments sont présents : il y a la forme circulaire des bras et il y a l'espace circulaire cerné par les bras. Comment un danseur peut-il montrer cette différence de façon assez claire, afin que le public sache s'il s'agit d'une forme circulaire des bras ou d'un espace circulaire ? C'est pour le danseur une affaire de concentration et d'utilisation de l'énergie. Le sens de la forme est complètement dans la peau. Le danseur retient son énergie dans ses limites physiques, dans sa peau, ses os, ses muscles. » Michael Ballard

Espace

L'héritage de Laban et de Holm est immense en ce qui concerne l'approche de la notion d'espace chez Nikolais. C'est dans sa « choreutique » et son « harmonie spatiale » que l'espace est surtout présent, ainsi que dans les exercices (gammes) pratiqués à l'intérieur de l'icosaèdre.

« Un désir intense est né, celui d'entrer en contact avec l'espace invisible. Ce désir de tendre vers l'espace est le plaisir de bouger. Tout mouvement tend vers l'espace, à la fois l'espace autour de nous et l'espace en nous ». Rudolf Laban, « Vision de l'espace dynamique ».

Il est facile d'appréhender l'espace de manière superficielle et sans le support d'une forme, d'une texture, on reste dans l'immatériel, ce qui peut amener le danseur à croire s'en préoccuper alors qu'il n'a pas d'outils pour le rendre visible, le transformer. Le vide, le vacant sont aussi à prendre en considération, ainsi la notion d'espace dans le travail prend des valeurs extrêmement variables et infinies, de la même manière que dans une pensée macro-cosmique. En d'autres termes, l'espace est généralement mesurable quand un point de référence est visible. Il est possible de projeter une ligne, de dessiner un volume. Cela peut être proche du danseur ou dans le lointain. Mais ce qui est engagé derrière ces projections va bien plus loin.

« Quand le danseur crée d'autres limites linéaires ou des volumes dans l'espace par son action, il les rend visibles et vivantes par la texture qu'il donne à son corps (textural behaviourism) – tout ceci requérant une prise de conscience et une concentration intenses de sa part par rapport aux implications spatiales. » Alwin Nikolais

L'espace quand il est qualifié par des mesures peut être circulaire, carré, triangulaire, ovale ou tri dimensionnel. Il peut être un cube, une pyramide, une sphère. Il n'a cependant pas de caractéristique avant d'être adossé à un critère relatif extérieur, avant qu'une conscience lui donne matière.

« Quand on a affaire à l'espace, il vaut mieux ne pas le considérer comme un vide invisible, mais plutôt comme une toile vivante, vibrante, parcourue de sons et d'ondes lumineuses et bombardée par d'invisibles particules ». Alwin Nikolais

Temps

« Nikolais insistait d'emblée sur le besoin de séparer temps métrique et temps gestuel, le deuxième ayant été longtemps assujéti au premier dans la proximité que l'art de la danse entretient avec la musique. »

La danse est définie dans les dictionnaires comme un enchaînement de pas et de mouvements du corps effectués en rythme sur une musique. Si le rythme est en effet central de la danse, la notion de temps dans l'approche abstraite qu'en fait Nikolais élargit de manière infinie la relation de l'un à l'autre. Ici, la chorégraphie repose sur la perception et la sensation du temps plutôt que sur une pulsation mécanique et rythmique. Cette relation que le danseur établit avec l'expérience de la durée, l'écoute de ce que produit un son en élargissant à l'extrême celle-ci (un vide, un événement, une vibration...) participe de l'élan vital de la danse.

« Aussi évident que merveilleux, le temps intérieur des souvenirs côtoie le temps extérieur de la réalité, le temps de la distance spatiale ou de la présence microscopique (...). Asservir la danse aux simples pulsations et mesures, c'est ignorer la connaissance et l'étonnement infini que procure le temps (...). Aussi flou pour la science que soit le temps, sa substance magique est à la disposition du danseur ». Alwin Nikolais

« Je me suis demandé en quoi consistait la sensation attachée au « lent ». À propos de l'arrêt, que signifie « combien » quand on demande combien dure un arrêt ; qu'entend-on par quand, lorsqu'on demande : quand est-ce qu'on redémarre ? Tout ceci se travaillait en cours, l'expérience visant à identifier ce que l'on ressentait ». Alwin Nikolais

Motion

« *En tant qu'art, la danse est l'art de la motion et non du mouvement* ». Alwin Nikolais, « Motion » que Nikolais lui-même ne souhaitait pas traduire, affirmant que le concept dépassait la notion de mouvement, s'appréhende comme le cœur de sa technique et du sens artistique qui lui est attaché. Lié au temps et à l'espace, ainsi qu'à toutes les dynamiques du mouvement, « Motion » permet d'explorer chaque composante séparément. Il est possible de goûter la nature de la gravité, du momentum, les sensations et la rigueur mathématique du temps, les volumes et étirement de l'espace, en isolant chaque facteur afin d'en sentir les composantes sensibles et physique. Au-delà de ses connaissances corporelles fines, le danseur met en jeu avec la « Motion » beaucoup plus que la simple mise en mouvement des os, des tendons, muscles et nerfs.

Tandis que le mouvement implique une matière déplacée, la « motion » sous-entend de quelle manière se passe l'action.

« *Fondamentalement, le propos du danseur n'est pas de travailler la folie, la joie, la tristesse (mad, glad, sad), etc. Dans son langage, il s'occupe plutôt de textures : léger, lourd, épais, mince, doux, dur, grand, petit, etc* ». Alwin Nikolais

...la formule « motion, not emotion » est devenue une signature de la pensée de Nikolais. Cette insistance à faire de la motion le centre du propos du danseur et de la danse, et de l'assigner à en être le moteur de son esthétique de créateur, provient à la fois d'un souci d'affirmer une conviction profonde et de la conscience des nombreux obstacles à vaincre. Sa danse abstraite (ou plutôt son « théâtre abstrait ») rencontre en effet à ses débuts des réactions négatives, des moqueries, de l'incompréhension et des accusations de « déshumanisation », surtout de la part de la critique. Réagissant aux « drames dansés » de Martha Graham ou aux pièces de José Limon qui triomphent aux États-Unis à l'époque, Nikolais se montre sévère, y voyant surtout du mouvement émotionnel, qu'il définit comme « *mouvement qui subit une certaine condition qui a pour effet d'altérer la nature de son action* » et des préoccupations égocentriques, érotiques et « psychodramatiques ». Les danseurs (souvent les chorégraphes eux-mêmes, virtuoses) incarnent des personnages littéraires, patriotiques ou des héros de la mythologie, dans des pièces qui s'inspirent des tragédies grecques, de Shakespeare ou des sœurs Brontë autant que de l'histoire des États-Unis.

Sources :

- Thèse de Marc Lawton *A la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*.
- Alberto Del Saz.
- *Le geste unique*, Alwin Nikolais, traduction Marc Lawton, édition Deuxième Époque.

Alberto DEL SAZ

Alberto del Saz, co-directeur artistique de la « Murray Louis and Nikolais Dance Company » ainsi que directeur de la Nikolais/Louis Foundation pour la danse, a été artiste au sein de la Nikolais/Louis Foundation pendant 35 ans et se consacre à l'héritage artistique, la conservation et la transmission du patrimoine et du répertoire d'Alwin Nikolais.

Il est né à Bilbao en Espagne. Jeune, il a étudié le patinage sur glace et a fait une carrière d'athlète. En 1980, il est devenu champion national espagnol de patinage artistique. Sa première formation de danse a été reçue au sein de l'école d'Alwin Nikolais, the Nikolais/Louis Dance Lab, auprès des grands professeurs : Hanya Holm, Alwin Nikolais, Murray Louis, Claudia Gitelman, Tandy Beal, Beverly Blossom et d'autres.

En 1985, Alberto del Saz fait ses débuts comme soliste principal dans la compagnie et tourne dans pratiquement chaque continent.

Il est responsable de la reconstruction du répertoire d'Alwin Nikolais et la met en scène dans de nombreux contextes, universitaires et professionnels dans le monde entier. Citons : l'École des Arts de Caroline du Nord, l'École Juilliard, le CNSMD de Paris, la Ririe-Woodbury Dance Co, le Ballet Joffrey de Chicago, l'Université de Washington, l'Université de l'Illinois, Rutgers Université d'État, Brigham Université, le Centre national de danse contemporaine d'Angers, l'Université de l'Utah du Sud, George Mason University, le Conservatoire de Boston, l'Université de l'Utah, Marym College, Hunter College, Marymount Manhattan College, Barnard College, Montclair State University...

Son travail est également financé par NYSCA, en collaboration avec le Théâtre de Glace de New York. Il chorégraphie actuellement pour la patineuse artistique, médaillée de bronze au championnat du monde, Nicole Bobek, et pour Philippe Candeloro, médaillé de bronze olympique.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 13

POUPÉE À LA TÊTE CASSÉE

Solo créé pour une femme, *Poupée à la tête cassée* est l'une des sections de *Mechanical Organ (Orgue mécanique – ou organe mécanique)* 1982. La musique est signée Alwin Nikolais et le David Darling Ensemble. Ce joyau met en valeur l'aptitude du danseur à se transformer au-delà du mouvement.

Le thème est simplement celui d'une poupée à la tête ou au cou cassé et de son obsession à trouver la verticale sans jamais y parvenir. Lors de la création, Nikolais a structuré la pièce, choisi les mouvements et assemblé les pas en collaborant avec la danseuse. C'est une structure simple avec une trajectoire déplaçant l'interprète d'un côté à l'autre de la scène, sur un chemin horizontal d'un seul tenant.

Des répétitions ont lieu avec des décalages et diverses nuances.

La danse commence avec la danseuse se tenant debout immobile au centre de la scène, sa tête rebondissant simplement d'avant en arrière, faisant entrer le spectateur dans la qualité de la pièce, délicate mais fragile, presque dangereuse.

La danseuse poursuit, avec une série de sauts, de battements, de tours, de suspensions, et une coordination des jambes, des bras, de la tête et du dos qui paraît étrange tout en étant très organique et extrême.

Dans l'apprentissage de cette œuvre, l'étudiante doit adopter un point de vue de haute sophistication, qu'accompagne un savoir-faire et un sens profond de l'abstraction sans tomber dans l'illustratif, même si le thème est très concret. On parle ici d'un engagement et d'un voyage pour partir à la découverte de soi-même. Il s'agit de toucher du doigt cette exploration pour en faire le point de départ vers de nouvelles manières de ressentir la danse de l'intérieur plutôt que de l'extérieur.

C'est du dos et de la colonne vertébrale que part souvent une grande partie de la matière du mouvement. Dos et colonne sont souples, lâchés, allongés et jamais raides, mais aussi forts, en soutien et en expansion. La difficulté repose dans l'équilibre à trouver entre tous ces éléments, ainsi que dans la circulation du mouvement. Cette circulation permet d'aller jusqu'aux extrémités du corps, en déplacement dans l'espace et en projection au-delà.

Le regard de la danseuse et son expression de visage sont ceux d'une poupée de porcelaine avec les yeux grands ouverts, mais le regard est un peu vitreux et perdu dans l'espace, donnant l'impression d'être dans un rêve, sans aucun verrouillage. Le visage se relie au reste du corps et à l'action en train de se dérouler simplement par convergence (*graining*), une qualité unique qu'offre la technique Nikolais.

Il sera essentiel de veiller à ce que la danseuse ne mime pas ou ne reproduise pas les pas, mais cherche à la place la fluidité et le caractère organique des phrases et des pas, ainsi qu'une palette dynamique. Il s'agit de créer un dialogue intérieur qui fait se manifester la richesse du mouvement, sa générosité et son exubérance tout en effaçant l'effort technique. Ce qu'il faut montrer à la place, c'est la sophistication des qualités en jeu : douceur, suspension, immobilité, fluidité, richesse, délicatesse, force, étonnement et plaisir ludique.

La partition musicale n'est pas là pour être suivie ou pour coller à la danse, mais pour amplifier le mouvement. La danseuse doit trouver dans les délicates couches sonores une source d'inspiration qui l'aidera à cerner toutes les qualités mentionnées plus haut, mais elles ne doivent jamais en être la motivation. Ne pas imiter.

Il existe deux repères importants pour le son : tout d'abord le mouvement débute dès que la première note se fait entendre, voire avant, car, sur scène, la danseuse sera en mouvement avant que les lumières ne s'allument. L'autre repère se situe à 2'20, à la toute fin, quand la danseuse tente pour la première fois de tenir sa tête à la verticale, puis quitte la scène en trébuchant.

NB. Pour la notion de grain (*graining*) au 8^e paragraphe, se référer au chapitre X de l'ouvrage *Le Geste unique*, paru en 2018 aux éditions Deuxième Époque.

Traduction de Marc Lawton.

Alberto DEL SAZ



Mechanical Organ (1980) by Alwin Nikolais
Nikolais Dance Theatre
Performed by the Ririe – Woodbury Dance Company
Photographer : Stuart Ruckman (2019)
Dancer : Melissa Younker

DANSE CONTEMPORAINE

Variation n° 14

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2007)

Chorégraphe – transmetteuse : Marilèn IGLESIAS-BREUKER
Compositeur – interprète musical : Xavier ROSSELLE
Danseuse : Aurore CASTAN-AÏN

Marilèn IGLESIAS-BREUKER

Danseuse et sociologue argentine, elle débute sa carrière à Buenos Aires puis poursuit des études à l'École Folkwang d'Essen. Elle intègre le *Folkwang Tanz Studio* sous la direction de Hans Züllig. Interprète soliste de Jean Cébron et de Susanne Linke, elle débute une carrière de chorégraphe en 1979. Lauréate des concours de Bagnolet et de Lyon, et du Prix Folkwang 81, elle se perfectionne à New York puis s'installe en France où, avec Luc Petton, elle fonde la compagnie « Icosaèdre ». Primée au concours de l'Été de la Danse en 1985, à Paris, « Icosaèdre » est invitée en résidence de création à la Maison de la Culture de Reims puis la Région Champagne-Ardenne et le ministère de la Culture lui confient une mission de sensibilisation.

A Reims, elle crée une vingtaine de chorégraphies présentées en France et à l'étranger. Parallèlement à son travail de création, elle poursuit des activités de recherche et de pédagogie. Titulaire du CA, elle enseigne dans différents centres de formation (CEFEDM Aquitaine, CND Paris ...) en pédagogie de la danse et en histoire de la danse et participe à de nombreux colloques. Coauteur de films et de projets liés à l'image, elle est à l'origine du projet « Instants d'Europe » associant recherche théorique, reportages vidéos et spectacles autour de la mémoire de la danse européenne. Auteur de divers textes dans des revues spécialisées et dans des ouvrages collectifs, elle intervient en qualité de conseillère scientifique, dans la rédaction du Dictionnaire de la danse Larousse.

En 2003, la Drac Champagne-Ardenne et la Ville de Reims lui confient la direction du « Laboratoire des compagnies », lieu de résidences de création. Aujourd'hui, le « Laboratoire chorégraphique » à Reims, affirme une action en direction des compagnies émergentes dans un souci d'élargissement des publics, en lien avec le « Pôle danse des Ardennes ».

Xavier ROSSELLE

Il participe à de nombreuses créations et concerts en tant qu'interprète, improvisateur ou compositeur en France et à l'étranger.

Après trois années au sein du Quatuor de Saxophones de Versailles et des Désaxés, il fonde sa compagnie « Musique, création, diffusion » et crée des spectacles musicaux.

Son intérêt pour toutes les formes d'expression artistique, l'amène à jouer avec des musiciens de différents horizons (récemment avec X. Gagnepain, V. Courtois, L. Sclavis), et à travailler régulièrement avec des metteurs en scène, des marionnettistes et des chorégraphes dont Luc Petton pour son projet *La confiance des oiseaux*, spectacle avec 4 danseurs et 40 oiseaux. Il collabore à plusieurs reprises avec Marilèn Iglesias-Breuker, notamment pour la création de *Délie*.

Parallèlement à sa carrière éclectique de musicien, il mène une activité pédagogique, titulaire du CA, il enseigne le saxophone au CNR de Reims.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 14

Thème : variation sur le thème de la spirale dans l'espace et dans le corps.

L'ensemble est basé sur la notion de « forme trace » telle que conçue et pratiquée depuis Laban* (voir nota). Les mouvements des bras, des jambes et les déplacements dans l'espace peuvent être ainsi visualisés, ressentis, appréhendés comme des formes se déployant sur un plan ou sur une surface courbe, créant des volumes coniques ou des formes serpentine. Dans le cas de la spirale, le meilleur exemple serait l'épluchure d'une pomme ou d'un crayon taillé.

Le mouvement reste guidé avec une part de relâchement. Il sera important de déterminer la part d'abandon et la part de suspension à chaque étape de l'apprentissage pour ne pas se figer dans une « guidance » excessive. Inversement, la suspension est présente même lors de chutes : là aussi de façon partielle.

En résumant, à chaque étape, la bonne exécution du mouvement exige que l'on puisse répondre aux questions suivantes :

- Quel est le volume tracé par le corps dans l'espace ? D'où à où ?
- Quelle est la partie du corps moteur du mouvement ?
- Qu'est-ce qui relâche, à partir d'où et jusqu'où ?
- Quelle est la partie du corps qui suspend ?
- Comment utiliser le bassin et le ½ plié pour donner de la profondeur ?

Structure : la variation est composée de 5 parties, de longueurs différentes, distribuées sur l'ensemble des 64 mesures musicales.

- A1 : mesures 1 à 19
- A2 : mesures 20 à 30
- B : mesures 31 à 42
- C : mesures 43 à 56
- A3 : mesures 57 à 64

Les parties A ont pour thème spécifique la courbe dans l'espace (toujours dans la même direction rotatoire, à une exception près en A2) ainsi que le cercle, les spirales concentriques, les mouvements ronds et l'amplitude du mouvement. Même s'il y a des accélérations ou des sauts, le mouvement reste plané et soutenu, dans un tempo modéré.

La partie B se déroule au sol. Les déplacements, tout en suivant une diagonale descendante dans l'espace, prennent des chemins tortillés (une fois à droite, une fois à gauche) : l'ensemble est plus accentué avec des temps forts, du poids et des rebonds, dans un tempo rapide.

La partie C travaille les spirales opposées dans le corps à partir de la taille. La danseuse passe rapidement d'une torsion à une autre. Les changements se font en transitant par la verticale (sur le plan sagittal ou vertical).

Les « tours spiralés » (citation des cours de Hans Züllig) doivent s'enfoncer dans le sol comme un tire-bouchon, toujours plus bas jusqu'à résolution dans un autre mouvement. Le relâchement-rebond est de nouveau présent, mais prend des centres partiels tels le coude, le genou, le haut du dos ... La rapidité est souhaitée mais sans perdre la profondeur dans le sol.

La respiration est particulièrement importante compte tenu de la mise en jeu de mouvements opposés dans le corps, des torsions qui peuvent finir par « asphyxier » les muscles si on ne respecte pas l'alternance suspension-relâchement.

A1 :

Le mouvement du bras droit trace une forme-trace conique dans l'espace.

Le saut est suspendu au niveau des lombaires, légère courbe avant avec une sensation de volume rond que les coudes participent à créer. Du rond surgit, telle une percée vers le haut, le deuxième saut avec le dos bien allongé et les mains vers le bas. Le haut du corps relâche (en particulier la tête et les coudes) avec le ½ plié pour dégager le grand rond de jambe avant-côté (prendre conscience de la forme-trace de la jambe).

Le début des marches en cercle se fait avec le regard vers l'extérieur, le bassin se laisse entraîner par la force centrifuge et son inclinaison indique le centre du cercle. Lorsque le regard et le bras changent, ils prennent la relève pour signaler le point central sans que le reste du corps se modifie. Le dos devient moteur (côté gauche-arrière puis lombaire) avec une légère perte d'équilibre qui peut induire une accélération des pas. Le dernier cercle est réalisé par jambes et bras sur deux plans horizontaux parallèles au milieu desquels le bassin reste conduit et dans un niveau bas (d'où un ½ plié approfondi).

A2 :

Le relevé arrive par la suspension du corps. Lâcher le poids d'abord dans la main gauche puis dans tout le corps. Attitude à gauche avec un léger renversé (allonger la jambe avant de poser le pied), saut vers le haut avec courbe avant puis saut glissé vers derrière, tête redressée regard loin. Perte d'équilibre sur le pas transitionnel. Tour qui se termine en promenade, relâcher les coudes pour initier la remontée vers le ½ pointe avec des bras qui « creusent » l'espace. Corps suspendu par le sternum.

B :

Laisser aller le poids puis reprendre avec le rebond, coudes souples. Le recul est initié par le dos. Les passages sur les genoux sont amortis par la suspension du haut du dos. Les chutes se font en poursuivant la progression le long de la diagonale. La marche au sol et la remontée décrivent une seule et même spirale (mouv-trace). La spirale se termine par un allongement de tout le corps dans deux directions opposées, en haut et en bas d'un même plan diagonal.

C :

Relâchement de la tête et du coude à gauche pour initier le tour. Approfondir le ½ plié (tire-bouchon) tout en gardant présent le mouvement (attitude arrière-arabesque-rond) de la jambe droite. L'œil gauche doit pouvoir regarder le pied droit par-dessus l'épaule au début du tour, le dos fait un cercle opposé à celui de la jambe. Le corps se laisse entraîner par l'élan de la jambe pour avancer vers la gauche tout en gardant le plan frontal.

La liberté des articulations est importante : genoux et surtout coudes qui permettent aux bras d'alterner des déplacements sur le mode central ou périphère.

Lors du cambré arrière, le corps pivote comme un fouetté autour du haut de la tête qui fait point fixe.

Les trois déplacements (voir dessin : 1, 2, 3) en zigzag se font comme si le corps était attiré par les directions respectives, même si différents mouvements interviennent à l'intérieur.

A3 :

Après le moment de suspension en équilibre, intervient un changement de tempo. On revient à une danse plus posée, ample et planée.

La course n'est pas très rapide, par contre le plus profonde possible, surtout avant le saut. Bien contrôler la coordination des deux bras pour le saut en courbe avant. Le mouvement commencé avec le rond de la jambe droite puis le développé à gauche est une même et seule spirale tracée.

L'ensemble de cette partie a une progression spatiale en courbe dans le sens opposé à celle du début (A1).

Marilèn IGLESIAS-BREUKER

* nota : voir à ce sujet : le chapitre V, de CHOREUTIQUE.

Ce texte fondateur de la théorie de l'espace et de la dynamique de Rudolf Laban a été traduit en français et intégré dans le livre : ESPACE DYNAMIQUE, édité par Nouvelles de Danse, Contredanse, Bruxelles.

À noter que les mouvements traces peuvent être facilement exercés avec des tissus ou des bâtons.

Danse jazz

Variation n° 15

Fin du 1^{er} cycle, garçon et fille

Chorégraphe – transmetteuse : Magali COZZOLINO
Compositeur – interprète musical : Jonathan SOUCASSE
Danseuse : Ambre ROSSI

Magali COZZOLINO

Danseuse de formation classique, elle a travaillé auprès de Rudy Brians, Raymond Franchetti, Andrej Glegovsky. Très vite, elle rencontre la danse jazz avec une formation en comédie musicale, cabaret et claquettes. Elle développe sa formation avec Rheda, Patrice Valéro, Serge Ricci, Pascal Couillaud. C'est ce dernier qui lui fait rencontrer la danse hip hop. Très inspirée par la danse moderne et notamment par la technique Horton, elle travaille auprès de Peter Goss, Miguel Lopez mais aussi en danse contemporaine durant toute sa formation. Elle s'est enrichie par ailleurs d'autres danses avec un intérêt particulier pour le flamenco et la danse africaine. Elle parfait sa formation en suivant de nombreux stages notamment avec Rosemary Brandt en France et à New-York.

Elle intègre une formation à la scène au Centre Artistique Duende à Marseille dirigé par Yette Résal qui lui a permis de participer à une création dansée à Venise et à l'hôpital Caroline sur l'île du Frioul, festival de Marseille. C'est à l'issue de cette formation qu'elle obtient son DE en jazz et un EAT en classique en 1993.

Danseuse pour le Jeune Ballet Jazz Français, dirigé par Nicole Guitton, la compagnie Vol libre, elle poursuit son expérience professionnelle à Disneyland Paris pour divers spectacles, dans des cabarets avec la Compagnie Parisfolies, et pour divers artistes chanteurs.

Pendant dix ans, elle enseigne dans différentes structures privées, associatives et publiques en tant que professeur de classique, jazz et hip hop à l'Académie Tessa Beaumont (Salle Pleyel Paris), à l'AID Paris, à l'académie du cirque Criolane Circus (Paris) et notamment au Conservatoire de danse de Martigues.

Elle intègre ensuite la formation diplômante au CNSMD de Lyon en 2004 où elle obtient son CA. Professeur d'enseignement artistique titulaire de la fonction publique, c'est en 2007, qu'elle est nommée au poste de directrice du conservatoire de danse de la ville de Martigues puis en 2011, à la direction du Site Pablo Picasso, conservatoire de musique et de danse qu'elle dirige depuis 7 ans.

Ses responsabilités à la ville de Martigues lui ont donné l'occasion de proposer et d'avoir la direction artistique de nombreux projets et festivals dont un spectacle regroupant 600 artistes amateurs et professionnels.

Par ailleurs, elle est formatrice en pédagogie pour le DE jazz depuis plus de 12 ans aux Studios du Cours à Marseille. Elle est régulièrement invitée en tant que présidente de jury et jury pour le DE, CA et la Fédération Française de danse.

Elle est également intervenante pour la formation professionnelle « Autres danses » et formatrice occasionnelle pour l'Éducation nationale, intervenante pour la Fédération Française de Danse, en tant que professeur et chorégraphe, elle s'investit, en outre, dans cette association qui œuvre pour la danse en amateur au travers de nombreux projets, comme les « 24 h du jazz », événement annuel.

Jonathan SOUCASSE

Diplômé du Conservatoire d'Aix-en-Provence en jazz et solfège, il obtient également une licence en musicologie et un diplôme d'État en accompagnement danse.

Pianiste « tout terrain », Jonathan Soucasse se démarque par son aisance à créer des liens entre le jazz, le classique, les musiques actuelles et l'improvisation. À travers ses compositions et arrangements soignés, il développe un univers qui lui est propre : énergique, sensible, communicatif.

À partir de 2005, il crée plusieurs spectacles (*Bizet était une femme*, *Opéra Molotov*, *Jazz*, *Oui mais pas que*). Avec son projet *Duo Heiting Soucasse* dont il est le compositeur et l'arrangeur, il obtient le prix du public de « Crest Jazz Vocal ».

Actuellement, il se produit partout en France (Jazz à Vienne, RhinoJazz Festival, Jazz des 5 Continents, Paris...).

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 15

La variation est conçue en 4 parties. La notion du « jeu » est fondamentale, l'idée étant de créer un dialogue virtuel avec un « autre » imaginaire qui va évoluer avec les différentes propositions rythmiques et mélodiques.

Les qualités dynamiques doivent être au service d'une rythmicité précise se jouant des temps contretemps et syncopes qui vont renforcer l'effet du jeu et de la surprise.

La relation à l'espace, les déplacements sont motivés par l'intention d'aller vers ou de quitter, le regard a donc une grande importance.

La 1^{ère} partie suggère une invitation à jouer et la notion de swing crée une sorte de jubilation dans ce jeu de provocations ludiques ou de taquineries.

La deuxième partie encourage le « faire ensemble » dans une notion d'élan et de déplacement. Le retour au temps calme, l'adage, permet d'explorer 3 qualités dynamiques le balancé, le mouvement continu avec la main qui tourne grâce à un cercle du poignet initié par le majeur à la manière des danseurs de flamenco et la tête, quant à elle, marque 3 accents impactés.

Retour au plaisir avec la partie rythmique qui incite à créer un jeu de questions réponses avec le rythme et cet « autre » virtuel.

La dernière partie enchaîne une série de pas de bases dans une certaine vitesse qui se termine dans un grand saut qui symbolise la fin du jeu et du plaisir de ce partage.

La fin du cycle 1 détermine la fin d'une étape importante pour l'élève où les éléments fondamentaux et techniques devront être mis en place, il s'agit là de les mettre au service d'une intention.

Les suggestions précisées plus haut sont des outils d'accompagnement à l'interprétation il s'agira de garder à l'esprit la notion de jeu et de plaisir.

Magali COZZOLINO

Variation n° 16

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, garçon (reprise 2018)

Chorégraphe – transmetteuse : Chantal DUBOIS
Compositeur – interprète musical : Alexandre ZEKRI
Danseur : Guillaume ELBES

Chantal DUBOIS

Elle étudie la danse classique dès l'âge de cinq ans et demi et pour des raisons de santé, arrête momentanément la danse, s'entraîne en gymnastique aux agrès pour obtenir, à l'adolescence, le titre de Championne du Cher et de l'Indre. Ces acquis lui permettront ainsi plus tard, d'assurer aussi des rôles de soliste en tant que danseuse-acrobate. A 17 ans, elle découvre, le modern'jazz avec Amadéo, Nadia Coulon et Nicole Ivars. Elle se forme alors à Paris auprès de Solange Golovine, Jacqueline Fynaert, Andrej Glegolski en danse classique, Amadéo, Gianin Loringuet, Molly Molloy, Sylvie Mougeolle, Redha et Matt Mattox en modern'jazz, Peter Goss et Miguel Lopez en danse moderne, Françoise Verdier en Graham chez Rosella Hightower, Mialy Rahjohnson et Victor Cuno en claquettes, Mme Charlot en chant et l'art dramatique à l'Atelier Blanche Salant.

Sa carrière de danseuse s'effectue principalement dans les milieux du cabaret (Paradis Latin, Alcazar), du music-hall (Casino de Paris, Folies Bergère, Moulin Rouge), de la télévision dans les émissions de variété, des clips vidéo, de la publicité et de la mode.

Elle travaille alors avec une douzaine de chorégraphes des années 80 en France et à l'étranger : Claudette Walker, Molly Molloy, Rick Odums, Larry Vickers, Nicole Guitton, Redha, Barry Collins, Jean Moussy, Jean Guélis, Patricia Alzetta, Serge Alzetta et Serge Piers.

Elle intègre deux comédies musicales *Magic Story* à Mogador avec Molly Molloy et *Daémonia* au Palace avec Larry Vickers qui lui donneront aussi l'occasion de chanter. Elle enregistrera un disque chez Tréma et partira en tournées dans les pays de l'Est.

Elle jouera en tant que comédienne dans *La Mouette* de Tchekhov et *Le Mariage de Figaro* au théâtre du Marais, puis avec la compagnie du Nain Jaune, *Dandin* de Molière et *Les oiseaux d'Aristophane* avec le metteur en scène Bruno Nion au Nouveau Théâtre de Vierzon.

Après une douzaine d'années en tant que danseuse, Chantal s'oriente vers la pédagogie.

Titulaire du DE, elle crée à Vierzon la compagnie Miroir Mal Poli puis obtient son CA en danse jazz. Elle sera formateur à l'UV pédagogique au CFRD de Nantes et elle enseignera treize ans au CRD de Troyes où elle crée le Junior Ballet et la compagnie Ballet Libre Cours. Responsable artistique de quatre biennales chorégraphiques *Les Pas de Troyes*, ce sera l'occasion d'inviter de nombreuses compagnies professionnelles dans le souci d'un développement de la danse dans ses manifestations les plus éclectiques.

Étudiante pendant trois années à Paris 8, elle y recevra entre autres, les enseignements de Julie Perrin (analyse d'œuvres), Christine Roquet et Dominique Praud (AFCMD). Elle intègre ensuite le CMA18, le CRR de Paris et le Pôle Supérieur DNSPD jazz.

Afin de mieux saisir les fondamentaux inhérents aux danses Hindu Swing de Jack Cole, elle travaillera cinq années le Bharata Natyam avec Malavika Klein, Anusha Cherer, Jyotika Rao à Paris et Selvam Muthuswamy à Chennai en Inde. Elle étudiera à cette occasion le chant carnatique avec Anusha Musicteacher à Chennai puis Audrey Premkouvar à Paris.

Elle recevra deux années d'enseignement de la notation Laban au CNSMDP avec Noëlle Simonet (notation), Odile Rouquet (AFCMD), Sophie Rousseau (musique), et Virginie Garandeau (histoire). Elle pratique aujourd'hui le Tai Chi et le Dahara Kung Fu. Missionnée dans les tutorats pour la préparation au DE et CA, intervenante dans les centres de formations, les jurys de conservatoire, et ceux pour le DE et le CA, elle est actuellement professeur au Conservatoire de Vincennes.

Alexandre ZEKRI

Médaille d'or en écriture et en orgue au CNR de Saint-Maur-des-Fossés, prix de la SACEM en écriture, Alexandre Zekri a été formé aussi au clavecin, au piano, et à la direction de chœur. Comme pianiste, il a joué notamment en tournée en Corée avec le pianiste Daeuk Heo (dont il est arrangeur), et est pianiste accompagnateur au conservatoire de Vincennes. Il est également saxophoniste dans un groupe de jazz, et chef de chœur et titulaire de l'orgue à l'Église Sainte-Marie.

À propos de la relation musique-danse

Dans ce morceau, j'ai voulu mélanger des instruments africains (percussions, kalimba) avec les instruments habituels d'une rythmique jazz (piano, contrebasse). L'idée rythmique du thème exposé par le kalimba m'est venue en regardant les premiers gestes du danseur. En effet, avec Chantal Dubois, nous avons décidé de nous baser d'abord sur le mouvement pour déterminer la musique. La structure reste simple, carrée, mais avec par moments des accords plus contemporains.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 16

Hommage au style « Hindu Swing » de Jack Cole

Cette variation de danse modern'jazz propose certains mouvements et pas référencés en technique Bharata Natyam, danse classique de l'Inde du sud. Jack Cole* a intégré cette discipline à son œuvre après en avoir acquis les savoirs auprès de Uday Shankar à New-York. Ce style chorégraphique aussi appelé « Hindu swing » est notamment bien visible dans le film *Kismet*.*

Jack Cole était déjà très imprégné des danses exotiques enseignées par Ruth Saint Denis et Ted Shawn quand il était leur danseur interprète de la compagnie Denishawn.

Les mudras

Le mudra est un terme sanskrit (langue ancienne de l'Inde) signifiant « signe » ou « sceau ». C'est une position codifiée et symbolique des mains du danseur. On peut aussi les retrouver en peinture ou en sculpture sur des personnages ou des divinités.

Les différentes postures des bras qui peuvent leur être associées s'appellent « hastas ».

Les mudras désignent dans les danses indiennes aussi bien des gestes abstraits que des gestes signifiants.

Sept mudras sont proposés dans cette variation : Pataka, Tripataka, Katakamuka, Alapadma, Ksepama, Dola et Sikara. Il est préférable de bien prendre le temps de les pratiquer, avant de les associer aux pas. Leurs apprentissages sont souvent perçus comme des moments ludiques. La maîtrise des dissociations des doigts et des poignets permet aussi des moments précieux de concentration et de fait, d'éveil de la conscience des extrémités.

<https://www.youtube.com/watch?v=FoMheRn8tNg>

Les adavus

Les adavus sont les composants du vocabulaire de base du Bharata Natyam.

Des extraits d'adavus sont présents à plusieurs reprises dans cette variation. Trois parmi bien d'autres familles, seront abordés : Tatt (frappe du pied au sol), Natt (s'appuyer avec douceur sur le talon d'une jambe allongée) et Kutt (petit saut vers le bas). Les ports de bras et les mudras y sont associés.

Il est recommandé, autant que possible, de travailler aussi en amont ces adavus de base, afin de mieux en maîtriser les valeurs interprétatives.

<https://www.youtube.com/watch?v=gcsvreCNHeQ>

Musique carnatique

La musique et le chant carnatique de l'Inde du Sud sont étroitement liés à la danse Bharata Natyam. C'est pourquoi, nous vous en présentons ici l'écriture rythmique, citée au début de la variation sous la forme d'un *patting :

TA _ _ TA KA DI MI TA _ DI MI _ KA DI _ TA

Les quatre syllabes TA KA DI MI correspondent à la durée d'une pulsation noire = 4 doubles-croches = 90.

Un trait écrit ainsi _ correspond à une syllabe non frappée : TA ou KA ou DI ou MI = une double croche = 1/4 temps.

Chaque temps démarre par TA sauf le 4^{ème} temps qui est silencieux.

« *Tout ce qui est facile à enseigner est inexact* » Gaston Bachelard.

Dominique Dupuy le cite dans les volumes de grammaire de la notation Laban de Jacqueline Challet-Hass faisant référence au très scrupuleux travail de recherche que cette grande dame a effectué.

Je remercie à mon tour Noëlle Simonet, une de ses « disciples » pour ces deux années d'études Laban au CNSMDP. Noëlle, mais aussi Odile Rouquet ont su nous transmettre le sens, toujours plus aiguisable, du regard, sur la complexité du mouvement dans le corps, l'espace, le temps et l'effort.

Bonne lecture et belle interprétation à tous.

* *Jack Cole (John Ewing Richter) est un chorégraphe et acteur américain né le 27 avril 1911 à New Brunswick, New Jersey (États-Unis) et décédé à Hollywood, Californie (États-Unis) le 17 février 1974.*

* *Udai Shankar, né le 8 décembre 1900 à Udaipur et mort le 26 septembre 1977 à Calcutta, est un danseur et chorégraphe indien. Il était aussi le frère de Ravi Shankar.*

* *Kismet est un film musical américain de Vincente Minnelli et Stanley Donen sorti en 1955.*

* « Le patting qui utilise la totalité du corps (frappements de mains entre elles, sur les cuisses, les bras, les aisselles, le tronc, claquements de doigts) pour créer simultanément des timbres variés et des rythmes multiples, est une signature typiquement africaine américaine. » *Éliane Seguin, Histoire de la danse jazz, Chiron, 2003, pages 45-56.*

Chantal DUBOIS

Cette variation peut être indifféremment interprétée par fille et garçon.

Variation n° 17

Fin du 2^{ème} cycle, examen d'entrée en cycle d'orientation professionnelle, fille

Chorégraphe – transmetteuse : Sylvie DUCHESNE
Compositeur – interprète musical : Thibaut GUERIAUX
Danseuse : Alison CASTILLO

Sylvie DUCHESNE

Sylvie Duchesne a dansé dans les compagnies : Ballets Jazz Art, Earthling Contemporary Dance Arts, Cie Hubert Petit-Phar, Cie Choreonix Bruce Taylor.

Elle est professeure de danse jazz, titulaire du CA, a enseigné entre autres : au Korean University of Arts (Séoul Corée du Sud), au CEFEDM de Nantes, au CRR d'Angers, au CESMD Poitou-Charentes, au Conservatoire de Garches, à l'Institut de Formation Professionnelle Rick Odums, au Studio Harmonic (Paris), à l'AID (Paris), au CND (Paris) dans le cadre de l'entraînement régulier du danseur, de la formation au DE au CNSMD de Lyon dans le cadre de la formation au CA.

Elle enseigne actuellement au CMA 17 Paris, au CRR de Paris, au PSPBB Paris/Boulogne et à l'EPCC École Supérieure d'Art de Lorraine-CEFEDM pour la formation au DE.

Elle a longtemps été répétitrice dans la cie Ballets Jazz Art dirigée par Raza Hammadi. Elle a aussi eu l'occasion de faire répéter, ou de mettre en scène des artistes tels que ; Catherine Deneuve pour une scène de tango dans le film *Indochine* ou Michel Jonas pour ses concerts. Lors de voyages au Sénégal, elle a été le regard extérieur pour Seydou Camara et Madiba Madiba lors de leur création *Carnet de voyage* pour le Festival Duo/Solo à St Louis, Sénégal.

Titulaire du diplôme de perfectionnement du CNSMPD en notation Laban, Sylvie Duchesne a enseigné la notation aux étudiants de l'Institut de Formation Professionnelle Rick Odums, et du CESMD Poitou-Charentes. Elle enseigne depuis 2010 la notation Laban aux étudiants du PSPBB Paris/Boulogne. Parallèlement, elle a fait un travail de reconstruction chorégraphique en remontant entre autres : *Barrel House* et *Choros*, chorégraphies de Katherine Dunham, *Negro Spirituals*, chorégraphie d'Helen Tamiris pour la compagnie James Carles, *Je n'y peux rien mes pieds adorent la danse*, chorégraphie de Matt Mattox pour les élèves du conservatoire de Clermont-Ferrand dans le cadre de « Danse en amateur et répertoire », présenté au Théâtre de Chaillot, ainsi que pour les élèves des CMA de Paris dans le cadre d'un projet inter-conservatoires présenté à la MPAA St Germain, *Entre dos Aguas*, chorégraphie de Robert North pour les étudiants du CESMD Poitou-Charentes et DNSPD Paris/Boulogne, et *Sing, Sing, Sing*, chorégraphie de Jack Cole pour les étudiants DNSPD Paris/Boulogne.

Lors de ses études en notation Laban, elle a réalisé les notations suivantes : répertoire pédagogique de Matt Mattox, *Entre Dos Aguas*, chorégraphie de Robert North. Les partitions sont consultables à la médiathèque du CNSMPD de Paris. Par la suite, avec le soutien de la DMDTS, elle réalise la partition d'un solo de Matt Mattox *Trois en Une*, avec le soutien du CND, la partition de *Les Sœurs Brontë*, chorégraphie de Raza Hammadi. Les partitions sont consultables à la médiathèque du CND.

Thibaut GUERIAUX

Multi-instrumentiste et chanteur.

Autodidacte à la base, c'est suite à un voyage au Brésil, qu'il décide de se consacrer pleinement à la musique. Il étudie la guitare et les percussions traditionnelles, et se spécialise dans la musique brésilienne. Avec le groupe El Gafla (rock algérien), il se produira dans de nombreux pays, en Europe, Asie et Afrique. Parallèlement, il développe une activité de pédagogue, et crée le spectacle jeune public *Chansons d'ici et d'ailleurs*. Voyageur et collectionneur de sonorités, de chansons traditionnelles, d'instruments et parfois de danses, il accompagne, depuis 2011, les cours de danse jazz au conservatoire du 17^{ème} arrondissement de Paris, et notamment Sylvie Duchesne, avec qui il noue une relation professionnelle de grande qualité.

Le morceau *Morar perto do mar* (Habiter au bord de la mer), est une musique en 7 temps (métrique 7/4). D'abord inspiré par une rythmique brésilienne de funk carioca (musique urbaine brésilienne), l'esprit de la musique s'est au fur et à mesure métissé au cours du processus de création à des couleurs et instruments africains.

Construit autour d'un pattern de guitare de style Afro, on entendra une intro qui flirte avec l'électro (grâce à des ambiances de guitare saturée, et des pédales d'effet). Les percussions sont très présentes ; la cloche soutient le sens, shaker et maracas le continuum ; puis le cajon et un roulèr (tambour basse de La Réunion) donnent à vivre les « Graves ».

Le kamel'n goni (harpe à 10 cordes mandingue) et le tama (tambour d'aisselle) apportent une touche sonore africaine.

Morceau co-arrangé, enregistré, mixé et réalisé avec Jean Rollet-Gérard.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 17

La variation est construite sur une musique à 7 temps.

Lors de l'introduction, la pulsation n'est pas encore identifiable, mais on peut entendre à trois reprises le son d'une cloche, cela nous permet de nous repérer dans le temps. Après chaque son de cloche on commence une nouvelle phrase dansée. 1) mouvement tête, cloche... déplacement- arrivée, 2) cloche... déplacement retour mouvement, 3) cloche... soubresaut. À partir de la marche en reculant la pulsation est identifiable.

Intention générale : jouer avec des partenaires imaginaires

La variation est composée de trois parties :

1) Introduction musicale durant laquelle on réveille les appuis avec une résonance dans la colonne et le haut du corps.

Qualités : d'élasticité, rebond, volume par le dos et les bras.

Intentions : aller vers, découverte/accueil. Sur le retour se recentrer avant de repartir, « bounce » et petit saut pour puiser dans le sol avant de quitter sa place.

Imaginer le flux et reflux des vagues en bord de mer.

-À partir de la marche en reculant, le tama (petite percussion africaine) et le kamel'n goni (son cristallin) insufflent des qualités dynamiques de : balancé, d'élasticité, arrêt. Une circulation du mouvement se fait dans le corps entre bas/haut, haut/bas, sur tous les plans (sagittal, frontal, transversal), on évolue dans l'espace d'une diagonale à l'autre avec un regard présent et réactif.

2) Le développement se déroule sur couplet/refrain.

-Au début du couplet le mouvement est porté par le kamel'n goni, les qualités dynamiques sont : impulsion/résonance dans un jeu de tension/détente. Utiliser les changements de niveaux avec moelleux dans les appuis, et résonances dans la colonne. Lors des mouvements de transitions par les pas de base, glisser sur jambes fléchies et garder le même niveau. Lors de la séquence au sol jouer avec le poids en alternant entre abandon et repousser.

-Le refrain sur les voix, est plus dynamique et saccadé, avec des impacts. Le mouvement est plus petit, incisif, réactif.

A 1mn24s sur 4x7, les mouvements alternent entre isolations saccadées et ondulations dans une plus grande amplitude, changement d'orientation sur chaque « et 7 ». La quatrième fois 7, (orientation diagonale avant gauche), est libre en mixant les différentes possibilités d'isolations et ondulations.

3) Dans la dernière partie la prise d'espace est plus enlevée avec des changements d'orientations rapides. Retrouver la présence du regard de la première partie. Aller au bout du mouvement, jusqu'à un léger déséquilibre provoquant une accélération vers le mouvement suivant.

-Comme une réminiscence, on retrouve de temps à autres des mouvements saccadés en dialogue avec nos partenaires imaginaires.

Intentions : liberté, envol, joie, jeu.

Sylvie DUCHESNE

DANSE JAZZ

Variation n° 18

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 1^{ère} option

Chorégraphe – transmetteur : Lhacen HAMED BEN BELLA
Compositeur – interprète musical : Yoann LAUNAY
Danseur : Victor THIEFIN-RICORDEL

Lhacen HAMED BEN BELLA

Danseur, pédagogue, comédien et chorégraphe.

Sa rencontre avec la danse s'est faite à travers le hip hop dès l'âge de 10 ans. C'est un danseur et chorégraphe autodidacte, il n'a commencé la danse conventionnelle qu'à l'âge de 16 ans.

Après le hip hop, Lhacen s'est orienté vers le jazz, la danse contemporaine, le classique, l'afro et le folklorique, ce qui lui confère une large palette et fait de lui un artiste complet. Il s'est également tourné vers les arts martiaux afin d'enrichir ses connaissances artistiques par des techniques et une discipline spécifiques.

Lhacen a rapidement été repéré par Dominique Boivin, Compagnie Beau Geste, ainsi que de nombreux autres chorégraphes et professeurs très talentueux, notamment le metteur en scène Mauricio Celedon.

La danse est une évidence pour Lhacen Hamed Ben Bella, il devient enseignant en 1988.

Ses premières créations en tant que chorégraphe sont *Putain de silence* et *Salope de vie* (1998). Suivent alors *L'utopie héroïque* et *Les murmurantes* en 1999.

En juin 1999, il reçoit le Premier Prix au Concours Jeunes Chorégraphes de Pontoise.

Il est formateur pour de nombreux centres de formations de 1998 à 2018.

En 2003, il commence une carrière de comédien avec Mauricio Celedon qui lui a permis de jouer partout dans le monde et notamment lors de sa toute première représentation en tant que comédien, danseur en Italie pour *O Divina la Comedia – L'enfer*. Une année plus tard, il anime un stage de danse sur le thème de Pablo Neruda, le poète et écrivain chilien, pour Teatro Del Silencio. Il crée également la chorégraphie *Un temps pour elles*. Il enchaîne alors sur *Le Purgatoire* en 2005 en tant que comédien. Il

chorégraphie *Le Paradis* en 2007 sur demande de Mauricio Celedon puis *Emma Darwin* deux ans plus tard.

Il crée ensuite une chorégraphie pour le Cirque Baroque Opéra 4 D'Cirq *l'Opéra des Gueux*.

Depuis plus de 15 ans, il est président du jury pour l'Examen d'Aptitude Technique (EAT) et aux évaluations pédagogiques du diplôme d'État.

Depuis 2007, il est chorégraphe, formateur à l'Institut National des Arts de Musical-Hall Le Mans.

À partir de 2011, il a été formateur et professeur au Conservatoire de Nantes en tant que professeur de jazz (2011-2013), chorégraphe de la compagnie Bella Danse.

Il est très souvent invité en tant que professeur à des stages internationaux. Tout au long de sa carrière, il est enseignant, chorégraphe sur de nombreux projets et danseur pour plusieurs compagnies. Chaque année, il offre à son public de nouvelles créations comme *Jacques Prévert*, *Apollodore*, *Alice*, *Dans ma maison* ou *Il janvier* en hommage aux victimes des attentats du 11 janvier 2015. Il a également créé *ICARO*, *Histoire d'Elles*, *Boléro*, *L'Europe ne nous accueille que si l'on arrive à traverser*, *Le cauchemar de Barbe Bleue*, *Héroïne*, et tant d'autres...

Lhacen Hamed Ben Bella est un danseur talentueux, à la personnalité forte et dont le parcours et les enseignements sont très riches. Ses chorégraphies sont très théâtrales. Il insiste toujours sur les principes et règles de la danse mais également sur l'importance de la scène. L'espace doit être occupé et le regard du danseur joue un rôle décisif et participe lui aussi à l'occupation de l'espace.

Ses créations sont inspirées des cultures, des religions et des ethnies et sont souvent en relation avec l'exploration de l'identité. Il aime transmettre des messages engagés à travers ses chorégraphies mais également transmettre les enseignements de la danse et s'imprégner des échanges avec les jeunes danseurs et danseuses. À travers ses représentations, il raconte des histoires, il communique au public beaucoup d'émotion et démontre son amour pour la danse grâce à son univers unique.

Parmi ses créations : *Le singe qui parle, La Callas, Butter Fly, Opium, La Carmen, PGH Projet Génome Humain, Lhacen Project festival danse Plage* avec les conservatoires de Lorient, Rennes et Sarzeau. *Apollodore, Exil, Hors Zone, j'Accuse, Alice, Histoire d'Elles, Le temps du rencontre, Il n'y plus de pain à la maison, L'Affût, Rimbaud, Dans ma maison, One day, Elle et Elles, Boléro, Héroïne, Vertigo, La transition du Léopard, Jacques Prévert, Poétiquement Jazz, La Boxeuse Amoureuse, Les Quatre Saisons d'Ajaccio, Zéllige, 5 variations jazz imposées pour les Championnats de France Danse Jazz FFD 2018.*

Yoann LAUNAY

Fils et petit-fils de musicien, Yoann Launay grandit dans l'univers riche et populaire de la fanfare. Il fait ses premiers pas dans la musique, armé de son saxophone et petit à petit son chemin croise celui du chant et des grands textes de la chanson française.

Très vite il découvre la scène à travers l'univers transgressif des arts du music-hall. C'est l'occasion pour lui de côtoyer les univers incontournables du cirque et de la danse. En parallèle, il développe sa créativité en tant que compositeur au sein du groupe de chanson française Charivari dont il est chanteur saxophoniste durant 11 années.

En 2015, il s'était présenté au grand public au travers du programme musical « The Voice » où il atteindra les quarts de finale.

En 2018, le groupe s'arrête pour laisser place à un projet éponyme et un premier album intitulé *Les amis* dans lequel les textes dans la langue de Molière et les émotions ont la part belle.

Originaire du Mans, il enseigne la musique et le chant dans le centre de formation professionnelle de l'Institut National des arts du Music-hall (INM) où il travaille aux côtés du chorégraphe Lhacen Hamed Ben Bella et c'est très naturellement qu'il collabore avec lui sur cette création engagée sous forme d'itinéraire autour d'un sujet tristement d'actualité.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 18

MIGRANTS...

La danse jazz de création a souvent traité de l'esclavagisme, principalement afro-américain, et de la ségrégation, encore actuelle.

Aujourd'hui la misère et les guerres entraînent encore une vague de migration qui n'est pas pour ceux qui l'entreprennent une croisière en quête d'exotisme, mais le leurre d'une vie de confort et de paix.

C'est une fuite éperdue d'êtres apeurés, harassés, en danger de mort dans leur propre pays.

Comment accepter qu'ils soient refoulés comme indésirables ?

Le malheur n'est pas un crime, ni la pauvreté une maladie.

C'est le sujet d'actualité du solo.

Je suis un homme de mon temps et veux traiter des sujets de mon temps

J'aimerai m'adressant à l'artiste en devenir, lui dire mon souhait de le voir prendre en main, en âme et en corps les outils qui lui sont transmis pour sculpter sa danse, affiner son point de vue, s'affirmer.

Ne pas reproduire le mouvement s'il n'est pas incarné, approfondir le mouvement pour trouver les **SENSATIONS** qui permettent de l'incarner.

Le faire sien pour s'aimer dans sa danse, la défendre, l'affirmer.

Autour du thème de la migration, j'aborde le corps en mouvement dans une idée de **survie** et j'insiste sur le fait que la danse n'est pas seulement une somme de connaissance, mais aussi un état d'esprit ...

Lhacen HAMED BEN BELLA

Dans mon sac... dans ce tout petit sac, les restes de chez moi, de ma vie d'avant, ce tout petit sac auquel je m'accroche, pas à pas, le fourre-tout que nous trimballeons tous, l'étendard discret et misérable de ceux qui n'ont plus d'autre chez eux que celui qu'ils transportent.

Je suis itinérant, jamais vraiment nulle part, toujours en route pour ailleurs, fantôme famélique et obstiné des zones grises et des frontières. Même mon sommeil est une errance, avec ces rêves qui me tirent tantôt vers le passé dont je me suis arraché, tantôt vers ce futur qui m'échappe, ils se dévorent l'un l'autre et rongent peu à peu l'espoir qui me tient debout.

À chaque jour sa combine pour grappiller les kilomètres, avancer coûte que coûte vers ...vers l'autre moi, celui qui n'aura plus à fuir ou se cacher, qui pourra poser son maigre baluchon et se remettre debout, lever les yeux sur ce monde qui me fera une place, sur cette place qui deviendra mon monde, sur ce nouveau chez moi, celui auquel vous avez droit.

En attendant je marche, je roule, je cours, je nage et navigue, en laissant derrière moi les yeux éteints des compagnons de misère qui n'en verront pas le bout, les yeux de ceux que le voyage aura fini par manger tout entier.

J'ai peur aussi, à chaque instant, de tout de rien, parce qu'attaché à rien, c'est si facile de se perdre.

Je suis encore un homme, même si les regards qui me brûlent me hurlent le contraire, j'étais quelqu'un avant, une personne comme vous, sauf que j'ai tout quitté, en voulant vivre coûte que coûte, j'y ai perdu trois lettres, juste un déterminant, maintenant je suis... personne.

Une silhouette qui se faufile, cette ombre d'être qui sent pourtant à quel point elle devrait s'effacer encore plus, jusqu'à n'être plus rien du tout pour ne pas déranger vos ventres pleins et assoupis. Votre silence a tué mon cri, bâillonné mes pensées, soufflé ma dignité comme ces grains de poussière qui pourtant eux finiront quelque part.

Et peut-être pas moi.

Franck LECERF

Cette variation écrite pour un garçon peut cependant être dansée par une fille si elle en est motivée.

Porter un costume :

Les garçons : un pantalon élastique, haut manches courtes près du corps.

Les filles : une robe ou un pantalon élastique avec un haut manches courtes près du corps.

DANSE JAZZ

Variation n° 19

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT garçon – 2^{ème} option (reprise 2018)

Chorégraphe – transmetteuse : Christiane de ROUGEMONT
Compositeur – interprète musical : Cheikh Tidiane FALL
Danseur : Joël LUZOLO

Christiane de ROUGEMENT

Danseuse et chorégraphe de formation moderne, Christiane de Rougement accomplit ses premières classes à Lyon à l'âge de cinq ans, dans l'école de Line Trillat (élève de Mary Wigman, Étienne Jaques Dalcroze et Janine Solane) puis auprès de Lilian Arlen et Karin Waehner à Paris.

En 1963, elle part poursuivre sa formation à l'école Martha Graham, lorsqu'elle obtient une bourse de l'école Katherine Dunham sur la 42^e rue, à New York. Elle commence auprès de la grande chorégraphe américaine l'apprentissage d'une technique fondée sur les danses afro-américaines.

En 1964, elle accompagne Katherine Dunham comme assistante lors du tournage de *La Bible* de John Huston, et des réalisations chorégraphiques pour les opéras *Aïda* (Metropolitan Opera de New York), *Faust* (Southern Illinois University) aux USA, et la comédie *Les Deux Anges* au Théâtre de Paris en France. Elle participe également aux tournées pédagogiques que Katherine Dunham effectue en Europe et aux USA entre 1964 et 1966.

En 1965, elle commence l'enseignement de la « Technique Dunham » à l'Académie Internationale de Danse à Cologne, au Centre International de Danse (C.I.D), aux Rencontres Internationales de Danse Contemporaine (R.I.D.C) à Paris, et effectue de nombreux stages en province sous l'égide de la Fédération Française de Danse.

Elle collabore avec Francine Coursange et Claudie Jacquelin à la création de la compagnie *Choreïa Trois*, et y présente deux chorégraphies inspirées par la Technique Dunham, sur des musiques de Kenny Clark et Lasry-Baschet au Théâtre Récamier à Paris, et au Théâtre Daniel-Sorano à Saint-Denis.

Elle tourne dans les compagnies, Les Ballets Modernes de Paris de Françoise et Dominique Dupuy, dans la compagnie de Karin Waehner Les Ballets Contemporains et dans la compagnie Milorad Miskovitch. Elle danse en soliste et chorégraphie pour l'ORTF, (émission d'Odette JOYEUX) dans plusieurs films et court-métrages (Roger Garaudy, Raoul Sangla), et dans la compagnie de Joseph Lazzini Le Théâtre Français de la Danse au Théâtre des Champs-Élysées.

En 1968, elle rejoint Katherine Dunham pendant deux années au cœur du ghetto de East St. Louis (USA) pour la création du Performing Arts Training Center and Dynamic Museum, où elle se voit confier la direction du département de la danse. De retour en France en 1971, elle improvise sur scène en concert avec des musiciens de free jazz. Elle fonde avec la chanteuse Annick Nozati, l'association Free Dance Song qui a pour objet la rencontre entre musiciens et danseurs sous forme de spectacles d'improvisation.

L'association tourne en France, en Europe et en Afrique, (ministère de la Coopération) avec la participation de danseurs, principalement Elsa Wollaston, mais également Viviane Serry, Hideyuki Yano, Harry Sheppard, Erns Duplan, Alain de Raucourt et de nombreux musiciens dont Ambrose Jackson, Pierre Cheriza, François Nyombo, Evan Chandlee, Steve Pott, Pancho Blumenzweig, Merzak Mouthana, Marc Depont, Jeff Sicare...

En 1975, après avoir obtenu le C.A.P.A.S.E, certificat d'aptitude pour l'Animation Socio Educative (J&S) Christiane pose les bases du Centre de Création, Recherche et Animation Free Dance Song, à la Cité Universitaire de Paris sous l'égide des Activités Culturelles de la Maison Internationale (directeur Guy Caron de 1972 à 1990), et au conservatoire du 19^{ème} de 1990 à 2015.

Au Centre Free Dance Song, Christiane de Rougemont enseigne la « Technique » de Katherine Dunham et développe une formation professionnelle en danse contemporaine et afro-américaine, pour laquelle elle obtient le soutien de la direction régionale Jeunesse et Sports, des ministères des Affaires Sociales et du Travail, de la Culture (aide à la création et habilitation à la formation du DE), de la ville de Paris, de la préfecture de région, du FAS (Fond d'Action Sociale), de la direction à la Politique de la ville, de la direction générale de l'Action Sociale, du FSE (Fond Social Européen), de la DGAS (Direction de l'Action Sociale), de la DRAC (direction régionale des affaires culturelles).

De 1976 à 1983, elle se produit en ballet-concert à Paris au Théâtre du Marais, et dans plusieurs villes de province en duo avec le percussionniste Cheikh Tidiane Fall. Sur des compositions de cet artiste, elle présente un spectacle en solo *Prière Sauvage* au Mandapa, puis au Théâtre du Ranelagh, ainsi qu'une chorégraphie au Concours de danse de Bagnolet en 1983, *Étude sur Percussions*, musique de Cheikh Tidiane Fall.

Parallèlement de 1972 à 2004, elle anime des ateliers de danse à l'hôpital de jour l'Élan Retrouvé, et poursuit une recherche sur la danse thérapie. Secrétaire puis trésorière de la Société Française de danse thérapie, de 1993 à aujourd'hui, elle écrit plusieurs essais et articles sur la danse. Membre de nombreux jurys, elle participe avec la technique Katherine Dunham à diverses formations au CA et DE de danse en CEFEDM, CCN, CRMD, et avec la danse thérapie à la Schola Cantorum, Irpecor, Université Descartes etc.

Directrice du Centre de formation Free Dance Song, elle met en place en 2000 une formation professionnelle diplômante en « Médiation Chorégraphique » à l'attention des danseurs et des professionnels de l'animation de l'éducation ou du soin, comprenant deux options :

- 1) L'insertion sociale par la connaissance et la pratique des danses de sources africaines : « Le Monitorat de Danse Afro-américaine ».
- 2) Le soutien de publics en difficulté et l'introduction à la danse thérapie
Le « Certificat de Psychopédagogie du Mouvement Dansé ».

Cheikh Tidiane FALL

Percussions jazzy

Auteur, compositeur, batteur, joueur de berimbo et percussionniste (congas, bongos, tablas, djembé). Né en 1946 à Dakar, au Sénégal, Cheikh Tidiane Fall s'intéresse non seulement à la rencontre du jazz et des musiques africaines, mais aussi des instruments du monde entier. Il a accompagné de grands noms de la scène free jazz et be-bop des années 1970, tels que Pharoa Sanders, Dexter Gordon, Steve Lacy, Abee Lincoln, Sunny Murray, Teddy Edwards, Archie Schepp, Art Ensemble of Chicago ou Herbie Hancock...

Cheikh Tidiane Fall ne se contente pas de jouer, il approfondit sa recherche musicale et accompagne de nombreux stages de danse. Cette expérience lui permet d'élaborer une méthode pédagogique d'enseignement des percussions et leurs relations avec le corps et la voix. « Le corps doit être pris comme objet sonore et devenir instrument de percussion et de mouvement rythmique à la fois. La voix, elle,

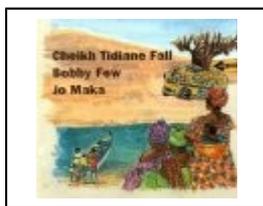
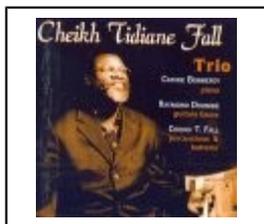
possède un dynamisme qui s'incorpore dans le rythme en l'enrichissant d'une multitude de combinaisons sonores, y compris les respirations. La voix et le corps s'articulent efficacement dans l'apprentissage des percussions en impliquant la personne entière », explique Cheikh Tidiane Fall.

Sa passion première pour le cinéma l'amène à composer pour la musique du film *Yeelen* (la lumière) de Souleymane Cissé aux côtés de Michel Portal, et à participer en 1984 au film documentaire *Je suis jazz, c'est ma vie*, un portrait du saxophoniste de jazz américain Archie Shepp réalisé par Frank Cassenti et Patrick Chamming S, avec Bernard Lubat, Michel Petrucciani, Sun Ra, Don Cherry, Jenny Clark, Louis Sclavis ou encore Siefried Kessler. En 1986, Cheikh Tidiane Fall fait partie des musiciens du film *Autour de minuit* (*Round Midnight*) de Bertrand Tavernier. Ce film, qui évoque de façon romancée la vie du saxophoniste Lester Young et du pianiste Bud Powell, est inspiré de la biographie de Bud Powell, *La Danse des infidèles*, écrite par Francis Paudras en 1986. Il a été récompensé par le César du meilleur son et l'Oscar de la meilleure musique en 1987.

Professeur de percussions au Centre de Formation Free Dance Song, Cheikh composera les musiques de deux chorégraphies pour Christiane de Rougemont : *Prière Sauvage* présentée au Théâtre du Ranelagh en 1980 et *Étude sur percussions* primée au concours de Bagnolet en 1983.

Il est également l'auteur de deux CD *Diom Futa* (2002) et *Cheikh Tidiane Fall Trio* (2006).

Discographie



[Cheikh Tidiane Fall Trio \(2006\) CD](#)

[Diom Futa 2002](#)

[Diom Futa \(1979\) 33T/LP](#)

Joël LUZOLO

Joël Luzolo est un danseur jazz et moderne avec une passion pour les danses d'Afrique subsaharienne. Il a suivi une formation à l'Institut de formation professionnel Rick Odums, où il a étudié la danse jazz, et la danse classique ainsi que les techniques de danse moderne Horton et Graham.

Au cours des années suivant sa formation, il a été interprète dans plusieurs compagnies : Compagnie PGK (la compagnie de Patricia Karagozian), Les Ballets Jazz Rick Odums, le Armstrong Jazz Ballet et participé à divers spectacles musicaux.

Durant ces dernières années, il a créé le collectif N'Kialeko Dance Project dont il est le chorégraphe.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 19

La musique est conçue sur une trame de clave cubaine dont la pulsation transparaît sans toutefois s'imposer. L'improvisation de la batterie est puissante et contrastée.

Il est important de s'engager dans l'énergie de la musique, tout en gardant une distance : c'est un dialogue, presque un duel, intercalé par des moments d'accalmie où danse et musique sont en symbiose.

L'interprétation doit être personnelle, mais exacte sur le plan rythmique :

Synchronisation avec la musique

Les temps sont marqués le plus souvent par la grosse caisse ou les cymbales.

Il y a 5 différentes parties, avec chacune un certain nombre de mesures à 4 temps.

Dans la « partition » ci-jointe, les appuis ou mouvements principaux sont indiqués dans les temps ou contretemps correspondants.

Indications techniques :

Dans la première partie

Attention au passage du tour attitude : l'élan du tour (ou 2 tours) est donné par les bras.

Le tour doit se terminer sans reposer le pied au sol, et être suivi d'un grand développé en avant, cambré en arrière, avant de retomber en 4^{ème} parallèle.

Pour la dernière partie (E) :

L'alternance des accents entre appuis et colonne vertébrale est laissée libre à l'interprétation du danseur, tout en suivant le rythme des claves sur la caisse claire.

Arrivé à la dernière mesure : la 10^{ème}, dérouler le dos lentement jusqu'au 4^{ème} temps (accent des bras).

Pour le développement des mouvements dans l'espace, partir de la sensation du sol sous la plante des pieds, et du centre de gravité au niveau du bassin ; libérer les hanches, la colonne jusqu'à la nuque, les épaules.

Dans les relâchés du dos et des bras vers le sol, fléchir au niveau des hanches et non de la taille.

Être rapide dans les changements de qualité des mouvements (contenus, relâchés, liés ou saccadés, intérieurs ou projetés ...).

Respirer et laisser passer dans le corps la résonance des accents de la batterie même avec un léger décalage : ne pas anticiper mais réagir à ce qu'on entend.

Christiane de ROUGEMONT

A / 12 MESURES	1 ^{er} temps	contretemps	2 ^{ème} temps	contretemps	3 ^{ème} temps	contretemps	4 ^{ème} temps	contretemps
introduction			Cercle de la tête					1/2 tour
1 ^{ère}	accroupi		échappé		plié		roulé du bassin.....	
2 ^{ème}		secousse					
3 ^{ème}port de bras et.....enroulé du buste.....							
4 ^{ème}	tendu		plié		relevé-plié	tendu	plié	
5 ^{ème}	sissone		droite en arrière	posé gauche	fermé droite	port de bras		
6 ^{ème}			étiré		ressaut	ressaut	relâché du corps	appel du jeté
7 ^{ème}	réception	appel	réception	appel	saut de chat		relâché du corps	
8 ^{ème}	balayé des bras	sauté et croisé derrière			balayé des bras	sauté et croisé derrière		
9 ^{ème}attitude en tournant.....			développé avant cambré.....			
10 ^{ème}	tombé 4 ^{ème}				port de bras en arrière et en avant			
11 ^{ème}ondulation.....				repousser gauche			
12 ^{ème}	repousser droite				repousser gauche.....ralentir.....			

B / 14 MESURES	1^{er} temps	contretemps	2^{ème} temps	contretemps	3^{ème} temps	contretemps	4^{ème} temps	contretemps
début : 1'33" environ								
1 ^{ère}	tour		2 ^{nde}		tour		2 ^{nde}	
2 ^{ème}	tour		dégagé		assemblé		relâché	
3 ^{ème}	posé		sauté		relâché		croisé derrière	
4 ^{ème}	détourné				balayé		balayé	
5 ^{ème}	balayé		chassé en tournant				balayé	
6 ^{ème}	tour				tour			déséquilibre
7 ^{ème}	départ course							
8 ^{ème}	course						posé	
9 ^{ème}	posé		posé	1/2 tour	posé		posé	
10 ^{ème}	assemblé	1/2 tour	posé		1/2 tour		posé	
11 ^{ème}	posé		posé		2 ^{nde}		tour 1 ^{ère}	
12 ^{ème}	2 ^{nde}		tour 1 ^{ère}		saut en tournant		saut en tournant	
13 ^{ème}	course							
14 ^{ème}	arrêt		saut		fermé			

C / 9 MESURES	1 ^{er} temps	contretemps	2 ^{ème} temps	contretemps	3 ^{ème} temps	contretemps	4 ^{ème} temps	contretemps
début : 1'13''								
1 ^{ère}	promenade							
2 ^{ème}	penché en avant							
3 ^{ème}	plié				allongé			
4 ^{ème}					plié attitude			
5 ^{ème}			chute		descente			
6 ^{ème}	arrêt			descente				
7 ^{ème}	arrêt				roulé			
8 ^{ème}	soulevé bassin et port de bras							
9 ^{ème}	remonter		enroulé					2nd

D / 14 MESURES	1^{er} temps	contretemps	2^{ème} temps	contretemps	3^{ème} temps	contretemps	4^{ème} temps	contretemps
début : 1'33" environ								
1 ^{ère}	tour		2 ^{nde}		tour		2 ^{nde}	
2 ^{ème}	tour		dégagé		assemblé		relâché	
3 ^{ème}	posé		sauté		relâché		croisé derrière	
4 ^{ème}	détourné				balayé		balayé	
5 ^{ème}	balayé		chassé en tournant				balayé	
6 ^{ème}	tour				tour			déséquilibre
7 ^{ème}	départ course							
8 ^{ème}	course						posé	
9 ^{ème}	posé		posé	1/2 tour	posé		posé	
10 ^{ème}	assemblé	1/2 tour	posé		1/2 tour		posé	
11 ^{ème}	posé		posé		2 ^{nde}		tour 1 ^{ère} saut en tournant	
12 ^{ème}	2 ^{nde}		tour 1 ^{ère}		saut en tournant			
13 ^{ème}	course							
14 ^{ème}	arrêt		saut		fermé			

DANSE JAZZ

Variation n° 20

**Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT
fille – 1^{ère} option**

Chorégraphe – transmetteuse : Patricia KARAGOZIAN
Compositeur – interprète musical : Mike KARAGOZIAN
Danseuse : Emmanuelle DUC

Patricia KARAGOZIAN

Elle a commencé sa carrière à Pittsburgh (USA) au sein du Pittsburgh Ballet Theater et du Civic Light Opera. Diplômée du certificat d'aptitude en danse jazz et de la Licence Professionnelle en AFCMD, elle enseigne dans plusieurs centres privés et publics, ainsi qu'au Centre national de la danse (Pantin) et au CNSMD de Lyon pour la formation diplômante CA (FDCA Danse).

En 2011, elle crée la Compagnie PGK dont la première création *Unfinished Fragments* est programmée au Centre national de la danse (Pantin) en mars 2012. Depuis, cette pièce a été diffusée une vingtaine de fois en France métropolitaine et en outre-mer et a rencontré des publics très variés.

Mike KARAGOZIAN

Après avoir suivi une formation en conservatoire, il obtient en 2006 un DEM en formation musicale et harmonie jazz et un CFEM en piano jazz à l'ENM de Noisiel. Pianiste professionnel, il accompagne différents artistes dont Abd Al Malik, Grand Corps Malade, Khaled, Corneille, Black M, les Kids United, Ben Mazué, Marcel Amont, Dany Brillant ... entre autres.

Arrangeur pour le spectacle des *Désaxés Mystère Sax* et pour les émissions *The Voice* et la *Nouvelle Star*, il participe à divers projets musicaux de styles très variés : jazz, funk, soul, chanson, pop, rock, comédie musicale.

Il est également compositeur. Il a écrit les musiques pour diverses variations imposées en danse jazz du ministère de la Culture. Plus récemment, il a composé les musiques pour deux créations de la Compagnie PGK : *Unfinished Fragments* et *Snap, Sketch, Splash and Rise*.

* * *

COMMENTAIRE RELATIF A LA VARIATION N° 20

Cette variation est une adaptation d'un extrait de la pièce musicale et chorégraphique *Unfinished Fragments* au répertoire de la compagnie PGK. Pour cet extrait intitulé *Seabird*, la chorégraphe Patricia Greenwood Karagozian s'est inspirée d'un poème de Charis Southwell.

Collected Poems of Charis Southwell (1941-1970)

Traduction en français de Guillaume Destod

Seabird

How many silent birds have winged away
At the scraping of my footfall on brown rocks
Below the world in the sea, where grey
White birds sleep ? I do not know.
I know that once one stayed
And, turning wise indifferent eyes,
Watched me stumble down the cliff
And wince at the salty spray,
Waiting till I reached his side
Before he flew away.

*Combien d'oiseaux silencieux ont pris l'envol
Au bruit de mon pied sur la roche brune
Vers la mer, sous le monde, là où
Les oiseaux gris et blancs dorment ? Je ne sais pas.
Je sais qu'une fois, l'un d'eux est resté
Son regard balayant, sage et indifférent
Me regarda descendre la falaise en trébuchant,
Grimaçant à l'embrun salé,
Il attend que je sois à ses côtés
Avant de s'envoler.*

À travers ce poème, Charis Southwell exprime le désir d'appivoiser l'inaccessible.

Cet extrait d'*Unfinished Fragments* est interprété par deux danseuses, l'une qui incarne une jeune femme (qui est la poétesse) et l'autre qui incarne un oiseau (une mouette). C'est ce rôle d'oiseau qui a été adapté pour devenir aujourd'hui la variation fille option jazz 2019 cycle 3 / Examen d'Aptitude Technique.

Durant ce solo, l'autre danseuse (que nous appelons la poétesse), même si elle est absente, est toujours prise en compte, comme si elle était présente en permanence.

(Pour voir l'extrait d'origine, consulter le lien suivant : <https://vimeo.com/261165287>)

La musique

La création musicale de Mike Karagozian est interprétée par un quartet de jazz : piano, batterie, contrebasse et saxophone (soprano).

Le paysage du poème est illustré par cette musique : une mer rocheuse et agitée, les embruns salés, un temps gris et froid.

La mesure musicale est un 5/4 (5 temps binaire) ; le tempo est de 185 à la noire.

Cette mesure à 5 temps, la vivacité du tempo, et la dissonance harmonique créent une forte tension, une sensation d'instabilité, de mystère et de fuite.

La structure de la musique peut être considérée comme la suivante :

Première partie

- arpèges aigus au piano, représentant la fluctuation de l'eau et du vent,
- silence de 15 secondes,
- improvisation de la contrebasse à l'archet.

Deuxième partie = thème musical

Carrure = 60 mesures en tout = Introduction + A + Interlude + AA'BAA'

- **introduction** : 4 mesures d'ostinato à la contrebasse
- **A** (8 mesures)
- **interlude** (4 mesures d'ostinato à la contrebasse)

- **A** (8 mesures)
- **A'** prime (10 mesures)
- **B** (8 mesures)
- **A** (8 mesures)
- **A'** (10 mesures)

Troisième partie = coda

- improvisation des 4 musiciens.

Aptitudes et qualités exigées par cette variation

Sur le plan de la relation à la musique

- capacité à danser avec aisance sur une musique à 5 temps,
- capacité à phraser le mouvement en silence ou à l'oreille dans la coda finale.

Sur le plan corporel et technique

- capacité à organiser une grande prise du sol complétée par une relation forte à l'espace du haut,
- maîtrise de la coordination controlatérale,
- grande disponibilité de la colonne vertébrale,
- au niveau des appuis : qualité, rapidité, puissance et ancrage,
- capacité à créer et gérer des contrastes de tonicité,
- capacité à maintenir l'équilibre sur demi-pointe en préservant la circulation constante du flux,
- puissance et disponibilité de la jambe de terre, et gestion du relevé sur quart de pointe sur jambe pliée,
- maîtrise des tours où la forme change pendant la giration : changement de niveau, décalé de buste, barrel turn.

Sur le plan artistique et interprétatif

- capacité à nourrir son intériorité même dans l'immobilité,
- capacité à incarner un rôle, à s'imaginer dans un contexte pour nourrir la dimension sensible du geste.

Précisions concernant la variation

Espace de la variation

L'espace est marqué par des rochers imaginaires qui servent de repères spatiaux pour différents moments de la variation.

Concernant la première partie

Sur les premières notes du piano, l'oiseau tourne ses yeux vers sa gauche (P = « *turning wise indifferent eyes* »), puis en succession, la tête et le buste pour surveiller la poétesse qui est assise à cour.

Dans le silence qui suit, il se déplace à cour en s'approchant de la poétesse. Il se pose sur un rocher central (position 4^{ème} parallèle sur demi-pointes) en déployant ses ailes pour effectuer des petites isolations de la tête suivies par une ondulation du buste (ceci n'est pas fixé, ni dans la forme ou dans le timing), avant de « se suspendre » en retiré parallèle. La relation de bras avec la jambe montante en retiré et la qualité du regard contribuent à la durée de cette suspension.

Le levé de la jambe gauche vers la poétesse peut coïncider avec le début de l'improvisation de la contrebasse à l'archet, mais le phrasé de mouvement n'est pas figé. Une suspension en arche précède un déplacement qui représente le sautillement d'un oiseau. Il atterrit sur un rocher en avant-scène à jardin.

Durant les quatre mesures d'ostinato à la contrebasse, l'oiseau amorce un demi-plié en position quatrième parallèle sur quart de pointe en fermant ses ailes. Le tour qui suit est initié par un twist des appuis, le buste décalé dans un deuxième temps.

Ensuite, il court pour se poser sur le rocher à jardin fond de scène.

Concernant la deuxième partie (thème musical)

Tout en surveillant la poétesse qui avance vers lui, l'oiseau recule avec des chugs. Après le chug turn en figure four (position des jambes), il quitte le rocher pour aller atterrir sur celui situé en avant-scène à jardin en faisant un saut de chat en tournant, légèrement hors de l'axe vertical.

Le grand plié en quatrième en dehors s'effectue sans poser les talons et en fermant les ailes. Après la fermeture des jambes en parallèle (genou droit à terre), le mouvement du bras droit indique la direction du déplacement à venir, en diagonale montante vers la cour ; déplacement qui se fera à nouveau dans une qualité sautillée, également avec un saut de chat en tournant.

Dans la phrase qui suit, les appuis sont très dynamiques afin que les transferts d'appuis soient très clairs et rythmiquement précis. Les impulsions des bras, de la tête et du buste cherchent les afterbeats (donc les deuxièmes ou quatrièmes temps).

Ensuite, préparation pour un double tour attitude : le premier sur jambe de terre allongée suivi par un second, sur plié en avec une inclinaison du buste.

Vient ensuite une descente à jardin en avant-scène pour préparer une diagonale en remontant et comprenant deux sauts hors de l'axe vertical.

La phrase suivante, au sol, doit favoriser les notions de rebond et de suspension.

Dans la diagonale descendante de cour à jardin, le battement en attitude seconde parallèle avec le dos en courbe permet de préparer le tour suivant (en attitude seconde parallèle) pendant lequel le buste se fléchit pendant la giration. Par la suite, il y a deux sauts hitchkick en tournant : le premier est dans le désir de voyager alors que le second doit se faire dans la recherche de la hauteur. Il y a également deux barrel turns : l'un à gauche, l'autre à droite. Il n'est pas conseillé de doubler ces tours, mais plutôt de favoriser la sortie de l'axe vertical, la qualité de suspension et le tracé des bras dans l'espace.

À la fin du thème, l'oiseau va vers la poétesse qui est assise à jardin en avant-scène, avec un geste de provocation avant de se poser sur un rocher central et rester immobile.

Concernant la troisième partie (coda)

L'oiseau regarde la poétesse qui cherche doucement à l'atteindre. Tout en lui échappant une première fois, puis une seconde en remontant dans la diagonale, il surveille la poétesse qui s'approche. Juste au moment où la poétesse arrive presque à l'attraper, l'oiseau prend sa fuite par deux chugs, puis une traversée de sauts de cour à jardin : saut de chat et jeté en quatrième avec une spirale de buste.

Dans la version scénique, l'oiseau disparaît en coulisses. Pour l'examen qui se déroulera en studio, l'interprète est invitée à se stabiliser sur deux pieds pour marquer un temps de respiration et donner une fin à la variation.

Lors de cette coda, la musique est rubato, sans mesure ni tempo fixe. L'interprète peut trouver son propre phrasé sans chercher à compter. Le son du triangle sert de repère pour amorcer la fuite à la fin de la variation.

En ce qui concerne le costume, il n'y a pas d'obligation de porter une robe.

Cette variation peut être interprétée par un garçon.

Notes d'Emmanuelle Duc, interprète de la variation

Cette variation, adaptée du tableau *Seabird* demande une certaine puissance pour atteindre la légèreté qui va donner sens à l'interprétation du rôle de l'oiseau.

Personnellement, lorsque je la danse, je m'appuie sur des sensations et des qualités de mouvements que permettent de générer des verbes tels que planer, se déployer, suspendre, s'équilibrer, éviter, propulser, s'envoler, amortir, observer, becqueter, se déposer...

Dans les passages rapides, il est intéressant de basculer un peu le poids du corps sur l'avant-pied (en soulevant légèrement les talons), car cela aide à la propulsion et à accéder à la vitesse du 5 temps.

La relation à la musique est importante : à l'écoute, en dialogue ou en réaction, par rapport à l'univers dans lequel nous transporte ce poème.

Dans la mesure musicale à 5 temps, la danse alterne entre des accentuations (ou impulsions) sur les 2^{èmes} et 4^{èmes} temps, et des attaques sur le 1^{er} temps.

Enfin, afin de rentrer au mieux dans une interprétation dansée, le travail du regard nécessite une attention particulière : focus, spots, périphérique ...

La pièce *Unfinished Fragments* (2012)

Chorégraphe : Patricia Greenwood-Karagozian

Musique (création et direction musicale) : Mike Karagozian (d'après *Charisma : Seven Songs* de Julia Locke)

Lumières (création) : Alexandre Boghossian

Danseurs (à la création) :

Emmanuelle Duc

Leela Petronio

Serenella Pallini

Georgey Souchette

Musiciens (à la création) :

Mike Karagozian (piano)

Stéphane Minana Ripoll (batterie)

Cédric Ricard (saxophones, clarinette basse)

Frédéric Tronche (contrebasse), Magali Verin

Unfinished Fragments a été créé le 15 mars 2012 au Centre national de la danse (Pantin). 3 représentations ont été données à guichet fermé les 15 et 16 mars.

Durant six mois, sous la direction chorégraphique de Patricia Greenwood-Karagozian et la direction musicale de Mike Karagozian, les danseurs et musiciens de la compagnie ont participé pleinement à la naissance de cette création. Par des échanges constants entre inspirations chorégraphiques et musicales, le travail en synergie avec Mike Karagozian, pianiste compositeur et arrangeur, a construit cette pièce qui traverse six poèmes de la poétesse américaine, Charis Southwell.

Les danseurs ont activement contribué par leurs matières chorégraphiques à cette pièce, où une attention particulière a été portée à l'identité de chaque artiste.

La fragilité d'un instant fragmenté, le temps volé, le temps qui s'envole ... Tourmentée par le désir d'attraper l'instant, la poétesse américaine, Charis Southwell, grave ses impressions sur des morceaux de papier. Quelques brins de ses poèmes font naître l'expressivité d'une danse vibrante, sculptant l'espace, les corps propulsés par les dissonances et les brisures d'une musique jazz sensible et enveloppante.

Charis Southwell (1941-1970)

Récompensée à trois reprises par le Hart-Larson Award, la poétesse américaine Charis Southwell, est décédée à l'âge de 29 ans, alors que son écriture arrivait à peine à sa pleine maturité. Ses poèmes, révélant son regard observateur et sensible sur la vie qui lui échappe, ont été publiés après son décès en 1970.

Patricia KARAGOZIAN

DANSE JAZZ

Variation n° 21

Fin du 3^{ème} cycle, DNOP danseur, Bac TMD option danse, EAT fille – 2^{ème} option (reprise 2018)

Chorégraphe – transmetteuse : Géraldine ARMSTRONG
Compositeur – interprète musical : Jean-Luc PACAUD
Danseur : Malaury VORAVONGSA

Géraldine ARMSTRONG

Originaire de l'archipel de la Grenade, Géraldine Armstrong s'installe à Londres en 1967 où elle reçoit sa formation en danse classique et jazz sous la tutelle de Matt Mattox. Elle danse pour sa compagnie Jazz Art qu'elle suit à Paris en 1975. Très vite, elle est remarquée par Line Renaud et danse en tant que soliste sur son spectacle Paris Line.

Elle danse et/ou chorégraphie pour de nombreuses compagnies, notamment pour Les Ballets Jazz Rick Odums, Reney Deshauteurs et la compagnie Off Jazz de Gianin Loringett. Parallèlement à sa carrière de danseuse, elle devient une pédagogue influente dans le monde de la danse jazz. Comptant parmi les voix les plus engagées et les plus dynamiques, elle fonde sa compagnie, Armstrong Jazz Ballet en 1988, qui est subventionnée par le conseil général de l'Essonne (1992-1994) pour la création *Mama Kinte Blues*.

En 2008, elle collabore avec Donald McKayle et le Centre national de la danse pour la reprise de l'une de ses œuvres phare, *Songs of the Disinherited*, dans le cadre du projet Danse et Résistance. Puis en 2009 le *Black Dance Project* voit le jour pour le second volet de Danse et Résistance, avec la collaboration de la compagnie Rick Odums et du Centre national de la danse. Des œuvres majeures de trois générations de chorégraphes afro-américains conscients du rôle social et politique de l'art sont ainsi reprises, *Hex et Roots* d'Eleo Pomare, *Rainbow Round My Shoulder* de Donald McKayle et *For Truth* de Ronald K. Brown.

Elle signe des chorégraphies pour Les Ballets Jazz Rick Odums (Paris), The Vortex Dance Compagnie (Moscou), La compagnie James Carles (Toulouse), Le Grand Ballet de Martinique (Martinique), Les Ballets de La Fédération Française de Danse (Paris) et The Bardar Dance Compagnie (Norvège).

Elle est également invitée à de nombreux festivals, stages et autres manifestations culturelles à travers l'Europe, l'Amérique latine, les Antilles, la Russie, l'Afrique du Nord et Israël.

Jean-Luc PACAUD

C'est au conservatoire de Poitiers (1981-1988) que Jean-Luc Pacaud effectue sa formation de percussionniste où il obtient le Premier 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, Jean-Luc Pacaud est formateur et accompagnateur du certificat d'aptitude et du 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...

Jean-Luc Pacaud collabore en tant qu'illustrateur sonore et interprète à des reportages et des génériques pour la télévision (*Fort Boyard*, *Sacrée soirée*, *Thalassa...*), et il est 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° 21

Le style de l'Armstrong Jazz Ballet laisse place à un état de corps viscéral, nourri par le blues, le negro spiritual et le gospel, entre autres. Une danse théâtre vecteur d'émotions qui souhaite laisser une empreinte positive sur l'âme humaine.

« Modern'Jazz : Gospel, blues, Jazz, afro ... Un hymne à la vie !

Les artistes qui défendent en France la Danse Jazz ne sont pas légion. Géraldine Armstrong compte parmi les plus engagés, les meilleurs aussi.

Dans chacune de ses pièces comme dans celles signées Donald McKayle, Matt Mattox ou Wayne Barbaste, une même constante : accorder la primauté au mouvement et au rythme, exalter les corps autour du blues, du swing ou du gospel avec une richesse alternative, une vibration, une sensualité irradiante. Éloquence des gestes et du langage des corps ».

Dossier de presse de la compagnie Armstrong Jazz Ballet.

À propos de la variation

La variation est basée sur les éléments techniques, avec lesquels les élèves, à mon avis doivent déjà être familières.

Ma proposition leur donne la possibilité d'engager une interprétation libre afin d'être dans une approche très « dansante », en distance de la forme imposée.

À propos de la variation, il n'y a pas d'histoire, c'est vraiment un travail prenant sa source dans des mélanges d'approches technique : l'organique, le ressenti, l'endurance. Il s'agit de savoir mélanger tout cela avec votre propre personnalité.

Je pourrais même dire : « interprétation libre », car nous ne ressentons pas tous la même chose de la même manière, ayant tous des personnalités différentes. Toutefois, les interprètes doivent respecter à la lettre la proposition, en toute simplicité. C'est-à-dire les directions dans l'espace, les volumes créés et les qualités de mouvement.

Un petit conseil : il faut travailler la respiration, rester détendue tout en gardant le tonus. Croyez en vous, vous avez la capacité.

Dites-vous juste : « Yes I Can » !

Bon voyage !

Géraldine ARMSTRONG

Description de la composition musicale :

La composition musicale correspondant à la chorégraphie de Géraldine Armstrong, est un rythme binaire (funk) avec une tendance un peu swingué. C'est un 4/4 sur un BPM de 101.

Les instruments sont : une batterie, petites percussions (triangle, vibra-slap, tambourin), un berimbau, bongo, piano, synthétiseur, basse, trombone, trompette.

Structure : introduction (roulement de tambourin avec appel de batterie), crescendo de roulement de percussion traditionnelle pour annoncer la rythmique avec une improvisation de bongo, pré-exposition du thème au piano, rythmique, thème piano, rythmique avec petits reefs synthé, thème piano doublé par les cuivres, rythmique avec impro bongo, coda en suspens avec cymbale, triangle et vibra-slap.

Jean-Luc PACAUD