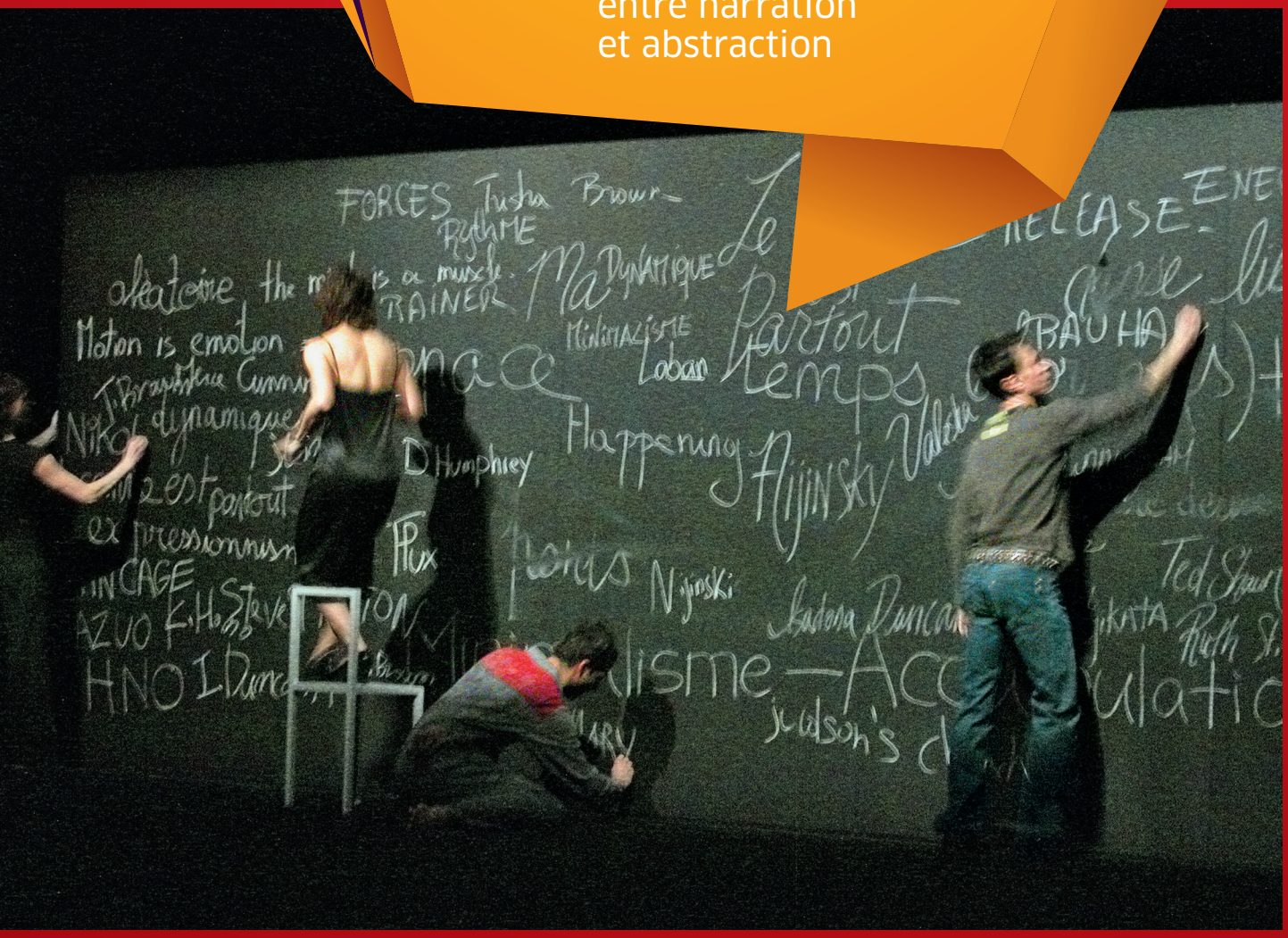
À chaque danse ses histoires

Le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction



LIVRET PÉDAGOGIQUE

Fiches d'accompagnement pour les panneaux
Atelier du regard
Ressources documentaires

Une coproduction du Centre national de la danse et de la Fédération Arts Vivants et Départements

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

arts vivants & départements
Fédération nationale des organismes départementaux de développement des arts vivants

centre national de la danse

FÉDÉRATION ARTS VIVANTS ET DÉPARTEMENTS

Président : Michel Tamisier

Premier vice-président : Hervé Biseuil

Coordination : Fabienne Arsicaud

Groupe projet :

Cécile Reverdy-Gaillard, présidente de la commission danse – Adiam Val-d'Oise

Nathalie Auboiron – Adda du Tarn

Monia Bazzani – Addm Mayenne

Stéphanie Landes – Adda du Lot

Pascale Parouty – Adda Scènes croisées Lozère

Claire Renckly – Adiam Bas-Rhin

Elisabeth Le Pape et Nathalie Rinaldi – Musique et Danse en Loire-Atlantique

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Président du conseil d'administration : Jean Gautier

Directrice générale : Monique Barbaroux

Coordination : Brigitte Hyon, Laurent Sebillotte

Groupe projet :

Delphine Bachacou, Céline Baliki, Nadège Beaulieu, Agnès Bretel, Vincent Brico, Bénédicte Brocard, Stéphane Caroff, Laurence Leibreich, Aude Martino, Denis May, Laurence Pagès, Mathilde Puech-Bauer, Sophie de Quillacq, Leslie Valette

Correction : Emmanuelle Savy

Graphisme : Romuald Maurel

Photogravure : Point 4

Impression panneaux : En apparence

Impression livret : Electrogeloz

Fabrication DVD : SNA Disc

Avec l'aimable participation du Malandain Ballet Biarritz

Nous tenons à remercier Virginie Garandeau, Nathalie Lecomte et Jean Pomarès.

En couverture : *Solides* (2004) de Catherine Diverrès, Compagnie Catherine Diverrès, photo Jean-Marie Gourreau, 2006

© Centre national de la danse et Fédération Arts Vivants et Départements, 2011

Sommaire

5 **Introduction**

9 **Fiches d'accompagnement pour les panneaux**

10 La « belle danse » : le ballet, miroir de la cour

14 Le ballet d'action : la danse gagne son indépendance

18 *Giselle* : une incarnation du sentiment

24 Théâtre de l'abstraction : jeux avec les formes

32 Danse d'expression et Tanztheater : la force du geste

40 Merce Cunningham : la danse, un art de l'espace et du temps

46 *Roméo et Juliette* : thème et variations

52 Les danses jazz : le rythme comme expression

58 La danse comme art contemporain

67 **L' Atelier du regard**

68 Extraits contenus dans le DVD

68 Proposition de lecture

87 Autour des œuvres intégrales : Les Fables à la Fontaine

89 **Ressources documentaires**

99 **Crédits photographiques et vidéographiques**

Introduction

Ce livret pédagogique vise à fournir des pistes et des connaissances pour concevoir un projet de classe autour du spectacle chorégraphique et de la danse. La thématique « Le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction » a servi de fil conducteur à son élaboration.

Ce livret n'est pas un simple guide d'accompagnement des panneaux de l'exposition, mais un outil au service d'un projet pédagogique et artistique à construire. Il invite à vivre des expériences artistiques et chorégraphiques concrètes en partenariat avec une structure culturelle pour découvrir la danse avec un artiste, rencontrer des médiateurs culturels, voir des spectacles…

À chaque panneau d'exposition correspond une fiche thématique. Construites en deux parties, ces fiches proposent, d'une part, des éléments de contexte pour la période artistique évoquée et, d'autre part, des pistes d'actions à tisser avec les programmes scolaires.

La première partie de ces fiches thématiques n'est pas simplement un résumé historique des différentes grandes périodes de l'histoire de la danse. Elle a été pensée en fonction de la problématique **« Le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction »** et de sa complexité. Ces termes « narration » et « abstraction » ne s'opposent pas et sont parfois même complémentaires. Ils n'appellent pas de réponse unique et univoque dans l'histoire de la danse, en séparant, d'un côté, une danse relevant de la narration et, de l'autre, une danse relevant uniquement de l'abstraction. Chaque artiste apporte une réponse spécifique à cette problématique, une réponse propre à son style et au contexte dans lequel il évolue.

La problématique choisie sert en revanche de **prisme de lecture** pour interroger les spectacles chorégraphiques, poser des jalons historiques et proposer des outils de compréhension et de perception du corps dansant. Elle permet, en outre, de s'appuyer sur des éléments familiers des disciplines scolaires : la narration, ses structures et sa possible déconstruction sont aisément abordées en français et dans les autres disciplines issues des sciences humaines. L'abstraction croise, quant à elle, de nombreux champs, allant des mathématiques à l'histoire de l'art.

Selon les époques, la danse a intégré la dimension narrative (panneaux « Le ballet d'action », « *Giselle* »), l'a rejetée (« Théâtre de l'abstraction » « Merce Cunningham ») ou l'a déconstruite (« La danse comme art contemporain »). L'abstraction est, en revanche, une notion récente, apparue au début du xx^{e} siècle dans l'histoire de l'art. Elle remet en question les modalités de la représentation, en refusant de restituer le visible pour s'attacher aux éléments offerts à la perception (formes, lignes, matières, couleurs, espace, temps).

En danse, détacher le geste d'une narration ou d'une signification n'est pas allé de soi. Il a fallu les travaux du théoricien du mouvement François Delsarte pour permettre à la danse d'accéder à une autonomie nouvelle : l'expression du corps n'est

pas une simple transposition du langage parlé en un langage gestuel. Le corps a un langage et une expressivité propres, qui le dispensent de toute référence à une trame narrative. Toute l'histoire du xx^{e} siècle en danse s'est développée autour de cet apport. Ainsi, Cunningham affirmera-t-il avec force que le mouvement est expressif en lui-même, sans avoir besoin de s'appuyer sur une narration ou sur une intention expressive.

La deuxième partie des fiches invite plus particulièrement les enseignants de l'Éducation nationale à explorer des **pistes d'action** à mettre en œuvre autour des panneaux. Les propositions sont en lien avec les programmes de chaque discipline tels qu'ils figurent dans le *Bulletin officiel spécial* n° 6 daté du 28 août 2008, du ministère de l'Éducation nationale, ainsi que les *BO* hors série n° 7 du 26 avril 2007 et le *BO* n° 32 du 13 septembre 2007 pour les langues vivantes.

Ainsi mis en lien avec les disciplines scolaires, l'art chorégraphique peut faire son entrée et être placé **au cœur de projets en histoire des arts**. La danse s'inscrit en effet dans une histoire mais aussi dans l'Histoire. Une équipe d'enseignants peut ainsi l'aborder en s'appuyant sur les thématiques qui figurent dans le programme d'histoire des arts : « Arts, créations, cultures », « Arts, espace, temps », « Arts, États et pouvoir », « Arts, mythes et religions », « Arts, techniques, expressions », « Arts, ruptures, continuités ». Différents domaines artistiques sont concernés : les « arts du spectacle vivant », les « arts de l'espace », les « arts du son », les « arts du visuel ».

L'approche culturelle pourra être complétée et enrichie par **une expérience artistique et chorégraphique.** Pour cela, l'enseignant ou l'équipe d'enseignants construira un projet en partenariat avec une structure culturelle afin que les élèves puissent appréhender la danse avec un artiste, rencontrer des professionnels, voir des spectacles… C'est dans **un va-et-vient entre les dimensions culturelles et artistiques** que cet outil pédagogique pourra prendre toute son ampleur, tout son sens, et que les élèves nourriront leur approche sensible du spectacle chorégraphique.

En fonction des projets, la découverte des panneaux peut se faire de différentes manières. L'entrée peut être chronologique : « La belle danse », « Le ballet d'action », « *Giselle* », « Théâtre de l'abstraction », « Danse d'expression », « Merce Cunningham », « *Roméo et Juliette* », « Les danses jazz », « La danse comme art contemporain ». L'entrée peut se faire autour de la problématique « Le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction ».

Il est aussi tout à fait envisageable d'organiser des parcours autour de thématiques plus spécifiques. Voici quelques propositions d'exploration non exhaustives qui peuvent être complétées par un atelier du regard.

Parcours autour des liens danse et narration

Panneaux

« Le ballet d'action », « *Giselle* », « *Roméo et Juliette* ».

Atelier du regard

Extraits du DVD :

- *La Belle au bois dormant* de Marius Petipa ;

- *Ulysse* de Jean-Claude Gallotta/Josette Baïz ;

- *Je ne sais pas, un jour, peut-être* (en référence à Blanche-Neige) de Nathalie Pernette ;

- *Les Fables à la Fontaine* de La Petite Fabrique.

Parcours autour des liens danse et abstraction

Panneaux

« Théâtre de l'abstraction », « Merce Cunningham », « La danse comme art contemporain ».

Atelier du regard

Extraits du DVD :

- improvisations à partir du « décentrement » chez Alwin Nikolais ;

- *Ci-Giselle* d'Olivia Grandville ;

- *Praxis* de Lionel Hoche (notamment en matière de scénographie).

Parcours autour des liens danse et musique

Panneaux

« Merce Cunningham », « *Roméo et Juliette* », « Les danses jazz ».

Atelier du regard

Extraits du DVD :

- *La Passacaille d'Armide* de Lully et Pécour, extrait de *La Belle Dame* de Béatrice Massin ;

- *La Belle au bois dormant* de Marius Petipa, extrait de *Petipa, Humphrey, danses et société* par le CNSMDP ;

- *Rainbow Round My Shoulder* de Donald McKayle, extrait du Black Dance Project de la compagnie Rick Odums/Geraldine Armstrong ;

- *So Schnell* de Dominique Bagouet par le Ballet du Grand Théâtre de Genève, « Répertoire » ;

- *Corbeau* de Myriam Gourfink ;

- *Ci-Giselle* d'Olivia Grandville par le Ballet national de Marseille, « Création ».

Parcours autour des liens danse et arts plastiques

Panneaux

« Théâtre de l'abstraction », « Merce Cunningham », « La danse comme art contemporain ».

Atelier du regard

Extraits du DVD :

- *femmeusesaction #19, final/ment/seule* de Cécile Proust ;
- *Praxis* de Lionel Hoche.

Parcours autour des liens danse et scénographie

Panneaux

« Le ballet d'action », « Théâtre de l'abstraction », « Merce Cunningham » et « La danse comme art contemporain ».

Atelier du regard

Extraits du DVD :

- *Je ne sais pas, un jour, peut-être* de Nathalie Pernette ;
- *femmeusesaction #19, final/ment/seule* de Cécile Proust ;
- *Daddy, I've seen this piece six times…* de Robyn Orlin ;
- *Corbeau* de Myriam Gourfink ;
- *Praxis* de Lionel Hoche ;
- *Spécimen* de Sébastien Lefrançois.

Atelier du regard autour des références à la danse classique dans les œuvres contemporaines

Extraits du DVD :

- *Daddy, I've seen this piece six times…* de Robyn Orlin ;
- *Corbeau* de Myriam Gourfink ;
- *Ci-Giselle* d'Olivia Grandville.

Fiches d'accompagnement pour les panneaux

Observer, comparer, analyser, comprendre...

La « belle danse »
le ballet, miroir de la cour

XVII[e] SIÈCLE
LES ARTS, INSTRUMENTS POLITIQUES
THÉÂTRE À L'ITALIENNE
LE BAROQUE ET LE CLASSICISME
NOTATION DE LA DANSE

1- POUR LES ENSEIGNANTS

Le siècle de Louis XIV et le triomphe de la « belle danse »

Le règne de Louis XIV (1643-1715) est marqué par le développement de la « belle danse ». Le terme « belle » ne relève pas du seul jugement esthétique, mais il qualifie une danse conforme aux usages de la noblesse, du « beau » monde, au même titre que la « belle » langue ou les « belles » lettres, etc. La danse est en effet, tout comme l'escrime, une pratique coutumière des nobles et des courtisans. Elle fait partie de l'éducation du gentilhomme et lui permet d'acquérir maintien, prestance et harmonie des mouvements.

La danse est donc une pratique sociale. Au bal, élément essentiel de la vie de la cour, se trament les alliances et les intrigues, se jouent les relations de pouvoir au sein de la noblesse. Mais la « belle danse » occupe aussi une place de choix dans les divertissements présentés à la cour. Le pouvoir se met en scène dans le ballet de cour, spectacle total qui réunit danse, musique, poésie, scénographie dans des décors fastueux et enchanteurs, peuplés « de monstres, d'êtres surnaturels, de déesses amoureuses de mortels », dans des univers baroques, « empreints de mystère et de merveilleux » (Eugénia Roucher, « La belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », http://mediatheque.cnd.fr/, rubrique « Ressources en ligne », « Thèmes et textes », « Variations baroques »).

Le rôle de Louis XIV

Formé dès son plus âge par les meilleurs maîtres à danser, et notamment par le célèbre Pierre Beauchamps, Louis XIV est un excellent danseur. Appréciant la courante dans les bals, il s'affirme plus encore dans les ballets, où il incarne tour à tour des rôles à contre-emploi (ivrogne, esclave, vagabond) et des rôles qui servent et exaltent sa puissance et son rayonnement. Roi-Soleil, il interprète à de nombreuses reprises le dieu Apollon dans le *Ballet royal de la nuit* (1653). La danse est pour lui tout autant un art qu'un instrument de communication politique, mettant en scène et glorifiant son pouvoir.

Louis XIV met en place une politique culturelle centralisatrice pour promouvoir le rayonnement de la France. La danse y occupe une place privilégiée. Son règne correspond à l'apogée du ballet de cour et à l'épanouissement de la « belle danse ». Louis XIV crée les conditions d'une structuration et d'une codification du vocabulaire de la danse. En 1661, il fonde en effet l'Académie royale de danse, poussant les maîtres à danser à « théoriser et à déterminer les normes classiques » jusqu'à l'émergence d'un système d'écriture de la « belle danse ». La création en 1669 de l'Académie royale de musique (le futur Opéra de Paris) « favorise l'éclosion de genres lyriques et dramatiques intégrant la danse (tragédie en musique, tragi-comédie-ballet et comédie-ballet) » (« Louis XIV », *Dictionnaire de la danse,* Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 2008). C'est ainsi que sous son règne se développe une danse professionnelle de haut niveau.

La « belle danse », entre harmonie classique et fantaisie baroque

La « belle danse », comme les autres arts (architecture, peinture, versification, théâtre…) s'inscrit dans l'ordre classique en vigueur au XVII[e] siècle. Le château de Versailles, avec ses lignes verticales et ses constructions en symétrie, nous lègue un des exemples les plus éclairants de cette recherche classique de maîtrise et d'harmonie.

La « belle danse » est un art qui affirme lui aussi les valeurs de mesure et d'harmonie propres au classicisme : « symétrie des parcours et des figures, propreté de l'exécution, méthode et clarté de l'enseignement mais aussi de l'exposition du sujet dans le spectacle, le tout régi par les notions d'ordre et d'équilibre » (Eugénia Roucher, « La belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », *op. cit.*).

Intégrée dans les ballets, c'est une danse à finalité non narrative, très visuelle, qui privilégie les déplacements dans l'espace, les climats dramatisés ou les atmosphères, en dialogue très étroit avec la musique (structures musicales et chorégraphiques se répondent). La danse y est partie prenante d'un univers baroque, fabuleux, mystérieux, foisonnant. « Baroque, le ballet de cette époque l'est assurément. Il l'est par son goût du somptueux, du surnaturel, de l'artifice (dans le sens de feu d'artifice), par sa recherche de l'enchantement, par le jeu des contrastes (mélange des genres, variété ou uniformité des figures tantôt régulières, exécutées en miroir, tantôt irrégulières, allant dans le même sens) » (Eugénia Roucher, « La belle

danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », *op. cit.*). La « belle danse » est aussi baroque par son goût de l'ornementation – mouvements de bras, ronds de poignets ou de coudes – à l'image de ce que la musique baroque propose à la même époque dans le chant.

Au fondement du vocabulaire du ballet classique

Les évolutions techniques de la « belle danse »

Marquée par la professionnalisation croissante des danseurs, la « belle danse » connaît une réelle évolution technique. Les pas et la technique se complexifient.

Le maître à danser Pierre Beauchamps joue un rôle majeur dans cette évolution. « Nommé Intendant des ballets du roi vers 1661, il règle de nombreuses entrées dans les ballets de cour des années 1660. Il collabore avec Molière à la cour, puis comme chorégraphe et chef d'orchestre de la Troupe du roi au Palais-Royal (1672-1673) » (« Pierre Beauchamps », *Dictionnaire de la danse,* Philippe Le Moal (dir.), *op. cit.*).

Travaillant à partir des pas et des figures utilisés dans les ballets de cour, Pierre Beauchamps contribue, au sein de l'Académie royale de danse, à mettre en place une grammaire de mouvements qui constituera plus tard la base de la danse classique : prédominance de l'en dehors, de l'élévation et définition des cinq positions de pied.

Le système de notation Feuillet

Cette codification et cette unification du vocabulaire et des règles de la danse française trouvent l'un de leurs aboutissements dans la publication par Raoul Auger Feuillet de l'ouvrage *Chorégraphie ou l'Art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs.* « Témoignant d'une capacité nouvelle d'analyse du mouvement, Feuillet progresse du simple au complexe selon une méthode de pensée héritée de celle de René Descartes. Il commence par isoler les données élémentaires du pas et met au point des signes pour les représenter. Ces éléments simples entrent ensuite dans des combinatoires, d'où découle une multitude potentielle de "pas composés" » (pour cette citation et les suivantes, Annie Suquet, « Les écritures du mouvement », exposition du Centre national de la danse, 29 nov. 2006-10 fév. 2007).

Le système de notation Feuillet s'impose très vite, notamment parce qu'il possède un réel impact visuel (voir illustration n°2, p. 12) et qu'il permet de saisir aisément les trajets et déplacements des danseurs dans l'espace. En se propageant, il contribue aussi au rayonnement de Louis XIV et de la danse française. Incarnation du raffinement français, celle-ci se diffuse dans les cours européennes grâce aux partitions de Feuillet et de ses successeurs. Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, cependant, son usage se perd progressivement. En ne restituant que les pas et les parcours, en négligeant les mouvements des bras et la « couleur expressive des gestes », la notation Feuillet ne répond plus aux attentes des tenants d'un ballet d'action narratif.

L'avènement de la scène à l'italienne et de la frontalité dans le spectacle

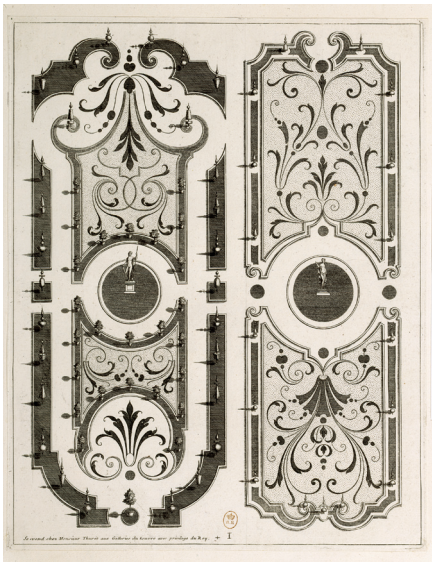
Un autre changement majeur contribue à l'évolution de la « belle danse » au XVII^e^ siècle : l'avènement de la scène à l'italienne. Née au début du XVI^e^ siècle dans les palais princiers italiens, elle s'impose vers 1640 dans les théâtres de l'Europe entière. « L'adoption de la scène dite "à l'italienne" transforme les conditions de visibilité du spectacle. Placée à une extrémité de la salle, surélevée et encadrée par le proscenium, la scène à l'italienne ordonne le regard en fonction d'un axe de symétrie régi par la perspective, domaine passionnément exploré par les scientifiques et les peintres de l'époque. Les figures chorégraphiques investissent la profondeur spatiale. [...] Le roi, spectateur privilégié, est assis face à la scène, en contrebas, dans l'axe central qui régit la perspective. Ce cadrage, imposé par la scène à italienne, met en valeur la verticalité et la tridimensionnalité des corps. »

Le théâtre à l'italienne, plus précisément, est composé d'une salle en forme de fer à cheval, de balcons divisés en loges, d'un plafond en coupole orné d'un lustre, de coulisses. La scène comporte une partie invisible au public qui abrite la cage de scène où est aménagée une machinerie. Elle permet de produire effets spéciaux et changements de décors.

Commentaire d'images

Voir ci-dessous, ill. [1]. « À la cour de Versailles, danse, mobilier, décors muraux et parterres se rejoignent dans leur recherche d'un univers visuel qu'animent des jeux d'arabesques. Concepteur de motifs de tapisseries et de jardins pour Louis XIV, mais aussi de costumes et de décors pour la cour et l'Opéra à partir de 1680, Jean Bérain fut l'un des initiateurs de cette esthétique. »

Voir page suivante, ill. [2]. « Cette page montre un passage d'une entrée de ballet, réglée par Feuillet lui-même sur une pièce musicale extraite de *Bellérophon*, opéra composé par Jean-Baptiste Lully en 1679. La notation se déchiffre en suivant la trajectoire des danseurs, notée par une ligne continue, les pas (mouvements des jambes) étant distribués de part et d'autre au fur et à mesure de la progression de la danse. Celle-ci s'organise autour d'un axe imaginaire renvoyant à la présence implicite du regard royal. Ici, seuls deux danseurs (des hommes) sont en mouvement (lettres A et B). Ils partent du fond de la scène et progressent vers le public, qu'il faut imaginer là où se trouve la portée musicale. »



[1] Plan de parterres dits « en broderie » pour un jardin à la française, gravure d'après Jean Bérain, fin XVII^e^ siècle

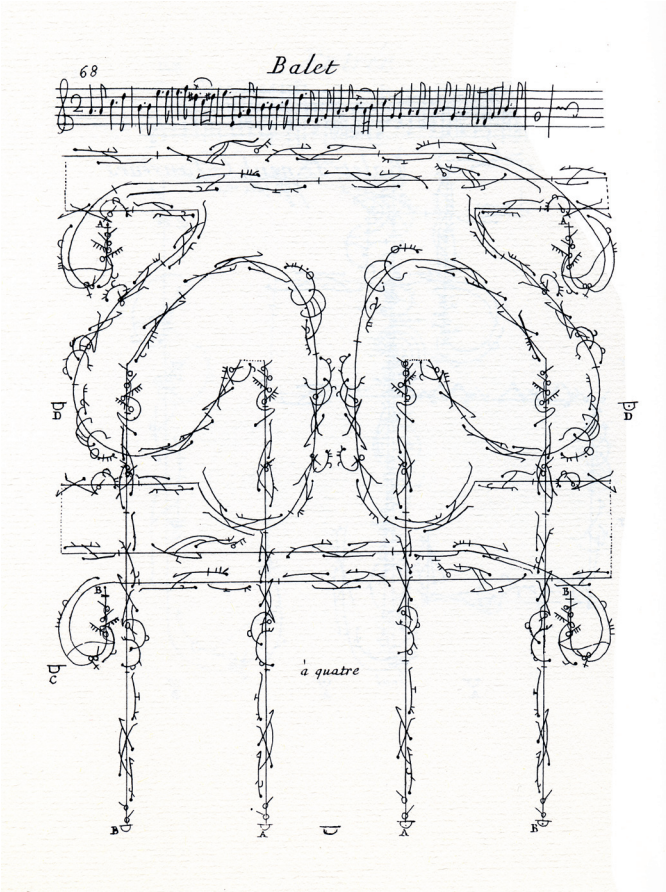
2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Niveau 5e

Thématique « Art, États et pouvoirs »

La thématique permet d'aborder des thèmes comme l'architecture des châteaux (Moyen Âge, Renaissance, XVIIe siècle), l'art de cour (la comédie-ballet), le pouvoir de la danse et la place de l'écrivain à la cour (en particulier celle de Versailles) conjuguant alors des domaines aussi variés que les « arts du visuel », les « arts du son », les « arts du spectacle vivant » et les « arts de l'espace ».



[2] « À quatre », partition du *Balet de neuf danseurs*, in Raoul Auger Feuillet, *Recueil de dances* [1700]

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Niveau 5e

Inventer une notation du mouvement à partir d'une phrase chorégraphique :

- observer la partition en notation Feuillet **(ill [2])**. Que représentent les différents signes ? Essayer de la mettre en mots ;

- à partir de 4 verbes de mouvement (« marcher », « sauter », « tourner », « tomber »), composer une phrase chorégraphique ;

- se mettre en duo et imaginer 4 signes qui permettent de représenter ces verbes de mouvement ;

- écrire sa composition chorégraphique à l'aide de ces signes sur une feuille blanche ; demander à son partenaire de l'exécuter afin de vérifier l'exactitude de la notation ;

- avec ces mêmes signes, noter une partition chorégraphique pour un duo et l'exécuter.

Niveaux 6e, 5e

Mettre en mouvement une fable de La Fontaine : corps, voix, scénographie. Questionner les liens entre textes et danse :

- regarder les fables qui figurent dans le DVD ;

- comparer les choix des chorégraphes : certains ont décidé de garder le texte en entier, d'autres d'utiliser des fragments ou encore de le modifier, en l'adaptant au monde d'aujourd'hui. Parfois, tous les personnages sont représentés ; d'autres fois, il en manque. Faire ses choix et présenter une mise en mouvement d'une des fables. Il est possible de faire ce travail à partir d'une fable écrite individuellement ou collectivement en cours de français ou à partir d'une fable de La Fontaine.

Histoire

Niveau 5e

Vers la modernité, fin XVe-XVIIe siècle

Thème 2 : L'émergence du « roi absolu »

Le roi absolu, la cour, le château de Versailles, la danse au service du pouvoir, l'aristocratie.

Français

Niveau 6e

Lecture

Initiation au théâtre

Une pièce de Molière.

Initiation à la poésie

Les Fables de Jean de La Fontaine (livres I à VI) ; dans ce cadre, il est possible de faire référence à la querelle des Anciens et des Modernes.

Contes et récits merveilleux

Contes de Charles Perrault.

La lecture et l'étude d'un conte de Perrault permettent de situer l'auteur dans la querelle des Anciens et des Modernes.

Étude de l'image

Extraits du film *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), *Le roi danse* de Gérard Corbiau (2000), *Molière* de Laurent Tirard (2007), *Jean de La Fontaine, le défi* de Daniel Vigne (2007).

Étude des représentations de Louis XIV en Apollon.

Expression écrite

Écriture d'une courte fable.

Écriture d'un conte ou d'une partie de conte.

Écriture à partir d'un extrait de film parmi les films cités plus haut : imaginer la suite d'une scène vue en classe.

Niveau 5e

Lecture

Théâtre : la comédie

Molière : une comédie-ballet.

Poésie : jeux de langage

Les Fables de La Fontaine (livres VII à XII)

La querelle des Anciens et des Modernes.

Étude de l'image

Analyse d'un film au choix : *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), *Le roi danse* de Gérard Corbiau (2000), *Molière* de Laurent Tirard (2007), *Jean de La Fontaine, le défi* de Daniel Vigne (2007).

Expression écrite

Écriture de scènes de théâtre comiques.

Écriture de courtes fables.

Niveau 4e

Lecture

Théâtre : faire rire, émouvoir, faire pleurer

Une comédie-ballet de Molière.

Expression écrite

Écriture de scènes de théâtre qui intègrent des intermèdes dansés.

Réponses argumentées sur le débat entre les Anciens et les Modernes.

Musique

Niveaux 6e, 5e, 4e

Autour de compositeurs

Marc Antoine Charpentier, Jean-Baptiste Lully.

Arts plastiques

Niveau 6e

L'architecture classique : acquisition d'un vocabulaire spécifique, réalisation d'une maquette.

Mathématiques

Niveau 6e

Géométrie

Étude d'exemples appartenant à l'architecture classique.

Le ballet d'action
la danse gagne son indépendance

XVIIIe SIÈCLE
SIÈCLE DES LUMIÈRES
L'ENCYCLOPÉDIE
PANTOMIME
COMMEDIA DELL'ARTE

1- Pour les enseignants

La danse s'émancipe des formes lyriques et théâtrales

Apparu au début du XVIIIe siècle sur les scènes européennes, le ballet-pantomime s'impose progressivement jusqu'à devenir au XIXe siècle la forme chorégraphique dominante. Alors que la danse de scène s'était d'abord développée sous la forme d'intermèdes ou de divertissements dans des spectacles lyriques ou théâtraux, elle prend son indépendance sous la forme du ballet-pantomime. Des mouvements dansés et mimés y portent dorénavant le récit.

C'est à Londres que John Weaver crée l'un des premiers ballets-pantomimes, *Les Amours de Mars et de Vénus* (1717). En France, le genre se développe dans les théâtres de la Foire, à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne. La pantomime y remplace la parole pour contourner les règles édictées par l'Académie royale de musique qui a alors le monopole de l'usage du chant.

Cette nouvelle forme de spectacle narratif met l'accent sur l'expressivité du geste. « Le geste [...] ne se fait entendre que lorsque l'âme lui ordonne de parler » (Jean Georges Noverre, cité in *La Danse classique*, Marie-Françoise Bouchon, Nathalie Lecomte, Gallimard Jeunesse, 1999, p. 10). Au milieu du XVIIIe siècle, plusieurs auteurs rédigent des traités sur cette danse « en action » et apportent une caution théorique à cette évolution. Ainsi, Louis de Cahusac, dans son *Traité historique de la danse* (1754), affirme que la danse peut représenter la totalité de l'expérience humaine ; elle est capable de raconter une histoire, d'exprimer des sentiments, des émotions.

En 1760, Jean Georges Noverre, danseur et chorégraphe, publie les *Lettres sur la danse* qui connaissent un immense succès. Ses réflexions théoriques contribueront à une véritable réforme du ballet.

[3] Costume de Monsieur Malter dans *La Provençale* (1769), dessin Boquet

Lettres sur la danse : pour une danse expressive

Inspirées des idées nouvelles de l'époque, les *Lettres sur la danse* s'inscrivent dans le mouvement mené par les Encyclopédistes, œuvrant à la réhabilitation du naturel, de la sensibilité et de l'émotion dans le domaine des arts.

L'essentiel des réflexions de Noverre porte sur l'introduction de la pantomime, permettant de mettre la « danse en action ». L'intrigue est servie par une pantomime expressive, inspirée du jeu théâtral de l'acteur et auteur dramatique britannique David Garrick, pour émouvoir le spectateur. Noverre réclame alors la suppression de l'usage des masques : « Briser des masques hideux, brûler des perruques ridicules, supprimer les paniers incommodes, bannir les hanches, plus incommodes encore, substituer le goût à la routine ; indiquer un costume plus noble, plus vrai et plus pittoresque ; exiger de l'action et du mouvement dans les scènes, de l'âme et de l'expression dans la danse... » (Jean Georges Noverre, « Préface », *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, t. I, Chez Léopold Collin, 1807, p. IV).

L'avènement d'un danseur nouveau

En affirmant que l'interprétation doit dépasser la virtuosité pour créer l'émotion du spectateur, Noverre pose les bases d'une « nouvelle expérience sensible face à l'œuvre d'art » (Juan Ignacio Vallejos « Le danseur des passions selon Noverre », *Repères*, n° 19, mars 2007, p. 15). Juan Ignacio Vallejos explique en effet que, sous l'influence de ses théories, les spectateurs deviennent plus attentifs aux détails, aux gestes censés exprimer les sentiments du danseur. L'élément central de la réforme entreprise par Noverre est finalement l'avènement d'un nouveau danseur, un « danseur des passions » ou « danseur-comédien », capable de donner à voir les sentiments de son personnage et par là même de susciter l'émotion du spectateur.

Noverre distingue trois catégories de danse théâtrale :

- la danse « héroïque », dite aussi « sérieuse », est réservée aux danseurs grands et élégants qui peuvent incarner des héros nobles et majestueux : « une figure noble, de grands traits, un caractère fier, un regard majestueux, voilà le masque du danseur sérieux » (*Lettres sur les arts imitateurs…*, t. I, p. 336) ; l'intrigue s'inspire généralement de l'Histoire ou des fables, et les sentiments exprimés doivent être « nobles et fiers » ;

- la danse de demi-caractère, réservée aux sujets pastoraux ou galants ; le danseur de demi-caractère est de taille moyenne, bien proportionné ;

- la danse comique ou grotesque relève du domaine de la comédie, traitant de sujets grossiers et rustiques ; les danseurs comiques sont plutôt de petite taille et peuvent incarner des villageois enjoués, des personnages simples et francs.

Entre 1760 et 1766, c'est à la cour de Charles Eugène de Wurtemberg, à Stuttgart, que Noverre met en pratique ses réflexions théoriques. Despote éclairé, Wurtemberg accueille les grands penseurs des Lumières : Diderot, Voltaire, d'Alembert ou même Grimm. Noverre y dispose d'une centaine de danseurs pour créer ses premiers ballets d'action.

La narration dans le ballet d'action : le développement du livret

Selon Hélène Laplace-Claverie, « le développement du livret chorégraphique est indissociable de l'essor du ballet narratif » (*Écrire pour la danse*, Champion, 2001). Le ballet d'action repose sur un déroulement narratif (avec une exposition, un nœud et un dénouement) et la danse est conçue en rapport avec l'action. S'il est à l'origine un document de travail destiné aux auteurs du ballet (compositeur, chorégraphe, décorateur), le livret est aussi la seule trace qui permet de remonter l'œuvre des années après sa création. « Il doit donc s'efforcer de concilier sa vocation première — de nature technique — avec un certain souci stylistique. C'est une sorte de compromis entre efficacité scénaristique et élégance littéraire. Le livret n'est pas qu'une succession d'indications de régie » (*ibid.*). Il fournit ainsi l'argument (résumé de l'intrigue) et des indications relatives à la scénographie, à la mise en scène, au genre de danse ou à la distribution. Il livre également des informations sur le sujet et la structure du ballet.

Des œuvres

La Fille mal gardée

Ballet-pantomime en deux actes et trois tableaux, créé en 1789. Livret et chorégraphie de Jean Dauberval. Musique composée de chansons et d'airs populaires.

Ce ballet connaît d'emblée un grand succès. L'intrigue, située dans la France du XVIIIe siècle, repose sur des ressorts comiques universels, « l'amour empêché triomphe par la ruse » (« *La Fille mal gardée* », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 1998).

« La veuve Simone, fermière aisée, veut marier sa fille unique, Lise, à un grand niais, Alain, fils d'un riche vigneron. Mais Lise aime le jeune Colas qui pénètre par ruse chez la veuve Simone. Celle-ci, avant d'aller chercher le notaire, enferme sa fille à dou-

[4] *La Fille mal gardée* (1960) de Frederick Ashton, Ballet de l'Opéra de Paris, photo Christian Leiber, 2007

ble tour, et Colas du même coup, sans s'en douter. De retour avec la noce, la mère Simone découvre les deux jeunes gens dans une situation sans équivoque ! La veuve se voit contrainte de les marier sur-le-champ pour sauver sa réputation » (Rosita Boisseau, *Panorama des ballets classiques et néo-classiques*, Textuel, 2010, p. 189).

Ce ballet ne cessera d'être repris et réadapté jusqu'au XXe siècle (notamment par Frederick Ashton et Heinz Spoerli).

Ninette à la cour

Ce ballet de Maximilien Gardel est créé en 1778 d'après la pièce de théâtre de Charles Favart qui s'inspire lui-même des œuvres de Goldoni. « *Ninette à la cour* reprend et développe surtout l'idylle d'un amour pastoral, le contraste entre la vie champêtre et celle de la cour » (Irena Mamczarz, « Les intermèdes de Carlo Goldoni dans le théâtre français du XVIIIe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, vol. 15, p. 232).

La Dansomanie

Ballet-pantomime en deux actes créé en 1800 à l'Opéra de Paris, avec Gaëtan Vestris dans le rôle de Demarsept. Chorégraphie de Pierre Gardel, musique d'Étienne-Nicolas Méhul.

Monsieur Duléger est féru de danse au point de refuser la main de sa fille Phrosine à Demarsept, qu'elle aime pourtant, parce qu'il ne sait pas danser la gavotte de Vestris. Une fête est organisée au cours de laquelle Monsieur Duléger, trompé par les costumes, accorde la main de sa fille à Demarsept.

Transposition du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, « ce ballet met en scène le ridicule d'un bourgeois de province pris de folie pour la danse. Il est exceptionnel en ce qu'il met en scène des bourgeois et non des nobles, et qu'il a pour seul objectif de faire rire. [...] Le sujet permet au chorégraphe de présenter tout l'éventail des genres chorégraphiques de son temps, faisant figurer la valse pour la première fois sur la scène de l'Opéra » (« *La Dansomanie* », *Dictionnaire de la danse, op. cit.*).

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Niveau 5e, 4e

Inventer votre propre ballet d'action en définissant les caractères des personnages en fonction des catégories de danse théâtrale définies par Noverre : héroïque, demi-caractère, grotesque. Les élèves composent de courts soli reflétant le caractère des personnages qu'ils peuvent associer à une courte chorégraphie collective. S'ils le souhaitent, ils prennent appui sur les personnages de la commedia dell'arte. Ce travail peut être réalisé en collaboration avec le français, pour l'écriture de saynètes, les arts plastiques et la danse. Éventuellement, il peut donner lieu à une présentation devant un public.

Niveau 6e

Écrire l'argument et réaliser votre livret en l'illustrant de dessins.

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Propositions de travail autour des trois catégories de danse théâtrale définies par Noverre (la danse héroïque, la danse de demi-caractère, la danse comique ou grotesque), en explorant différents états de corps.

Histoire

Niveau 4e

L'Europe et le monde au XVIIIe siècle

Thème 1 : « L'Europe dans le monde au début du XVIIIe siècle ».

Thème 2 : « L'Europe des Lumières ».

Français

Niveau 6e

Lecture

Initiation au théâtre

La commedia dell'arte.

Une pièce de Molière.

Expression écrite

Noverre s'inspire des mythes antiques pour créer ses ballets : *Le Jugement de Pâris* (1751), *La Toilette de Vénus* (1757), *La Mort d'Hercule* (1762), *La Descente d'Orphée aux enfers* (1760), *Jason et Médée* (1763), *Agamemnon vengé* (1772) :

- réécriture parodique à partir d'un mythe ;
- écriture de courtes scènes de théâtre à partir d'un mythe.

Niveau 5e

Lecture

Théâtre : la comédie

La commedia dell'arte.

Une comédie de Molière.

L'enseignant peut proposer à ses élèves une étude comparative des procédés comiques et approfondir le travail autour du personnage.

Étude de l'image

Extraits des films *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), *Le roi danse* de Gérard Corbiau (2000), *Molière* de Laurent Tirard (2007).

Expression écrite

Écriture de scènes de théâtre en utilisant des procédés comiques.

Niveau 4e

Lecture

La lettre

Groupement de textes autour de la lettre au XVIIIe siècle ; correspondance Noverre/Voltaire.

Expression écrite

Travail sur le texte parodique.

Éducation musicale

Niveaux 6e, 5e, 4e

AUTOUR DES COMPOSITEURS

Wolfgang Amadeus Mozart et *Les Noces de Figaro* (4e), Jean-Philippe Rameau, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach.

Arts plastiques

Niveau 6e

Travail sur le masque, les costumes en lien avec les personnages de la commedia dell'arte.

Le rococo, le style néoclassique.

Le mobilier style Louis XV, Louis XVI.

L'architecture : Jacques Ange Gabriel (le Petit Trianon de Versailles, la place de la Concorde).

Giselle
une incarnation du sentiment

XIXe SIÈCLE
ARABESQUE
DRAME ROMANTIQUE
TECHNIQUE DES POINTES

1- POUR LES ENSEIGNANTS

Le mouvement romantique : un mouvement européen

À la fin du XVIIIe siècle, quelques auteurs s'affirment comme les précurseurs du mouvement romantique qui triomphera au XIXe siècle : Jean-Jacques Rousseau, les écrivains du *Sturm und Drang* (« Tempête et élan ») et, parmi eux, Goethe, dont l'œuvre phare, *Les Souffrances du jeune Werther*, propose l'archétype du héros romantique.

Le romantisme est un mouvement de libération de l'art et du « moi » qui se développe en Europe : en Allemagne, avec des auteurs comme Novalis ou Schlegel, fondateurs du romantisme politique, et en Angleterre, avant d'arriver en France à un moment charnière de son histoire, la Restauration et la monarchie de Juillet.

Chaque pays développe une forme de romantisme spécifique, marquée par son contexte politique et culturel. L'Allemagne se distingue par un courant fortement teinté de nationalisme culturel (écho du sentiment national allemand né de l'occupation napoléonienne) et par un retour au Moyen Âge et aux Antiquités celtes ; la France, par une forte réaction à l'art et à la littérature classiques, ainsi qu'à l'esprit rationaliste issu du siècle des Lumières.

En France, un texte fait date : la préface de *Cromwell*, écrite par Victor Hugo en 1827, dans laquelle celui-ci met en place les spécificités de ce qu'il appelle le « drame romantique ». Il s'agit d'un texte révolutionnaire qui met en cause les règles classiques de la tragédie, notamment la règle des trois unités. Il prône le mélange des registres, le sublime et le grotesque, le beau et le laid. Une liberté est également accordée à la versification. Il multiplie les personnages et les lieux.

Quelques caractéristiques communes au mouvement romantique sont néanmoins repérables :

- le rejet des canons esthétiques classiques et d'une forme de rationalité développée par les Lumières ;

- les paysages « états d'âme » : le paysage devient un objet de contemplation à travers lequel se révèlent les rêveries, les désirs inaccessibles, les secrets les plus enfouis… Très souvent, ce sont des paysages tourmentés, reflets des sentiments et des angoisses ;

[5] *Le 28 juillet 1830 : la Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, 1830

- l'exaltation du « moi » : expression de l'univers intérieur de l'artiste, de ses passions et ses angoisses ;

- le mal du siècle : la mélancolie romantique émerge dans un contexte de grande instabilité politique et de bouleversements économiques et sociaux. La Révolution française et ses violents changements de régime se rejoueront tout au long du XIXe siècle en France. Les autres pays européens en subissent également les contrecoups : les guerres napoléoniennes ont touché l'Europe entière et provoqueront l'émergence des sentiments nationaux (Allemagne, Italie, Empire austro-hongrois). Les jeunes romantiques se sentent inadaptés à ces brusques mutations. Ils inscrivent leur mélancolie ou leur désespoir dans ce mal du siècle, dans une fascination pour le macabre et le fantastique, ou encore dans l'exaltation de l'action politique et la révolte. Le romantisme semble animé par le pessimisme de l'impermanence : « Tout ce qui était n'est plus, tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux » (Alfred de Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle*). Le romantisme s'oppose ainsi à l'optimisme des Lumières. « Sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout » (Chateaubriand, *Génie du christianisme*) ;

- l'exotisme et le souci de la couleur locale : les écrivains sont attirés par l'Orient, source de rêveries et de mystères qui leur permet de se réfugier dans un ailleurs réconfortant (*Les Orientales* de Victor Hugo, *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval).

Le ballet romantique

Influencée par l'effervescence artistique née du mouvement romantique européen, la danse connaît elle aussi de nombreuses mutations. Dès la fin du XVIIIe siècle, d'importants changements s'opèrent dans le ballet. Émerge notamment une tendance à trouver refuge dans l'illusion et le merveilleux. Ainsi dès 1790, Pierre Gardel crée *Psyché*, annonçant les prémisses du ballet romantique : goût pour le fantastique, évocation de la légèreté chez les danseuses.

La danse du XIXe siècle s'inscrit néanmoins dans une certaine continuité par rapport au ballet d'action. Elle en conserve le livret, qui fournit la trame narrative, ainsi qu'une « prédilection pour les idylles bucoliques » (Marcelle Michel, *L'Avant-scène*, janvier-mars 1980) transposées dans le monde paysan.

Un ballet narratif au cœur du fantastique

Le premier ballet romantique à proprement parler ne voit le jour qu'en 1832, avec *La Sylphide*. L'œuvre crée l'événement. « Pourtant, ni la trame (un mortel amoureux d'une divinité), ni la technique des interprètes (pointes, variations brillantes de James), ni la machinerie (vols de sylphides) ne comportent d'éléments vraiment novateurs » ; ce qui fait réellement date dans ce ballet, c'est « l'irruption du fantastique dans l'univers traditionnellement paisible et univoque de la pastorale » (« *La Sylphide* », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 2008). Dans un décor champêtre, mâtiné de folklore écossais, le jeune James se trouve pris entre son désir pour l'idéal inaccessible incarné par la Sylphide, un être fantastique, et la réalité prosaïque incarnée par Effie, sa promise.

La Sylphide impose les éléments structurants du ballet romantique : le récit d'histoires d'amours contrariés, la plongée dans des univers merveilleux, peuplés d'êtres fantastiques et surnaturels, la mise en scène de contes préexistants – *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, etc. – ou écrits pour le ballet à partir des livrets. À ce titre, Théophile Gautier marque son temps : théoricien du romantisme, critique de danse, il écrit le livret de six ballets – *Giselle*, *La Péri*, *Pâquerette*, *Gemma*, *Sacountala*, *Yanko le Bandit*. Il laisse dans les *Écrits sur la danse* (présentés par Ivor Guest, Actes Sud, 1995) un précieux témoignage sur son époque.

Le triomphe de la ballerine : une technique au service du merveilleux

La Sylphide (1832) impose l'image de la ballerine romantique telle qu'elle nous est parvenue : long tutu blanc vaporeux, pointes… Ce costume est indissociable du développement de la technique classique – recherche d'élévation, d'équilibre, gestuelle fluide, qualité de mouvement « moelleuse » – qui permet aux ballerines d'incarner la femme romantique, évanescente, immatérielle ; si légère qu'elle semble à peine toucher le sol ; si aérienne qu'elle semble en lien avec l'au-delà. (Jusqu'alors, les solos des ballerines présentaient surtout de la petite batterie, c'est-à-dire de petits sauts, avec de nombreux changements de position des pieds.)

Cette représentation merveilleuse, irréelle et désincarnée de la femme traverse le ballet du XIXe siècle. Elle va de pair avec un phénomène de starisation des ballerines : Fanny Elssler, Marie Taglioni, Carlotta Grisi sont adulées par le public masculin et bourgeois de l'Opéra de Paris. Attractions du ballet, elles sont aussi des muses : Carlotta Grisi inspirera notamment le rôle de La Péri à Théophile Gautier. Pour autant, le rôle des hommes n'est pas réduit à la portion congrue. La Sylphide ne peut exister sans James ni Giselle sans son prince.

Peu à peu, dans le courant du XIXe siècle, les ballerines prennent du pouvoir dans la hiérarchie du ballet. Leur aura leur permet même parfois d'imposer leurs chorégraphies au maître de ballet. Leur apparition tient alors plus du numéro, démonstration virtuose de leurs qualités techniques, que de l'interprétation d'un rôle. Mais cette évolution est surtout le reflet d'un changement de contexte : la danse est devenue un art au service du divertissement bourgeois. À la fin du XIXe siècle en France, le ballet est à bout de souffle, il a perdu la créativité qui avait fait sa force dès les années 1830 et 1840. *Giselle*, ballet emblématique de l'ère romantique, est tombé dans l'oubli. Heureusement, il continue à être dansé en Russie, ce qui permettra de conserver sa mémoire et de le transmettre jusqu'à nos jours.

Giselle : symbole du ballet romantique

L'aboutissement de la révolution romantique

En 1841 est présenté *Giselle* sur la scène de l'Opéra de Paris. Ce ballet réunit tous les grands noms de l'époque : Théophile Gautier et Jules Saint-Georges pour le livret, Jules Perrot et Jean Coralli comme maîtres de ballet, Adolphe Adam à la musique, Carlotta Grisi et Lucien Petipa à l'interprétation.

Grand succès international jusque dans les années 1840, il restera à l'affiche de l'Opéra de Paris jusqu'en 1868, où il tombera ensuite dans l'oubli. Si ce ballet connaît un tel retentissement, c'est qu'il représente « l'aboutissement d'un mouvement de renouvellement qui a agité le monde de la danse, mais aussi le monde intellectuel de ce début du XIXe siècle » (Marcelle Michel, *L'Avant-scène*, janvier-mars 1980). *Giselle* concrétise une gestation à la fois esthétique et technique à l'œuvre depuis la fin du XVIIIe siècle.

Entre narration et abstraction

Le premier acte de *Giselle* est typique du ballet-pantomime. Giselle, la jeune paysanne, s'éprend du prince Albert qui l'a séduite, déguisé en paysan. Mais elle découvre qu'il est promis à la princesse Bathilde. Folle de douleur, elle perd la raison dans la célèbre scène de la folie qui la conduit à la mort.

Le second acte a lieu au royaume des wilis, fantômes de jeunes filles mortes avant leurs noces. Le prince Albert y est condamné à danser jusqu'à la mort. Mais l'amour de Giselle est indéfectible : elle vient à son secours et danse pour l'aider à survivre jusqu'au matin, où le sort sera levé. Dans l'univers surnaturel du royaume des wilis, « le second acte est un exemple de "ballet blanc" qui tend vers l'abstraction » (« Transmettre les moti-

vations d'un personnage », entretien avec Ghislaine Thesmar autour de *Giselle*, *Repères*, n° 19, mars 2007, p. 6).
Le personnage de Giselle, notamment dans la scène paroxystique de la folie, est l'archétype du personnage romantique qui donne à voir ses émotions et en suscite chez le spectateur. Sa gestuelle – la courbure du buste vers l'avant, les mains croisées sur le cœur – concourt à construire l'expressivité du personnage : une paysanne, naïve et pure, humble, voire soumise, qui ne peut survivre à la trahison.
Les témoignages que nous livrent les danseuses étoiles d'aujourd'hui au sujet de leur interprétation du rôle de Giselle sont à cet égard éclairants : « Le buste est toujours plus en avant que les jambes, ce qui n'est pas très agréable car on a les fesses en arrière, affirme Aurélie Dupont. [...] Dans la plupart des ballets, il faut se grandir ; dans *Giselle*, il faut se plier en deux. Les bras sont très en avant, ce qui est spécifique au romantisme, et le haut du dos est courbé. [...] La ligne dominante du corps de Giselle réside en effet dans l'arrondi des épaules. [...] Comme le sternum est baissé, l'expressivité se trouve dans la nuque, dans un port de tête, dans un port de bras » (« Autour de Giselle, une poétique de l'interprétation », Laëtitia Doat et Marie Glon, *Repères*, n° 19, mars 2007, p. 10).

Cependant, depuis l'époque romantique, la danse a beaucoup évolué : amélioration technique des chaussons de pointes qui donnent une plus grande stabilité aux danseuses, recherche constante de virtuosité dans la formation technique des danseurs : « Depuis la création de *Giselle*, dit Agnès Letestu, les corps se sont affinés, allongés ; la technique a évolué elle aussi, nous dansons différemment ; les mouvements sont plus libres, le dos plus redressé, les genoux plus tendus, les pieds plus cambrés, les jambes montent plus haut... » (*idem*, p. 7).

Certains, comme le danseur Jean-Christophe Paré, regrettent d'ailleurs cette obsession de la virtuosité qui se fait au détriment de l'expressivité du geste romantique : « Giselle entre au début du deuxième acte, et son premier mouvement dansé, c'est une arabesque. La jambe ne va pas au-delà de 90°, elle ne monte pas tout à fait à l'horizontale. Cette arabesque peut être magnifique d'inachèvement. L'intention dans l'arabesque, c'est d'aller vers l'ailleurs, vers l'avenir d'un élan. Si la danseuse arrive et exécute une arabesque plus haute, bloquée au niveau de la charnière lombaire, qu'est-ce que cela dit de Giselle ? On est face à un mouvement achevé. L'arabesque de Giselle ne se comprend bien que par les contre-courbes, l'ouverture de la nuque, la sensation d'un dos enveloppant l'espace et portant les bras, l'état de désincarnation, la sensation d'un corps en acceptation de la chute alors même que la jambe arrière monte en arabesque. L'arabesque ne doit pas monter. Aujourd'hui, le ballet est transmis à des filles qui ont un très grand potentiel de lever de jambes. La tension corporelle dans l'arabesque n'est donc plus la même. Je considère qu'on n'est plus dans le même projet poétique » (Jean-Christophe Paré, in *Mobiles n°2. Mémoires et histoire en danse*, Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), L'Harmattan, 2010, p. 115).

Glossaire

Le ballet romantique correspond à un moment où la technique de la danse classique se perfectionne, s'affine. Contrairement aux autres arts qui se développent en réaction à la rigueur et aux règles du classicisme du XVII^e^ siècle, le ballet romantique explore le vocabulaire de la danse classique mais en déporte le sens : là où le brio et la netteté des lignes et des positions triomphaient, la ballerine, tel un songe, glisse, suspend, s'appuie délicatement ou s'envole.

L'**en dehors** : rotation externe du fémur dans l'articulation de la hanche qui permet au danseur d'améliorer l'amplitude de ses mouvements, la rapidité des transferts d'appui. Nécessaire à la « belle danse », cette disposition non naturelle du corps se travaille par des exercices spécifiques et permet le développement de la technique et de la virtuosité au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècles.

Les **positions** : elles sont au nombre de cinq. Combinées avec les pas de liaison, elles permettent de structurer le vocabulaire de la danse classique.

L'**arabesque** : manière qu'a le danseur ou la danseuse de se tenir en équilibre sur une jambe, l'autre étant étendue vers l'arrière du corps. L'arabesque classique, très dessinée dans l'espace entre l'avant (pour le haut du corps) et l'arrière (pour la jambe en l'air), fait place à l'époque romantique à un dessin courbe, penché, dans lequel le corps s'incline, les bras s'arrondissent.

L'**aplomb** : la danse classique se caractérise par un jeu d'équilibre autour de l'axe gravitaire. Le danseur doit suspendre le mouvement et tenter l'envol connecté au sol mais relié au ciel, dans un souci constant de verticalité. La danseuse romantique s'abandonne plus facilement à la gravité. Elle ploie vers le sol, s'y repose, y vacille mais s'envole également vers le ciel grâce aux machineries. Elle tente souvent dans un souffle de suspendre son mouvement dans un précaire équilibre sur la pointe du pied.

Les **pointes** : apanage de la danseuse, ce sont des chaussons faits de satin et de toile durcie au moyen de colle, avec une semelle en cuir. Ils permettent de se hisser sur l'extrémité des orteils, et d'y tourner, de rester en équilibre, de sauter ! Marie Taglioni a été la première à les utiliser pendant un ballet entier : *La Sylphide* (1832), souvent considéré comme le premier ballet romantique.

Les **écoles** : si le berceau du ballet classique reste la France, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, danseurs et chorégraphes s'installent en Europe et développent de façon spécifique leur technique. Marius Petipa, en Russie, conserve la pureté du style français tandis qu'Enrico Cecchetti développe une technique brillante qu'il transmettra par la suite aux danseurs des Ballets russes (début du XX^e^ siècle) et qu'August Bournonville, au Danemark, forme des danseurs aux qualités de saut et de légèreté très particulières. La danse classique telle qu'elle est enseignée aujourd'hui est toujours marquée par le style de ces différentes écoles.

2 - AVEC LES ÉLÈVES : AUTOUR DES PROGRAMMES

Histoire des arts

Il est possible d'aborder le mouvement romantique à travers les différents domaines : « les arts du langage », « les arts du visuel », « les arts du spectacle vivant », « les arts du son ». Cette période est plus facile à appréhender en 4e car le programme d'histoire est centré sur le XIXe siècle. Les thématiques suivantes peuvent être traitées dans le cadre du programme de ce niveau : « Arts, États et pouvoir », « Arts, techniques, expressions » et « Arts, ruptures et continuités ».

Danse, projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Niveaux 6e, 5e

Travail sur les états de corps autour des notions d'ombre, de reflet, de double. Ce travail peut être réalisé avec des voiles, tissus assez longs qui modifient la perception visuelle. Les élèves posent ces tissus sur leur tête et se mettent par deux pour travailler non pas sur l'imitation des formes proposées mais sur l'évocation, l'ombre aux contours moins définis, moins nets, plus flous. Le fait d'avoir ce voile sur la tête va engager un travail de posture, d'ouverture du buste, d'élévation.

Niveaux 4e, 3e

Travail autour de la folie. Giselle se détache les cheveux, prend la dague et trace un cercle dans lequel elle s'enferme : danse avec perte d'équilibre, chute (très rare dans le ballet classique). On peut envisager un travail autour de la mesure et de la démesure en intégrant le regard : à partir de quand le regard se perd-il et où emmène-t-il le corps, le mouvement ? Construire une phrase chorégraphique simple en variant le poids, le placement du regard, le rythme, en jouant avec les hauteurs.

Français

Niveau 6e

LECTURE

Contes et récits merveilleux

Légendes celtiques, allemandes, nordiques.

Contes et légendes de Bretagne.

Les êtres surnaturels : les elfes, les sylphides, les nymphes.

La Petite Sirène de Hans Christian Andersen.

Ondine de Friedrich de La Motte-Fouqué.

La Lorelei.

Initiation à la poésie

Il est possible d'aborder la poésie romantique en organisant un groupement de textes autour du thème de la nature (ou de l'amour) et d'analyser comment celui-ci est abordé par les romantiques. Choisir un poème de Victor Hugo et de Charles Baudelaire, par exemple. Étudier le poème « Le fantôme » de Victor Hugo en lien avec le ballet *Giselle*.

Étude de l'image

Travail autour des paysages « états d'âme » en lien avec les arts plastiques : William Blake…

EXPRESSION ÉCRITE

À partir de l'observation d'un tableau, imaginer un récit bref à la première personne qui met en valeur les états d'âme du peintre ou d'un personnage représenté.

À partir d'extraits de *Giselle*, imaginer des petits dialogues entre les personnages.

Travail d'écriture sur le livret, l'argument, en lien avec le cours d'éducation musicale (Antonín Dvorák, *Rusalka,* E.T.A Hoffmann, *Undine*).

Écriture de textes descriptifs sur le thème de la forêt comme lieu de mystères ou écriture de portraits de la Sylphide.

Écriture de textes favorisant l'expression poétique : choisir un thème romantique comme la nature, l'amour.

Niveau 5e

LECTURE

Littérature du Moyen Âge

Il est possible d'organiser une séquence autour des personnages aux pouvoirs surnaturels : Brisène, la fée Morgane, la Dame du lac…

La forêt de Brocéliande peut également être évoquée comme un lieu propice aux faits surnaturels.

Poésie : jeux de langage

L'enseignant peut organiser une séquence sur les caractéristiques de l'écriture romantique en rupture avec la poésie classique : Victor Hugo, Alfred de Musset, Marceline Desbordes-Valmore.

Étude de l'image

Le programme se construit autour des représentations des époques médiévale et classique. Il peut être intéressant de mettre en parallèle une peinture romantique afin de faire ressortir les caractéristiques de ces deux époques.

Niveau 4e

LECTURE

Le récit au XIXe siècle

La Cafetière, *La Morte amoureuse*, Théophile Gautier.

La Chevelure, Guy de Maupassant.

Le Portait ovale, Edgar Allan Poe.

Un extrait du livre I des *Mémoires d'outre-tombe* de Cha-

teaubriand, où le narrateur évoque *La Sylphide*.

René de Chateaubriand.

Des extraits de Gérard de Nerval (récit au bord du Rhin dans lequel il évoque la Lorelei).

Une séquence peut également être organisée autour du thème de la folie (en référence au premier acte de *Giselle*).

Poésie : le lyrisme

Groupement de textes autour des topoï de la poésie romantique : le spleen, l'exotisme, le renouveau de la langue, l'exaltation des sentiments, la fuite du temps (Alfred de Musset, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Marceline Desbordes-Valmore, Gérard de Nerval au choix…). Dans ce cadre, il est possible d'évoquer les correspondances baudelairiennes ainsi que certains écrits de Baudelaire sur l'art et le romantisme, afin de préparer au travail argumentatif.

Théâtre : faire rire, émouvoir, faire pleurer

Introduire un groupement de textes à partir de la préface de *Cromwell* de Victor Hugo : extraits de *Ruy Blas*, d'*Hernani* et de sa bataille ; *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (le héros romantique).

Étude de l'image

L'image permet aussi de comprendre les caractéristiques du romantisme, notamment dans *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Caspar David Friedrich, des scènes de tempêtes chez Joseph Vernet et quelques tableaux d'Eugène Delacroix en lien avec les arts plastiques.

Expression écrite

Écriture de textes poétiques variés favorisant l'expression de soi.

Écriture de récits brefs illustrant le caractère du héros romantique.

Écriture d'une nouvelle romantique.

Écriture de scènes de théâtre respectant les règles dictées par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*.

Niveau 3e

Lexique

Domaines lexicaux

L'écriture de soi.

Le tragique.

L'écriture de soi peut être abordée sous l'angle romantique : exaltation du « je », des sentiments.

Notions lexicales

Temps et souvenir.

La violence des sentiments.

Lecture

Théâtre : continuité et renouvellement

Ondine : le conte de Friedrich La Motte-Fouqué/la pièce de Jean Giraudoux. Questionner l'expression du tragique dans le drame romantique.

Arts plastiques

Niveau 6e

Les représentations des êtres mythologiques, merveilleux, surnaturels dans la peinture ; donner corps à la Sylphide en arts plastiques avec des matériaux qui évoquent la légèreté, l'évanescence et en utilisant des techniques qui renforcent ces impressions.

Travail autour de la notion de paysage : la forêt et le paysage « états d'âme » : William Turner, William Blake.

Niveau 4e

En lien avec le cours d'histoire, questionner la relation aux bouleversements politiques à partir des tableaux d'Eugène Delacroix et de Théodore Géricault. En quoi ces peintres sont-ils témoins de leur temps ?

Niveau 3e

À partir du livret et de l'argument de *Giselle*, choisir un des actes pour construire des éléments de décor, de costumes, d'objets symboliques en proposant un regard d'aujourd'hui. Nourrir son regard de la création du chorégraphe Mats Ek qui transforme le décor du second acte en asile psychiatrique.

Éducation musicale

Niveau 6e

Giselle, musique d'Adolphe Adam.

Rusalka, opéra d'Antonín Dvorák.

Undine, opéra d'E.T.A Hoffmann.

Ondine, prélude de Claude Debussy.

Niveaux 6e, 5e, 4e, 3e

La musique romantique autour des compositeurs et formes musicales suivants :

Symphonie fantastique de Berlioz : manifeste du romantisme musical (voir dossier en ligne sur le site de la BnF : « Berlioz, la voix du romantisme »).

Franz Liszt, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert.

La symphonie, le lied, le concerto.

Anglais

Palier 1

Réception

Compréhension de l'oral

Autour de personnages historiques (Walter Scott, Lord Byron, William Wordsworth, John Keats).

Compréhension de l'écrit

Découverte d'auteurs et de personnages romantiques.

PRODUCTION

Expression écrite

Écriture de portraits de personnages et de héros romantiques.

Description de paysages romantiques.

Palier 2

Le thème d'étude « L'ici et l'ailleurs », commun au palier 2 des langues vivantes, offre des entrées pour aborder le romantisme à travers deux de ses caractéristiques : la couleur locale et l'exotisme.

RÉCEPTION

Compréhension de l'écrit

Les héros romantiques dans la littérature.

PRODUCTION

Expression orale en continu

Découverte de la musique et des compositeurs romantiques anglophones.

Expression des sentiments.

Voyages imaginaires.

Le rêve.

Expression écrite

Écriture créative autour d'une nouvelle et d'un poème romantiques.

Allemand

Palier 1

COMPRÉHENSION ORALE

Autour du personnage de la Lorelei (poème de Heinrich Heine).

EXPRESSION ORALE EN CONTINU

Une séquence peut être organisée autour de la collecte et de la découverte des légendes allemandes.

Les repères artistiques des pays de langue allemande : situer le romantisme allemand dans la littérature et la peinture.

COMPRÉHENSION DE L'ÉCRIT

Écriture à partir de l'expression des sentiments.

EXPRESSION ÉCRITE

Le travail d'écriture peut s'organiser autour de la description d'une Sylphide (en lien avec la Lorelei) et de lieux favorisant la rêverie romantique : la forêt.

Palier 2

RÉCEPTION

Compréhension de l'oral

Travail sur les genres littéraires à partir d'extraits de pièces de théâtre allemandes.

Découverte des châteaux romantiques de la vallée du Rhin et des légendes du patrimoine.

Compréhension de l'écrit

Travail sur les légendes allemandes.

L'Autriche et la musique romantique.

PRODUCTION

Expression orale en continu

Approche descriptive : étude de peintures romantiques des pays de langue allemande.

Description de personnages romantiques.

EXPRESSION ÉCRITE

Écriture de textes poétiques et descriptifs dans lesquels les sentiments sont mis en valeur.

Écriture de textes de fiction dont le personnage principal présente les caractéristiques du héros romantique.

Comptes rendus d'expériences à travers la découverte des châteaux du bord du Rhin.

Histoire

Niveau 4e

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

Thème 3 : « La France et l'Europe en 1815 »

LE XIXE SIÈCLE

Thème 1 : « L'âge industriel »

Thème 2 : « L'évolution politique en France, 1815-1914 »

L'impermanence des régimes politiques : révolutions, coup d'État, guerre.

Thème 3 : « L'affirmation des nationalismes »

Cette partie peut être mise en lien avec les formes du romantisme, notamment le romantisme allemand.

Théâtre de l'abstraction
jeux avec les formes

XIXe-XXIe SIÈCLE
NAISSANCE DE L'ABSTRACTION
CROISEMENT DES ARTS
ART ET TECHNOLOGIE
BAUHAUS

1- POUR LES ENSEIGNANTS

L'émergence de l'abstraction

Au début du XXe siècle apparaît dans la peinture une tendance inédite : l'abstraction. Jusqu'alors, la figuration semblait une évidence et les formes abstraites en art étaient surtout utilisées comme motifs de décoration.

Dans les années 1910, un nouveau contexte rend possible l'émergence d'un art abstrait. La découverte de la physique quantique et de la théorie de la relativité a remis en question la notion de réalité. « La réalité est moins ce que l'on perçoit à l'aide des cinq sens qu'une entité que l'on approche par des expériences de pensée. Les inventeurs de l'abstraction proposent une nouvelle forme de peinture en adéquation avec cette conception du monde » (dossier pédagogique « La naissance de l'abstraction », www.centrepompidou.fr/education/ressources). Porté par des peintres comme Kandinsky, Malevitch ou Mondrian, ce courant cherche à se détacher de l'imitation de la nature et de la réalité. Ces artistes s'inspirent parfois de la musique, l'un des arts les moins imitatifs, et nourrissent leur démarche artistique d'expériences spirituelles ou ésotériques : il s'agit non pas de représenter la réalité, mais de révéler des forces ou des phénomènes invisibles.

Cette révolution dans les arts plastiques va influencer fortement le monde de la danse. Les grands ballets entretiennent en effet des relations particulièrement fécondes à cette époque avec les artistes plasticiens.

Le ballet au début du XXe siècle : la parité des arts

Les Ballets russes (1909-1929)

Fondés en 1909 par Serge Diaghilev, les Ballets russes se produisent à Paris avec la double ambition de faire connaître la culture russe et de renouveler le ballet. Ils réintroduisent sur la scène parisienne *Giselle*, emblème du patrimoine romantique, tombé dans l'oubli en Occident, et créent de nouveaux ballets, souvent inspirés de contes et légendes de la culture russe (*Petrouchka*, *Les Danses polovtsiennes*, *L'Oiseau de feu*…).

Diaghilev prône la parité des arts dans le spectacle. Il fait appel à de célèbres compositeurs (Stravinsky, Debussy), à des peintres talentueux (Léon Bakst, Alexandre Benois, mais aussi, plus tard, Georges Braque, Pablo Picasso ou Henri Matisse) pour la scénographie et les décors. Les spectacles des Ballets russes s'imposent comme des œuvres où chaque dimension artistique a son importance. En cela, ils sont bien les précurseurs des chorégraphes de l'après-guerre comme Nikolais pour qui la danse n'est qu'un élément parmi d'autres d'un spectacle. Influencés par l'art abstrait développé en Russie par Malevitch, les Ballets russes proposent pour la première fois sur scène des décors non figuratifs.

Les innovations chorégraphiques des Ballets russes sont considérables. Tout en conservant le vocabulaire de la danse classique, du ballet romantique, Michel Fokine, l'un de leurs chorégraphes, dépoussière un genre à bout de souffle. Il propose des thématiques exotiques (russes ou orientalisantes comme dans *Schéhérazade*). Il développe une danse masculine et met en avant des danseurs exceptionnels (au premier rang desquels Vaslav Nijinski).

En tant que chorégraphe, Nijinski propose des œuvres expérimentales pour l'époque : pieds parallèles dans *Le Sacre du printemps*, refus de la frontalité, lenteur des gestes et animalité/érotisme des postures dans *L'Après-midi d'un faune*. Ces œuvres conservent néanmoins une trame narrative comme soubassement de la danse.

Après 1915, c'est surtout dans la conception scénographique des spectacles que les innovations sont les plus importantes : en 1917, sur une musique de bruitages de Satie, *Parade* (chorégraphie de Léonide Massine) met en scène des danseurs aux gigantesques costumes cubistes signés Picasso, véritables œuvres plastiques qui mettent à mal leur liberté de mouvement.

Après leur disparition en 1929, les Ballets russes laissent un héritage considérable. Nombre de danseurs et de chorégraphes de la célèbre troupe poursuivent partout dans le monde le renouveau du ballet.

Les Ballets suédois (1920-1925)

Construits à l'image des Ballets russes par le mécène Rolf de Maré, les Ballets suédois lancent le jeune et talentueux chorégraphe Jean Börlin. Ils connaissent à Paris un succès immédiat. Leur renommée tient en particulier à la capacité de Rolf

de Maré à associer de multiples talents : compositeurs (Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Francis Poulenc), librettistes (Paul Claudel, Luigi Pirandello et Pär Lagerkvist, trois futurs prix Nobel, mais aussi Jean Cocteau ou Blaise Cendrars), plasticiens décorateurs (Pierre Bonnard, Fernand Léger, Giorgio de Chirico…). Ils proposent des spectacles d'un genre nouveau, cherchant sans cesse à inventer, ouvrir de nouvelles perspectives.

Jean Börlin imagine vingt-quatre chorégraphies en quatre ans. Créé en 1924, sur une musique de Satie et des décors de Francis Picabia, *Relâche* est l'une des premières représentations basées sur l'improvisation des danseurs. Parodie des grands spectacles, il fonctionne sur un mode clownesque, plein de surprises et de ruptures de rythme inattendues. Un film de René Clair, *Entracte*, est projeté au milieu de la représentation.

La danse de Jean Börlin déroute parfois le public et la critique car elle remet en question l'acte même de danser, intégrant même parfois des mouvements de la vie quotidienne.

La technique au service d'un spectacle total

Au tournant du XX^e^ siècle, les progrès techniques tels que la diffusion de l'électricité, l'invention de la photographie et du cinéma permettent un renouveau du théâtre de l'illusion, du travail sur l'image et la féérie dans le spectacle vivant. Il s'agit d'intégrer les apports de la modernité technologique au spectacle afin de créer de nouvelles scénographies et des images impossibles à réaliser jusqu'alors. Loïe Fuller, au début du siècle, et Alwin Nikolais, dans les années 1950, s'inscrivent dans ce projet moderniste au service d'une tradition, celle du spectacle comme enchantement : « Quand les enfants entrent dans un théâtre, ils viennent pour la magie du théâtre, pas pour la problématique, le sordide ou la politique… pour la magie ! » (Alwin Nikolais).

C'est donc par l'utilisation de la technique et l'ambition d'un spectacle total que ce courant parvient à l'abstraction des corps. Souvent chargés d'accessoires, voire de prothèses, transformés par la scénographie qui efface leur charge expressive, ces corps constituent un matériau scénique parmi d'autres. Inscrits dans un environnement spectaculaire, ils sont avant tout au service d'une image dans laquelle mouvements, formes, couleurs, matériaux et espace ont une égale importance. Aujourd'hui, Philippe Decouflé, entre autres, a repris le flambeau, en intégrant également les nouveaux médias – télévision, vidéo…– qui offrent des possibilités d'illusion décuplées.

Cependant, le théâtre de l'abstraction regroupe des artistes qui ne revendiquent pas nécessairement de proximité. Ils ont en commun la volonté de créer une alchimie entre le corps et la technique (au sens premier du terme : non seulement les éléments techniques habituels du spectacle vivant, mais aussi tous les objets et costumes qui créent ensemble un univers).

Loïe Fuller (1862-1928)

Au tournant du XX^e^ siècle, Loïe Fuller connaît un succès populaire fulgurant. Engagée aux Folies-Bergère (1892), elle enthousiasme également le public lors de l'Exposition universelle de 1900. Si elle ne s'inscrit pas dans l'histoire de la danse de manière décisive en termes de mouvements et de projet corporel, elle a marqué son temps par ses innovations technologiques et par leur utilisation féérique dans ses spectacles. Tournoyant sur un carré de verre éclairé par en dessous, ou démultipliant son image à l'infini grâce à des miroirs et des jeux d'éclairages, Loïe Fuller emplit l'espace scénique du mouvement de ses dispositifs lumineux.

Dans *La Danse serpentine*, elle utilise de longs voiles transparents accrochés à ses bras, sur lesquels sont projetés des jeux de lumière, jouant des faisceaux de tout l'arc électrique. Mallarmé, qui la considère comme l'incarnation même de l'utopie symboliste, résume ainsi l'impression que sa danse lui fit : « ivresse d'art et, simultané, accomplissement industriel ».

Le Bauhaus : la géométrie de l'espace

Sous l'égide de l'architecte Walter Gropius, le projet du Bauhaus éclôt dans l'entre-deux-guerres. Il concerne tous les arts visuels (dessin, architecture, peinture, sculpture, design industriel, arts de la scène…) et cherche à opérer une synthèse entre art et technologie moderne, refusant la position de l'artiste « enfermé dans sa tour d'ivoire ». Grâce à l'évolution technologique en cours, il ambitionne de construire un art appliqué et reproductible, accessible au plus grand nombre. À Dessau puis à Berlin, le Bauhaus crée une école dont les cours portent autant sur l'architecture que sur la scénographie, posant leurs problématiques de recherche en termes d'espace et de forme.

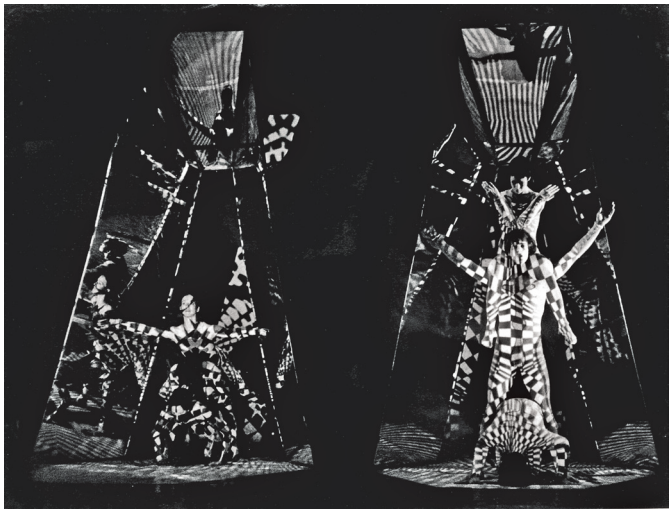
Le Ballet triadique d'Oskar Schlemmer, également professeur des arts de la scène au Bauhaus, propose ainsi un espace chorégraphique où les danseurs, transformés par les costumes et les lumières, organisent une composition d'éléments géométriques. Les corps ne sont pas porteurs d'une dramaturgie, mais deviennent les supports de points, de lignes et de formes géométriques (cylindres, cônes, sphères) construits par les costumes. Ces problématiques croisent de manière féconde les réflexions du peintre Kandinsky, qui participa lui aussi à l'aventure de l'école du Bauhaus, dans son ouvrage *Point et ligne sur plan*, en 1926.

Dans *Le Ballet triadique*, Schlemmer expérimente les rapports entre décors, costumes, lumières, matériaux, mouvements et textes pour créer « un espace théâtral où la structure architectonique doit être subtilement déterminée par la mesure du corps humain ».

Contemporain de la danse expressionniste allemande (Mary Wigman, Rudolf Laban), il est assez éloigné de leur esthétique. Néanmoins, ils partagent une même communauté de réflexion dans la proximité avec les peintres expressionnistes. Chez Laban également, on retrouve ainsi une réflexion sur l'espace qui aboutit à une formalisation géométrique des mouvements humains (*cf.* cinétographie Laban).

Alwin Nikolais (1910-1993) : la technique au service de l'enchantement spectaculaire

Alwin Nikolais, quelques années plus tard, s'inscrit dans la même lignée. Né en 1910, il suit une formation musicale et devient pianiste. C'est en assistant à un spectacle de Mary Wigman



[6] *Triad* (1976) d'Alwin Nikolais, Nikolais Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, 1978

qu'il décide de se tourner vers la danse. En 1935, il dirige un théâtre de marionnettes, tout en suivant des cours au célèbre Bennington College, où enseignent Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman, les pionniers de la danse moderne américaine. Il y rencontre Hanya Holm, formée par Mary Wigman, et suit assidûment ses cours, jusqu'à devenir, après la Seconde Guerre mondiale, son assistant. C'est alors qu'il développe l'essentiel de ses projets : *Masks, Props and Mobiles* (1953), *Kaleidoscope* (1956), *Prism*, la même année, où il explore pour la première fois les possibilités de dispositifs lumineux.

Un théâtre total

Danseur, synthétiseur, carrousel de projection de diapositives constituent chez Alwin Nikolais les éléments de spectacles où mouvement, couleur, forme et son occupent une place de même importance : « 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. »

Décentralisation et intelligence du mouvement

L'ambition de Nikolais est d'élargir les limites du corps dans l'espace. Le danseur n'est plus un corps support d'une dramaturgie, il est porteur de prothèses, d'accessoires qui l'inscrivent dans l'environnement et qui le transforment. Le danseur n'est plus un centre égotiste du spectacle.

« *Motion, not emotion* », telle est la devise de Nikolais, signifiant ainsi que ce n'est pas l'émotion, ou la narration, qui porte l'intention du mouvement, mais la conscience de ses différentes dimensions : espace, temps, *motion* (dynamique) et *shape* (forme). « Dans l'art d'aujourd'hui, le règne du personnage a pris fin » (Alwin Nikolais). L'espace chez Nikolais se construit donc comme un espace relatif, plastique, non euclidien. Le danseur, quant à lui, donne à voir cet espace en mouvement, il n'en est plus le centre symbolique.

La technique et la pédagogie de Nikolais

La pédagogie développée par Nikolais met l'accent sur la recherche d'un « geste unique », c'est-à-dire sur l'émergence d'une danse singulière, personnelle, à travers la pratique de l'improvisation. En 1978, il devient le directeur du nouveau Centre national de danse contemporaine d'Angers, où il formera bon nombre de danseurs et de chorégraphes des années 1980 en France. Susan Buirge ou Carolyn Carlson – qui fut longtemps sa danseuse fétiche – comptent parmi ses disciples les plus fidèles en France.

La technique Nikolais repose sur la nécessité, au cours de chaque mouvement, de faire un choix (conscient ou non) d'un centre à partir duquel le mouvement trouve sa direction, ses qualités spécifiques et son intentionnalité.

Philippe Decouflé (né en 1961)

Philippe Decouflé est l'un des chorégraphes les plus populaires de sa génération. En 1989, il chorégraphie *La Danse des sabots* dans le cadre de la parade de Jean-Paul Goude pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française. Sa mise en scène de l'ouverture des jeux Olympiques d'Albertville en 1992, avec les costumes de Philippe Guillotel, a permis au monde entier de découvrir ses tableaux enchanteurs, allégories des dif-

[7] *Petites pièces montées* (1993) de Philippe Decouflé, Compagnie DCA, photo Jean-Marie Gourreau, 1994

férents sports présents en compétition. Dans les années 1990, ses spectacles rencontrent un succès auprès du grand public, peu égalé dans le monde de la danse contemporaine.

De sa formation au mime et au cirque (chez Annie Fratellini), Philippe Decouflé conserve le goût des images chocs et une volonté de collaborer avec des circassiens. Mais c'est surtout en étudiant la danse auprès d'Alwin Nikolais qu'il trouve le fondement de ses partis pris artistiques : l'importance des costumes (*Shazam !, Codex*) et de la lumière, l'utilisation de différentes techniques multimédia.

Ses créations sont peuplées de « personnages poétiques aux corps élastiques, mi-pantins, mi-acrobates » (« Philippe Decouflé », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 2008) portés par des costumes et des lumières qui en modifient les lignes formelles. Elles proposent des images saisissantes, drôles et étranges, où les corps se plient, se déforment, se transforment.

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Une volonté de spectacle total mêlant tous les arts anime les artistes et donne matière pour un travail inter- et transdiciplinaire.

Niveaux 5e, 4e, 3e

Technique et illusion

Le théâtre comme fabrique de l'illusion depuis l'époque baroque (de l'invention de la scène à l'italienne – décor avec invention de la perspective, trompe-l'œil, invention technologique des poulies et suspensions…).

Niveau 3e

Thématique « Art, États et pouvoirs »

Le Bauhaus ou les relations entre art et politique jusqu'à l'avènement du nazisme. À l'intérieur de cette thématique peuvent donc être pris en compte les domaines artistiques suivants : les « arts de l'espace » et les « arts du quotidien ».

Niveaux 6e, 5e

Autour de l'objet : arts plastiques/technologie/français/danse

Il est possible de réaliser une scénographie à partir d'un objet créé en arts plastiques et en technologie : imaginer un espace et le définir en termes de figures géométriques en mouvement, jouer des contraintes imposées par l'objet, écrire un texte à la façon d'une fiche technique ou à la manière de Francis Ponge dans *Le Parti pris des choses*. Travail en demi-groupe mené par deux « élèves-chorégraphes ».

Niveaux 5e, 4e, 3e

Jeux sur le cadre : arts plastiques/photo ou vidéo/technologie/écriture poétique/danse

Les élèves réalisent un cadre en arts plastiques : forme et mesure libres, matériau au choix (souple, rigide, léger, lourd…). Ils questionnent la notion de point de vue (cadre/hors-cadre). Ils se mettent par deux. L'élève photographe donne des consignes à son camarade pour qu'il réalise une série de cinq formes qu'il a par ailleurs explorées : s'éloigner du cadre, s'en approcher, le toucher avec une partie du corps, entrer/sortir du cadre, jeu sur les orientations. Il donne également des indications sur le rythme de l'enchaînement des formes. Cinq photos sont réalisées. On inverse les rôles. Les photos peuvent être retravaillées en mettant en valeur les lignes de force qui se dégagent du corps et des formes. À partir des photos, l'élève peut écrire de petits fragments poétiques en faisant dialoguer deux parties du corps. Ex. : la main dit au genou/le nez dit au cadre…

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/cycles EPS

Niveau 1

Composer et présenter une chorégraphie collective structurée en enrichissant des formes corporelles et des gestes simples, en jouant sur les composantes du mouvement : l'espace, le temps et l'énergie.

Composer un rébus chorégraphique collectif à la manière de Philippe Decouflé dans *Le P'tit Bal*.

Composer une phrase chorégraphique avec l'objet créé en arts plastiques.

Travailler à partir de parties du corps « empêchées ».

Créer un espace scénique avec des déplacements représentant des figures planes étudiées en mathématiques, jeux de symétrie.

Composer une parade pour les portes ouvertes du collège ou dans le cadre des restitutions de fin d'année (cf. *La Mêlée des mondes*, parade organisée à Paris par Philippe Decouflé pour l'ouverture de la coupe du monde de rugby en 2007).

Autour du costume, vers des formes abstraites : créer un tube en tissu élastique ; les élèves se glissent à l'intérieur ; on ne voit plus leur corps ni leur visage ; ils explorent les différentes possibilités de mouvement à l'intérieur puis mémorisent trois formes ; ils intègrent un déplacement.

Niveau 2

Composer et présenter une chorégraphie collective en choisissant des procédés de composition et des formes corporelles variées et originales en relation avec le projet expressif.

En lien avec le travail réalisé en arts plastiques, mathématiques et technologie, imaginer une scénographie prenant en compte

un ou plusieurs objets chorégraphiques, la réalisation d'une vidéo ou d'un diaporama et un tableau ; les notions de visible/invisible peuvent être abordées à partir des œuvres de Nikolais : jeux avec les matériaux (tissus, cordes, etc.) ou les lumières…

Travail de composition autour de la notion d'espace en partant de tableaux de Wassily Kandinsky : formes et couleurs.

Cirque : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique ou circassien et une structure culturelle/cycles EPS

Le cirque contemporain intègre des temps chorégraphiques forts. Les œuvres d'Alwin Nikolais et de Philippe Decouflé évoquent, par les costumes, les jeux de lumière et la musique, un univers circassien.

Niveau 1

Connaissances

Vocabulaire spécifique au regard des trois familles : jonglage, acrobatie et équilibre.

Capacités

Enchaîner plusieurs figures avec un même objet.

Manipuler un ou plusieurs objets en les lançant, attrapant, roulant, etc.

S'orienter dans l'espace.

Créer un numéro en intégrant des temps de danse.

Niveau 2

Connaissances

Techniques de parade.

Travail autour de la gestuelle : fluidité, regard, intention, respiration.

Connaissances physiques simples : vitesse, inertie, rotation.

Capacités

Diversifier et complexifier les formes techniques et corporelles en jonglage, acrobatie et équilibre.

Contrôler son équilibre.

Entrer et sortir de la piste de manière inédite.

Suggérer et sélectionner les propositions en relation avec l'évocation de l'univers choisi et l'effet à produire sur le spectateur en jouant sur les formes, les types de l'organisation de l'espace, les costumes, la musique, les silences et en intégrant un temps chorégraphique.

Histoire

Niveau 3e

Un siècle de transformations scientifiques, technologiques, économiques et sociales

Thème 1 : « Les grandes innovations scientifiques et technologiques »

Mettre en lien ces innovations avec la révolution de l'abstraction.

Guerres mondiales et régimes totalitaires, 1914-1945

Thème 1 : « La Première Guerre mondiale : vers une guerre totale, 1914-1918 »

À l'occasion de cette étude peuvent être évoqués les Ballets russes de Serge Diaghilev et les effets/conséquences de la guerre sur la troupe.

Thème 2 : « Les régimes totalitaires dans les années 1930 »

La mise en place du pouvoir nazi.

La montée du nazisme et la prise de pouvoir par Hitler peuvent être traitées à travers le mouvement du Bauhaus et notamment l'évolution de l'architecture.

Niveau 6e

La civilisation grecque

Thème 1 : « Au fondement de la Grèce : cités, mythes, panhellénisme »

Thème 2 : « La cité des Athéniens (Ve-IVe siècle av. J.-C.) : citoyenneté et démocratie »

Un moment de l'étude de ces deux thèmes peut être consacré aux cérémonies des jeux Olympiques (en parallèle avec le défilé de Decouflé pour les JO d'Albertville).

Français

Niveau 3e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire abstrait (concepts et notions) : travailler sur un vocabulaire et une grammaire chorégraphiques en lien avec les autres arts.

Notions lexicales

Notion d'implicite/termes évaluatifs : l'enseignant peut développer le travail lexical à partir de l'engagement des chorégraphes.

Lecture

Formes du récit aux XXe et XXIe siècles

Récits d'enfance et d'adolescence : *L'Ami retrouvé* (Fred Uhlman), en lien avec le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale.

Romans et nouvelles des XXe et XXIe siècles, porteurs d'un regard sur l'histoire et le monde contemporain : *Si c'est un homme* (Primo Levi), en lien avec le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale. Ce texte permet aussi d'aborder une écriture singulière à travers un témoignage où le corps est très présent : corps qui racontent, disent et peuvent apparaître abstraits. Des extraits de *Nadja* (André Breton) peuvent être l'objet d'une étude en lien avec la naissance du surréalisme.

La poésie dans le monde et dans le siècle

La poésie engagée : Paul Éluard, Robert Desnos, Louis Aragon, René Char.

Nouveaux regards sur le monde dans la poésie contemporaine : Guillaume Apollinaire, Louis Aragon ; le surréalisme ou une nouvelle vision du monde à mettre en lien avec la peinture et le monde chorégraphique.

Théâtre : continuité et renouvellement

Le professeur peut aborder la question de la représentation, de la mise en scène du texte. Il est alors possible d'envisager d'étudier les livrets des Ballets russes et des Ballets suédois : livret de Jean Cocteau, Paul Claudel, Francis Picabia.

Étude de l'image

Cette étude se construit autour des axes suivants : l'image comme engagement et comme représentation de soi. La fonction argumentative est approfondie.

- affiches du Bauhaus ;

- portraits et autoportraits : Pablo Picasso, Georges Braque, Salvador Dalí.

Expression écrite

Écriture d'un article de presse : une critique de danse.

Exercices autour de l'écriture automatique.

Écriture d'un portrait déformé.

Niveau 6e

Il est possible de travailler autour des Ballets russes inspirés de contes et de certaines des créations des Ballets suédois.

Lecture

Textes de l'Antiquité

Des textes mythologiques sur Apollon peuvent être étudiés en parallèle du ballet *Apollon musagète* (chorégraphie de George Balanchine, 1928).

Les jeux Olympiques antiques : étude de textes informatifs en parallèle des cérémonies d'Albertville de Philippe Decouflé.

Contes et récits merveilleux

Il est possible d'envisager la lecture de contes en lien avec certaines œuvres des Ballets russes, notamment *Petrouchka*, *L'Oiseau de feu* et *Schéhérazade* (chorégraphies de Michel Fokine). Les Ballets suédois, eux, se sont inspirés d'un conte de Hans Christian Andersen pour *Le Porcher*.

Autour des contes et récits fondateurs : *La Création du monde* (1923, Jean Börlin, musique de Darius Milhaud et livret de Blaise Cendrars) ; l'enseignant peut partir de l'œuvre de Blaise Cendrars pour traiter la partie concernant les textes fondateurs. Dans son *Anthologie nègre*, l'auteur a rassemblé les légendes concernant la création de la terre, des animaux et des hommes, contes merveilleux, fables et fabliaux humoristiques ou poétiques empruntés au folklore des nombreux empires et tribus du vaste territoire africain. Il est aussi possible de faire lire en parallèle *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*.

Expression écrite

Travail à partir de la chanson de Bourvil dans *Le P'tit Bal* de Philippe Decouflé : jeux sur les mots, charades, rébus…

À partir de l'argument d'une des œuvres des Ballets russes, écrire des petites scènes et imaginer le décor, les costumes ; exercice inverse : à partir d'un conte, écrire l'argument.

Imaginer une création du monde à partir du continent asiatique, par exemple.

Imaginer un petit texte dans lequel les jeux de mots appellent une mise en scène sur le modèle du *P'tit Bal* de Philippe Decouflé.

Musique

Niveau 6e

En lien avec les Ballets russes, le travail peut être envisagé autour des compositeurs suivants :

- Stravinski, compositeur de nombreuses œuvres, dont *Le Sacre du printemps*, *Petrouchka* et *L'Oiseau de feu*, qui peuvent être étudiées en français ;

- Rimski-Korsakov : compositeur de *Schéhérazade*, composition par thèmes issus des contes ou du folklore, le groupe des Cinq ;

- une chanson française : Bourvil dans *Le P'tit bal* de Philippe Decouflé ;

- Darius Milhaud et une initiation aux rythmes jazz en lien avec *La Création du monde* ;

- les musiques pour des occasions spécifiques : cérémonies d'ouverture et de clôture des JO d'Albertville réalisées par Philippe Decouflé ;

- musique rock de Nosfell réalisée pour *Octopus*, chorégraphie de Philippe Decouflé.

Niveau 3e

Travail autour de la composition musicale.

Bruitages.

Rythmes à partir des musiques des spectacles d'Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais, Philippe Decouflé.

Musiques au service du mouvement et de la scène.

Paul Hindemith, compositeur du *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer : travail autour de la rythmique, du « motorisme », en écho à l'ère industrielle.

Musique électronique à partir des compositions musicales d'Alwin Nikolais.

Arts plastiques

Niveau 6e

Invention et réalisation d'un objet chorégraphique en s'inspirant des chorégraphies de Philippe Decouflé, Alwin Nikolais, etc.

Réalisation de costumes qui imposent des contraintes corporelles, « costumes abstraits ».

Travail autour de l'objet et de son utilisation à travers la conception et la construction, en lien avec le Bauhaus.

Le concept de design et les jeux de transformation d'objet.

Réalisation de masques en lien avec *La Création du monde* (Ballets suédois).

Niveaux 5e, 4e

Décalage entre réalité et représentation

Construction et transformation des images autour des techniques cubistes et surréalistes.

Réalisation d'affiches en utilisant différentes techniques et des supports variés : fragmentation de la surface, décomposition de la forme, papiers collés.

Travail à partir des éléments de décor des Ballets russes : *Le Train bleu*, *Parade*, *Le Tricorne*.

Niveau 3e

Le Bauhaus : l'architecture en lien avec l'histoire (la république de Weimar, le nazisme), lien entre technique et art.

Wassily Kandinsky et le rapport à l'espace.

Les Ballets russes : le rapport de l'œuvre picturale à la scène (*Le Train bleu*, *Parade*).

Les rideaux de scène dans *Parade*.

Les Ballets suédois : la question de la mise en scène à travers les décors réalisés par Fernand Léger, Giorgio De Chirico.

Sensibilisation aux spectacles vivants.

Mathématiques

Le programme permet de faire des liens avec les arts plastiques et l'EPS, notamment autour des œuvres d'Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais et Philippe Decouflé, tant le rapport à la scène peut faire appel à des représentations spatiales étudiées en géométrie.

Niveau 6e

Géométrie

Figures planes avec notion de parallèle, perpendiculaire, cercle.

Capacité : tracer : il est possible d'envisager une appréhension différente de ces figures en demandant aux élèves de tracer avec le corps et de composer des figures collectives (constructions géométriques, jeux de symétrie dans l'espace).

Les volumes : envisager le volume à partir de costumes de Philippe Decouflé ou d'Alwin Nikolais.

Niveau 5e

Géométrie

Figures planes : parallélogrammes, figures simples ayant un axe de symétrie au centre.

Prismes.

Volumes.

Niveau 4e, 3e

Géométrie

Figures planes.

Configuration dans l'espace : pyramide et cône de révolution.

Agrandissement et réduction.

Toutes les notions peuvent être exploitées pour la création d'un objet et d'un espace chorégraphiques, de costumes, en lien avec les arts plastiques. Ces inventions seront au cœur d'un travail d'expérimentation en EPS ou dans le cadre d'un projet mené en partenariat.

Physique-chimie

Niveau 5e

La lumière ou comment éclairer et voir un objet, un espace.

Niveau 4e

Couleurs, images, vitesse (en lien avec les innovations techniques).

Niveau 3e

De la gravitation à l'énergie mécanique : poids et masse d'un corps en lien avec un cycle « danse » en EPS ou un projet chorégraphique mené en partenariat.

Technologie

La technologie contribue à sensibiliser l'élève à l'histoire des arts, principalement dans le domaine « arts du quotidien » (arts appliqués, design, métiers d'art) mais aussi dans le domaine des « arts de l'espace » (architecture, urbanisme…). La technologie fait référence à des grands repères (civilisations, mouvements, œuvres et moments essentiels) qui marquent l'histoire des arts et des techniques.

L'objet technique

On retrouve cet axe de travail dans les programmes, de la 6e à la 3e. Il est tout à fait envisageable de travailler l'objet technique en lien avec l'objet chorégraphique produit en arts plastiques. Il est possible d'appliquer les mêmes méthodes d'investigation : réalisation de fiche technique précisant les matériaux, leurs caractéristiques physiques, les énergies mises en œuvre ainsi que les processus de réalisation. L'enseignant peut déve-

lopper une approche plus spécifique autour de la transformation d'un objet technique en objet poétique dont l'utilisation serait plus artistique que fonctionnelle. Des liens peuvent se faire avec le design et les objets créés par le Bauhaus.

Communication et gestion de l'information

Cet axe traverse les programmes du collège de la 6e à la 3e. À partir du travail entrepris dans les différentes disciplines, les élèves peuvent concevoir des documents numériques et créer un support multimédia (DVD, retouche de photos avec des logiciels spécifiques, livret…).

Danse d'expression et Tanztheater
la force du geste

XXe-XXIe SIÈCLE
ALLEMAGNE
EXPRESSIONNISME
PROVOCATION ET CONTESTATION
CRITIQUE SOCIALE

1- Pour les enseignants

L'expressionnisme

L'expressionnisme se développe en Allemagne au début du XXe siècle. En rupture avec l'académisme et le naturalisme de la fin du XIXe siècle, l'expressionnisme affirme l'art comme projection d'une subjectivité. Cette « porosité entre le dedans et le dehors » (« Expressionnisme », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 2008) fait de l'artiste un être en prise avec son époque, qui porte l'expression des angoisses et des tourments intérieurs (traumatisme de la Première Guerre mondiale, conflits sociaux et crise de 1929 dans la fragile et violente république de Weimar, puis montée du nazisme). « Inspiré profondément par les œuvres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch aussi bien que par celles de Nietzsche et des romantiques allemands, [l'expressionnisme] ne se laisse circonscrire à aucune forme connue, mais au contraire devient le creuset d'expériences artistiques extrêmes, ouvertes, déclinant les styles qui pourraient les enfermer » (« Expressionnisme », *ibid.*).

Deux écoles de peinture portent ce courant :

- Die Brücke (« Le pont », 1905-1913) : des peintres comme Ludwig Kirchner, Emil Nolde ou encore Max Pechstein développent un style basé sur les couleurs vives, les lignes brisées, les formes tourmentées et les images violentes ;

- Der Blaue Reiter (« Le cavalier bleu ») naît postérieurement, vers 1911, et s'achève avec la Première Guerre mondiale. Wassily Kandinsky ou Paul Klee animent ce mouvement avec d'autres ; au sein du groupe, les approches et les objectifs varient selon les artistes ; cependant, tous partagent le désir d'exprimer des aspirations spirituelles à travers leur art.

Dans l'expressionnisme, « le sens du mouvement sous toutes ses formes [...] est premier, hanté par ce qui le menace constamment, une paralysie qui figerait les corps et les vouerait à une mort prématurée. Il s'agit bien d'arracher le mouvement à cette inertie » (« Expressionnisme », *ibid.*).

[8] *La journaliste Sylvia von Harden* d'Otto Dix, 1926

L'Ausdruckstanz

La « danse d'expression », traduction littérale du terme « *Ausdruckstanz* », naît en Allemagne et en Europe centrale dans les années 1910-1920, durant la période charnière que représente la Première Guerre mondiale. Elle s'impose pendant la république de Weimar, dans les derniers moments de l'expressionnisme.

Dans cette « danse d'expression », l'art est considéré comme la manifestation d'une nécessité intérieure. Le danseur est un créateur et développe sa gestuelle à partir d'improvisations. La danse y est autonome par rapport à la musique et à la narration. Le livret n'occupe plus une place prédominante et la danse n'est plus soumise au rythme de la musique, comme

dans le ballet classique. Elle se doit de respecter le rythme organique du corps, s'inspirant en cela de la démarche du musicien Émile Jaques-Dalcroze.

Plus largement, la danse moderne allemande s'inscrit dans un mouvement culturel de réforme de la vie, très en vogue dans l'Allemagne des années 1910 et 1920. Portée par les mouvements de jeunesse, elle prône un retour à la nature, critique le développement du capitalisme industriel et le mode de vie moderne, qui entraînent une perte des repères spirituels traditionnels et des ancrages territoriaux. La danse, au contraire, constitue un élément central de la vie où travail, loisir, activité et repos s'harmonisent selon des rythmes naturels.

Dès 1912, Rudolf Laban fédère autour de lui le premier cercle des danseuses modernes. Ils partent dans les Alpes suisses expérimenter un mode de vie communautaire où la danse, communion avec la nature, fait partie de la vie quotidienne. « Ils témoignent de l'immense besoin de libération que clame la génération de l'Art nouveau en révolte contre le matérialisme des pères, effrayée par le développement du capitalisme industriel et en quête de nouveaux repères spirituels dans la vie moderne » (« Ausdruckstanz », *ibid.*).

Cette expérience est décisive pour nombre d'entre eux, qui deviendront les solistes les plus célèbres de l'entre-deux-guerres. Parmi eux, Mary Wigman qui, en compagnie d'autres groupes indépendants, « affectionne les soirées de Kammertanz, danse de chambre, présentées sur des petits podiums sans décor avec une scénographie sobre qui fait ressortir l'expressivité des interprètes. Des chorégraphes [dont Kurt Jooss] introduisent le Tanztheater dans les théâtres [...] ou modernisent le ballet [...]. Enfin, quelques artistes représentent à eux seuls de nouveaux courants chorégraphiques, ainsi [...] Valeska Gert et Lotte Goslar, figures emblématiques du cabaret satirique et comique. Après une période d'intense créativité, l'Ausdruckstanz entre, à la fin des années 1930, dans une profonde crise » (« Ausdruckstanz », *ibid.*) liée à l'ampleur de la crise économique mondiale. Pour un courant en émergence, économiquement fragile, le coup est rude.

La danse d'expression allemande peut néanmoins être considérée comme le creuset de toute la danse moderne du XX^e siècle et le socle fondateur de la danse contemporaine.

Deux figures de la modernité en danse : Rudolf Laban et Mary Wigman

Rudolf Laban (1879-1958)

Fils de militaire, Laban est très attaché aux cultures populaires de son enfance dans l'Empire austro-hongrois. Face aux mutations de la civilisation industrielle, il cherche à faire du corps un instrument de régénération. Il s'intéresse autant aux notations du mouvement qu'aux différentes méthodes de culture du corps et à de nombreuses pratiques de spiritualité (soufisme, théosophie...). Laban est autant un danseur-chorégraphe qu'un chercheur sur le corps en mouvement.

Réfugié pendant la Première Guerre mondiale à Ascona, dans les Alpes suisses, il mène des expériences de danse dans la nature et forme des disciples qui essaimeront ensuite dans toute l'Allemagne des années 1920 (Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek, Kurt Jooss...). Gret Palucca et Harald Kreutzberg, fameux solistes des années 1920, passent aussi par Ascona.

Dans les années 1930, Laban lance un grand mouvement de danses chorales, danses de masse incarnées par des centaines de participants. C'est dans ce cadre qu'il approfondit le système de transcription du mouvement qu'il a fondé dans les années 1920, connu aujourd'hui sous le nom de cinétographie Laban : les participants apprennent leur partition chorégraphique individuellement, avant de se réunir tous ensemble pour créer la danse.

Laban règle ainsi des danses de chœur pour la cérémonie des jeux Olympiques de 1936, que Goebbels interdira finalement peu avant le début de l'événement. Tombé en disgrâce à ce moment-là, il émigre en Grande-Bretagne où il se consacre à l'élaboration d'un second système de notation du mouvement, *Effort* (sur les qualités du mouvement). Il officie également dans le monde de l'industrie, usant de ses connaissances du corps en mouvement pour améliorer tant la productivité que le confort des ouvriers. « Chercheur infatigable, ses principes du mouvement sont une réelle invitation à l'inventivité que les écoles de Jooss en Allemagne, Leeder en Suisse et le Dance Notation Bureau créé en 1940 à New York ainsi que le Laban Center à Londres participent à prolonger » (« Rudolf Laban », *ibid.*).

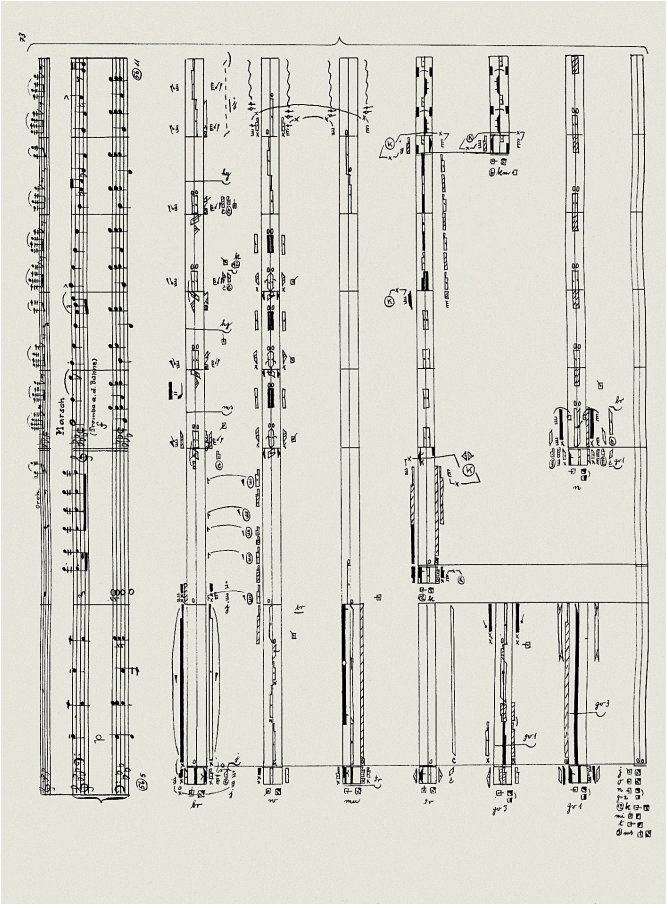
La notation Laban : la cinétographie

Laban s'intéresse en premier lieu à l'étude de la cinétique humaine. « Cherchant un espace qui restitue la relation de l'homme au cosmos, il aborde l'expérimentation dans la nature loin des lois de la perspective scénique et crée une nouvelle conception et organisation de l'espace (kinesphère, directions, plans) basée sur le rapport du corps à la force de gravité. Par l'improvisation il met en évidence flux et rythme du mouvement, indépendants de la musique » (« Rudolf Laban », *ibid.*).

Laban s'intéresse en outre à la notation Feuillet, dont il s'inspire pour concevoir son propre système, en adoptant notamment des principes similaires dans la structure de la partition : les mouvements des parties droite et gauche du corps sont représentés par des symboles respectivement à droite et à gauche d'une ligne centrale, signifiant l'axe du corps. À l'instar de la notation Feuillet, il choisit également une partition se lisant de bas en haut.

En 1928, il jette les bases du système de cinétographie, tel qu'il est connu et pratiqué aujourd'hui. Il l'utilise surtout pour consigner des exercices et des danses chorales, avec son disciple Albrecht Knust. Ce dernier se chargera ensuite de développer et perfectionner un système d'écriture du mouvement, en mesure de transcrire la quasi-totalité des mouvements humains.

La cinétographie Laban est un système abstrait qui décompose les gestes en éléments structurels. C'est un système d'écriture, mais aussi un outil d'analyse et de compréhension du mouvement. « Le système Laban en effet n'est pas une simple grille qu'on appliquerait à l'aveugle sur le mouvement. Cet outil ne décalque pas le mouvement, il en organise la perception selon certains paramètres prioritairement spatio-temporels. Ce qui signifie que le système Laban est une analyse du mouvement parce qu'il est une construction, elle-même analysable,



[9] Partition en notation Laban du *Diable au village* (1935) de Pia et Pino Mlakar, notation Albrecht Knust, 1944

du regard sur le mouvement [...] » (Simon Hecquet, *in* Isabelle Launay (dir.), *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 300).

Cette grille d'analyse du mouvement fonctionne selon des règles élémentaires, même si la lecture de la partition, totalement abstraite, peut paraître hermétique au novice. « La construction de la cinétographie est très simple ; elle ne comporte que quelques formes de base pour les signes de l'écriture. Grâce à ces signes et à leurs variations développées logiquement, tous les mouvements du corps humain peuvent être écrits en fonction de quatre règles fondamentales. [...] Les quatre principales questions qui se posent lors de la notation d'un mouvement sont : 1. *Que* se passe-t-il ? 2. *Quand* cela se produit-il ? 3. *Combien* de temps cela dure-t-il ? 4. *Quelle* personne ou quelle partie du corps le fait ? » (Albrecht Knust, *Dictionnaire usuel de cinétographie Laban (Labanotation)*, trad. Jean Challet et Jacqueline Challet-Haas, Ressouvenances, 2011, p. 41).

Mary Wigman (1886-1973)

Mary Wigman se forme à Hellerau, chez Émile Jaques-Dalcroze qui développe une pédagogie de la rythmique fondée sur la musicalité du mouvement et l'improvisation. Elle est également proche du mouvement Die Brücke, avant de rejoindre Laban à Ascona, où elle participe à des expériences de danse en pleine nature.

En 1919, elle débute véritablement sa carrière de danseuse en proposant essentiellement des solos, à la fois en raison de difficultés matérielles (économie de moyens), mais aussi des nécessités de sa démarche : elle est à la recherche d'une autre corporéité et son corps est le seul matériau de sa recherche expérimentale. Plus tard, elle chorégraphiera également pour des petits groupes féminins.

D'emblée, elle pose l'Ausdruckstanz comme art de la scène *et* comme pratique amateur, liant de manière indissociable ses activités de danseuse, de chorégraphe et de pédagogue. Malgré des débuts difficiles, son travail connaît néanmoins un rapide essor. En 1920, elle fonde une école à Dresde. On compte parmi ses élèves de grands noms de la danse allemande, dont Hanya Holm, Gret Palucca ou Harald Kreutzberg. Au début des années 1930, elle accède au statut d'artiste quasi officielle.

Proche du mouvement national-socialiste jusqu'en 1936, elle fait évoluer la danse d'expression vers une expérience d'essence « germanique » et non plus de portée universelle. Elle

[10] Mary Wigman dans *Abschied und Dank (*1942), photo anonyme

reçoit des subventions pour des danses de groupe, acceptant la condition d'en exclure les danseuses de confession juive. Ses relations avec le régime nazi se détériorent cependant, et elle s'installe à Leipzig en 1942, où elle accueille de nombreuses danseuses réfugiées. Elle y poursuit ses activités d'enseignement en observant une prudente neutralité, cessant de créer après son dernier solo *Abschied und Dank* (« Adieu et merci »).

En rupture radicale avec la tradition du ballet classique, Mary Wigman cherche à inventer des formes chorégraphiques nouvelles. Elle prône, d'une part, l'autonomie de la danse par rap-

port à la musique : le corps doit trouver sa musicalité propre. Elle inscrit, d'autre part, résolument sa danse dans le présent : prédilection pour l'improvisation, cet art de l'instant ; primauté de l'expérience et des sensations. « Pas de danse sans extase ! » : tel est le credo qui réunit Wigman et Laban. « La sensation d'extase est en effet la réussite d'une improvisation nécessaire à chaque instant de la danse (lors des cours techniques, lors des répétitions en studio ou de la représentation scénique elle-même) » (Isabelle Launay, *À la recherche de la danse moderne*, Chiron, 1996, p. 50).

Mary Wigman explore des thèmes en prise avec son temps : la mort, l'angoisse, le déchirement, dans des solos comme *La Danse de la sorcière*, *Le Cri*, *Le Sacrifice*... Elle puise son inspiration dans le grotesque médiéval et notamment dans l'utilisation des masques, qui construisent des archétypes d'émotion ou de personnages, sans pourtant s'appuyer sur une narration.

Si Mary Wigman est proche des expressionnistes (Nolde et Kirchner), si elle se reconnaît dans leur volonté de rompre avec l'académisme et dans l'impératif d'une « nécessité intérieure » chère à Kandinsky, elle donne au mot « expressionnisme » un sens beaucoup plus large qu'eux. Pour elle, l'appellation « danse d'expression » en recouvre en effet une autre : celle de « danse absolue » (Isabelle Launay, *À la recherche de la danse moderne*, Chiron, 1996, p. 171). « La danse absolue est indépendante de tout contenu littéraire à interpréter. Elle ne représente pas, elle est » (citée par Isabelle Launay, *idem*, p. 174-175). Peut-il exister, à ce titre, une danse qui ne soit pas d'expression ?

Le Tanztheater (« théâtre-danse »)

Le terme « *Tanztheater* » apparaît dès les années 1920 en Allemagne. Kurt Jooss, avec Laban, en est le principal artisan. En opposition totale avec la position de Mary Wigman, il milite pour que la danse entre dans les théâtres et que les danseurs soient également formés à la danse classique. Ainsi, « Laban et Jooss créent des "*Tanzbühnen*", troupes de danse moderne implantées dans les théâtres ou liées à eux, ainsi désignées pour les distinguer des corps de ballet classiques. C'est Jooss qui, le premier, utilise l'expression pour désigner une compagnie : le Tanztheater-Studio d'Essen, qu'il fonde en 1928 » (« Tanztheater », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*).

« Peu à peu, l'expression tend à désigner son style spécifique, associant danse et dramaturgie théâtrale. Après la guerre, un courant de "restauration" artistique prend place en Allemagne et le ballet remplace l'Ausdruckstanz dans les théâtres [...]. Au milieu des années 1960, alors que la création théâtrale renoue avec les idées d'Antonin Artaud, Gerhard Bohner et Johann Kresnik défient les conventions de la mise en scène chorégraphique. En 1972, le nom "Tanztheater" réapparaît pour désigner le collectif créé par Bohner à Darmstadt. Puis, en 1973, Pina Bausch, reprenant la direction du Ballet de Wuppertal, le rebaptise Tanztheater de Wuppertal » (« Tanztheater », *ibid.*). Bohner, Kresnik, Bausch, mais aussi Reinhild Hoffmann et Suzanne Linke assureront en Allemagne et dans le monde la diffusion du Tanztheater.

Le Tanztheater devient en effet un style à part entière, marqué par la rage et la rébellion. Des thématiques communes traversent les œuvres des divers représentants de ce courant : problématiques sociales, drame psychologique, violence. La composition des chorégraphies se fait le plus souvent par collage, ou selon le mode opératoire du montage cinématographique : les tableaux, de tonalités fort différentes, se succèdent avec des ruptures de rythme et des changements de couleur assumés. « Dans les années 1980, la plupart des compagnies allemandes se nomment "Tanztheater", quelle que soit leur esthétique. Néanmoins, celui-ci reste en propre l'aventure de la génération de danseurs nés à la fin de la guerre » (« Tanztheater », *ibid.*).

Deux figures emblématiques du Tanztheater : Kurt Jooss et Pina Bausch

Kurt Jooss (1901-1979) : danseur, chorégraphe, directeur de ballet et pédagogue

Jooss compte parmi les grands réformateurs de la danse en Allemagne. Dès les années 1920, il défend l'idée d'une formation systématique en danse moderne, dont est alors dépourvue l'Ausdruckstanz, « danse d'expression », basée sur la personnalité de chaque danseur. Il établit un programme qui ne fait pas seulement du futur danseur un « instrument bien affûté », mais l'aide à développer une recherche consciente. Il fonde son enseignement sur les principes du mouvement mis à jour par Laban. À l'inverse de ce que prônent les danseurs modernes de sa génération, Jooss introduit aussi des éléments du ballet et des danses traditionnelles dans ses cours. Cette ouverture guide autant ses activités pédagogiques qu'artistiques, qu'il ne sépare jamais totalement : c'est l'homme qui danse qui est au centre de sa recherche et pas seulement le danseur.

Son Tanztheater, narratif, soutenu par une dramaturgie du geste, s'inspire d'attitudes et d'actions humaines. Pour Jooss, la danse moderne est portée par ce geste qui fait la symbiose entre le mouvement extérieur et le vécu intérieur de l'être, et tout l'art du chorégraphe réside dans sa capacité à trouver le geste juste pour s'exprimer avec vérité. Il puise sa matière autant dans les mouvements naturels et quotidiens que dans les vocabulaires codifiés de la danse et – par le biais de la stylisation, du rythme et de la dynamique –, il la transforme en danse dramatisée. Ses commandes musicales sont souvent créées en collaboration avec le compositeur et toujours conçues pour deux pianos. Il privilégie les scènes dénudées, laissant à la lumière le soin de sculpter sa danse. Jooss est l'un des premiers chorégraphes à traiter sur scène des contenus politiques et des thèmes sociaux sans pour autant renier la légèreté et le comique qu'il aborde avec maîtrise. Ainsi, son Tanztheater, capable d'aboutir à des œuvres personnelles mais également de s'adapter aux exigences des mises en scène lyriques, est le premier à opposer un contre-modèle au ballet en Allemagne. Se détachant de l'individualisme propre à l'Ausdruckstanz, Jooss crée des œuvres qui, grâce à leur thématique universelle, à leur forme et à leur structure de mouvement claire, sont transmissibles à d'autres interprètes.

La Table verte. Danse macabre en 8 tableaux pour 16 danseurs.

Créée en 1932, *La Table verte* est l'une des pièces les plus célèbres de Kurt Jooss et une œuvre emblématique du Tanztheater. Le chorégraphe y dénonce par des images archétypales l'éternel retour de la guerre et son absurdité. Il s'est inspiré de ses souvenirs de la Première Guerre mondiale, de l'image de la danse macabre de Lübeck et des constatations de l'inéluctabilité d'une nouvelle guerre qui circulent dans la presse.

Commentaire d'image

Voir panneau « Danse d'expression », ill. [2]. La scène se passe autour d'une table verte qui symbolise les vaines négociations pour la paix. On voit dix hommes en noir au crâne chauve et portant des masques s'agitant avec véhémence jusqu'aux coups de pistolet qui déclenchent la guerre.

Pina Bausch (1940-2009)

[11] *1980* (1980) de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, photo Jean-Marie Gourreau, 1989

Dès 1976, Bausch abandonne définitivement la composition chorégraphique traditionnelle : accolant des séquences discontinues selon un procédé proche du montage cinématographique moderne, elle construit ses pièces « non pas d'un bout à l'autre mais de l'intérieur vers l'extérieur » (« Pina Bausch », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*). Dans un processus basé sur l'improvisation, elle aborde ses créations par des questions qu'elle se pose et qu'elle pose à ses interprètes, notamment sur les thèmes de l'identité, du souvenir, du désir, du rapport homme-femme. De leurs réponses et de propositions multiples qui allient actions, mots, chants ou séquences de mouvement, émergent peu à peu des œuvres dont elle seule détient les clés. Bausch forge un style unique basé sur l'effet du nombre autant que sur des personnalités affirmées, jouant sur les actions simultanées, la répétition de gestes par accumulation, les formes processionnelles, tels les défilés dans les diagonales, figures reprises par la suite par d'autres chorégraphes. Reconnue mondialement comme une des chorégraphes les plus marquantes de la fin du XX^{e} siècle, elle renouvelle le rapport entre la danse et le théâtre et construit une forme de tragique contemporain qui influence nombre de créateurs bien au-delà de la danse.

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Niveau 3^{e}

Proposition autour de la thématique « Arts, États, pouvoir » mettant en lien les domaines artistiques suivants : les « arts du son », les « arts du spectacle vivant », les « arts du visuel », les « arts du langage », en résonance *La Table verte* ou la dénonciation de la guerre.

Niveaux 6^{e}, 3^{e}

Proposition autour de la thématique « Arts, espace, temps » mettant en lien les domaines artistiques suivants : les « arts du son », les « arts du spectacle vivant », les « arts du visuel », en résonance avec l'univers de Pina Bausch. Pour les élèves de 6^{e}, il est possible de composer un solo en lien avec les éléments : terre, sable, eau, pierres.

Les élèves de 3^{e} peuvent construire une scénographie plus théâtrale en intégrant du texte, en jouant sur les registres de la gravité et de la légèreté et en utilisant des processus de construction en lien avec la répétition. Les dernières pièces de Pina Bausch se construisent souvent en deux parties, la deuxième reprenant des éléments de la première en condensé, en plus vite…

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Niveau 6^{e}

Cycles 1 et 2

Travailler autour des émotions et de la grimace à partir d'images de *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman et/ou de photos de Valeska Gert. Aborder la notion de métamorphose du corps. Écrire une phrase chorégraphique et, en fonction de l'émotion choisie, la modifier. Imaginer un déplacement dans l'espace dans lequel sont intégrés des arrêts : seul le corps se transforme, se déforme ou bien seul le visage grimace. Reprendre le déplacement et jouer sur les éléments qui se déforment.

Autour de Pina Bausch : travail à partir du geste quotidien. Créer une séquence de cinq gestes quotidiens relevant de la consigne « prendre soin de soi » : se coiffer, se laver, se maquiller, s'habiller, se raser… Puis jouer sur l'amplitude du mouvement, le rythme, la vitesse… Il est possible d'imaginer un jeu de questions-réponses : les élèves se mettent deux par deux et face à face. Tandis que l'un donne un geste à l'autre et s'arrête dans la position de fin du geste, le partenaire répond par un autre geste et s'immobilise à la fin du mouvement. Les cinq gestes se font donc un par un avec une alternance des partenaires. On peut

aussi envisager une file : tous les élèves apprennent la même phrase et traversent l'espace en se suivant les uns les autres.

Niveau 4e

Cycle 1 et 2

Construire une phrase chorégraphique à partir du vocabulaire de l'angoisse en intégrant des jeux d'ombres et de lumières. Travail à construire en binômes. Reproduire des postures étudiées à partir de certains tableaux expressionnistes et les intégrer dans la phrase chorégraphique. Au niveau corporel, travailler sur le corps en tension, en opposition au corps détendu. Partir de verbes d'action trouvés par les élèves. Ex : serrer, trembler, jaillir, (se) tordre…/suspendre, flotter…, en lien avec des qualités opposées : la fluidité et le saccadé. On peut également intégrer un travail sur les appuis.

Niveau 3e

Cycle 1 et 2

En s'inspirant de *La Table verte* de Kurt Jooss, concevoir un espace scénographique avec des objets ou des lieux du quotidien qui contraignent les gestes : chaise, table, sac, vêtements, mobilier en général. Varier les paramètres du mouvement, du temps (vitesse), du flux, du poids et observer comment le sens du geste varie en fonction des paramètres. Se mettre par groupe de quatre. Chacun construit son espace et son solo en variant les paramètres. Pendant ce temps, les trois autres sont observateurs et écrivent chacun un texte sur ce qu'ils voient d'un point de vue descriptif, d'un point de vue narratif et d'un point de vue abstrait (poétique ou absurde avec déconstruction du sens…). Danser le solo une seconde fois en intégrant les textes et observer la réception.

Arts plastiques

Niveau 4e

Une partie du programme est consacrée aux images et à leurs relations au réel. L'expressionnisme questionne ce rapport ; il est donc envisageable de travailler autour de portraits, d'autoportraits et de paysages :

- Vincent Van Gogh, peintre influencé par l'impressionnisme mais qui peut être considéré comme précurseur du mouvement expressionniste (*La Nuit étoilée*, *Oliviers avec les Alpilles en arrière-plan*…), Edvard Munch (*Le Cri*), Oskar Kokoschka, Egon Schiele (autoportraits marqués par la dislocation du corps ou paysages désolés, dépouillés), Emil Nolde (*Danse sauvage d'enfants*), Max Beckmann, Otto Dix…

- *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman/*Danse macabre* de Nolde : envisager un travail de comparaison entre les deux œuvres ;

- L'ombre et la lumière dans les œuvres expressionnistes en lien avec le cinéma.

Niveau 3e

Le programme concerne dans son ensemble la prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre.

L'espace scénique et ses composants

L'enseignant travaille sur la scénographie : corps, lumière, son, à partir de *Café Müller* de Pina Bausch, en lien avec un travail en EPS sur la marche et la chute.

L'espace, l'œuvre et le spectateur

L'enseignant aborde l'œuvre dans ses dimensions culturelle, sociale et politique : les relations et les comportements humains dans *Café Müller* de Pina Bausch, en lien avec un travail en EPS et en français.

On peut aussi envisager d'aborder l'engagement de l'artiste, la dénonciation de la guerre à partir de *La Table verte* de Kurt Jooss. Le travail d'analyse scénographique peut se faire en lien avec les cours d'histoire et de français. Il est possible de questionner deux attitudes, deux engagements artistiques durant les cérémonies des JO de 1936 à Berlin : Mary Wigman y présente *Danse macabre*, une danse expressionniste qui dénonce la montée des totalitarismes tandis que Martha Graham refuse d'y participer. Des liens sont à faire avec les programmes d'histoire, d'allemand et de français.
Il serait aussi intéressant d'évoquer ce qui a été appelé l'« art dégénéré » par les nazis et d'étudier l'exposition qui portait ce nom.

Français

Niveau 6e

Lexique

Domaines lexicaux

L'enseignant peut faire un travail sur le vocabulaire des émotions : recherche lexicale autour de l'expression de l'angoisse, de la peur, en lien avec des tableaux (voir « Arts plastiques »).

Notions lexicales

Il peut aussi privilégier la piste suivante : la métamorphose, les attitudes et le mouvement du corps à partir de *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman ou des photos de Valeska Gert, des *Métamorphoses* d'Ovide.

Lecture

Textes de l'Antiquité

Les Métamorphoses d'Ovide.

Le personnage archétypal de la sorcière.

L'Odyssée d'Homère : épisode de la transformation des compagnons en cochons, Circée.

Contes et récits merveilleux

L'enseignant peut choisir des contes cruels et angoissants afin de travailler sur les émotions.

La Barbe bleue de Charles Perrault (en lien avec des extraits de la pièce de Pina Bausch).

Le Petit Chaperon rouge de Charles Perrault.

Expression écrite

À partir de la lecture des textes, les élèves peuvent écrire des textes brefs narrant une métamorphose en utilisant le vocabulaire de la transformation et des émotions.

Niveau 4e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire des sentiments.

Notions lexicales

La peur et l'étrange.

L'expression du moi.

Lecture

Poésie : le lyrisme

Il est possible d'étudier certains poèmes de Rimbaud qui ont inspiré de nombreux artistes expressionnistes, notamment « Ophélie » et d'organiser une séquence poétique autour du thème de la ville tentaculaire.

Le récit au XIXe siècle

Dans le cadre de la partie consacrée à la nouvelle fantastique, l'enseignant peut proposer un groupement de textes autour du personnage du vampire en s'appuyant sur l'anthologie réunie par Barbara Sadoul, *Les Cent Ans de Dracula, huit histoires de vampire de Goethe à Lovecraft* (Goethe, Polidori, Gautier, Crawford, Stoker, Askew, Ray, Lovecraft), J'ai lu, coll. « Librio », n° 160. Cette étude de textes peut se faire en parallèle avec l'étude de l'image : le film expressionniste *Nosferatu le vampire* réalisé par Friedrich W. Murnau à partir du *Dracula* de Bram Stoker. Des nouvelles d'Edgar Allan Poe peuvent évoquer un univers expressionniste tant dans le jeu des lumières que dans l'architecture.

Étude de l'image

Étude de tableaux expressionnistes : Oskar Kokoschka, Edvard Munch, Otto Dix, Vincent Van Gogh.

Étude de films expressionnistes : *Nosferatu le vampire*, Friedrich W. Murnau.

Cette étude peut se faire en lien avec le cours d'arts plastiques et le cours d'allemand.

Expression écrite

À partir des films muets, imaginer les dialogues des personnages en partant de la situation et de l'expression des visages.

L'enseignant peut envisager une écriture poétique à partir des tableaux étudiés mettant en avant l'expression des sentiments d'angoisse, de peur et d'effroi.

L'écriture collective d'une nouvelle mettant en scène une vision très intériorisée de la réalité, inspirée des tableaux mais aussi des univers expressionnistes, peut également être mise en place au sein de la classe.

Niveau 3e

Lexique

Domaines lexicaux

Les deux thématiques qui peuvent être développées sont l'écriture de soi et le tragique.

Notions lexicales

L'enseignant peut privilégier les pistes suivantes : la violence des sentiments, l'engagement, l'homme et la société.

Lecture

Les formes du récit aux XXe et XXIe siècles

« Les romans et nouvelles porteurs d'un regard sur l'histoire et le monde contemporains » :

- Franz Kafka (*Le Procès*, *La Métamorphose)* ;
- George Orwell (*La Ferme des animaux*, *1984*) ;
- Stefan Zweig (*Le Joueur d'échecs*).

L'étude de ces récits peut être mise en lien avec le programme d'histoire, et notamment le totalitarisme, l'industrialisation…

Théâtre : continuité et renouvellement

« De la tragédie antique au tragique contemporain » :

- Samuel Beckett (*En attendant Godot*, *Fin de partie*) ;
- Eugène Ionesco (*Rhinocéros*) ;
- Albert Camus (*Les Justes*).

Les pièces peuvent être étudiées dans leur intégralité ou en extraits autour du registre du tragique, de l'absurde, ou de la notion d'engagement.

Étude de l'image

L'enseignant peut aborder la relation entre texte et représentation à partir d'extraits de *La Table verte* de Kurt Jooss : comment s'exprime le tragique ?

Metropolis, Fritz Lang (1927).

1984, film de Michael Radford réalisé en 1984, en lien avec l'étude littéraire et le contexte historique.

Brazil, film de Terry Gilliam réalisé en 1985, en lien avec la montée des totalitarismes.

Expression écrite

Écriture de scènes tragiques prenant en compte le contexte historique et mettant en scène des personnages « expressionnistes ». L'écriture s'appuiera sur des didascalies soulignant la force des gestes dans l'attitude des personnages.

Écriture d'un synopsis mettant en avant les procédés du cinéma expressionniste.

Écriture de textes poétiques à partir de tableaux expressionnistes.

Histoire

Niveau 3e

Guerres mondiales et régimes totalitaires, 1914-1945

Thème 2 : « Les régimes totalitaires dans les années 1930 »

La mise en place du pouvoir nazi.

La montée du nazisme et la prise de pouvoir par Hitler peuvent être traitées à travers la pièce *La Table verte* de Kurt Jooss, annonciatrice de la montée du nazisme. L'engagement des chorégraphes et les conséquences de cette prise de pouvoir sur l'art chorégraphique peuvent être abordés lors de cette étude.

Éducation musicale

Niveau 6e

L'instrumentation dans *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912), en rupture avec des compositeurs postromantiques comme Richard Strauss, Gustav Mahler et Richard Wagner.

Niveaux 4e, 3e

La seconde école de Vienne avec les compositeurs suivants, précurseurs de la musique contemporaine (l'atonalité, le dodécaphonisme, le sérialisme) : Arnold Schönberg (*Suite pour piano* (1923), *Quatuor à cordes n° 3* (1927), Alban Berg (*Wozzeck*, opéra, créé en 1925, que l'on peut qualifier d'expressionniste) et Anton Webern ; étude des processus de création.

Travail autour de Kurt Weill.

Physique-chimie

Niveaux 5e, 4e, 3e

La lumière : thème qui traverse les programmes de la 5e à la 3e. Travail autour de la lumière à mettre en lien avec les jeux d'ombre dans le cinéma expressionniste. Cette étude peut être mise en relation avec l'enseignement en français et en arts plastiques, voire en allemand. Ce travail sur la lumière est une passerelle vers les thématiques « arts du visuel » et « arts et innovations techniques ».

Allemand

L'approche de l'expressionnisme allemand peut se faire en lien avec les arts plastiques, le français et l'histoire. Le cinéma expressionniste peut être étudié sur les deux « paliers » avec des approches différentes. En prolongement, il est possible de voir l'influence de cette école sur le travail de Tim Burton, en lien avec les disciplines précédemment citées.

Palier 1

Compréhension de l'oral

Les parties du corps et l'expression des sentiments en lien avec des portraits de peintres expressionnistes allemands.

Expression orale en continu

Les repères artistiques des pays de langue allemande : situer l'expressionnisme allemand dans la peinture et dans le cinéma.

Compréhension de l'écrit

Les musées dans les pays de langue allemande : la Neue Nationalgalerie (Berlin).

Expression écrite

À partir de scènes du film *Nosferatu le vampire* (Friedrich W. Murnau, 1922), imaginer des petites séquences de dialogue entre les personnages.

À partir du film *Nosferatu le vampire*, procéder par arrêts sur image : observer les éléments qui composent le décor, nommer les parties du corps, décrire les postures et l'expression du visage.

Palier 2

Réception

Compréhension de l'oral

Étude par extraits de films expressionnistes.

Étude de l'expressionnisme allemand à partir d'images, de textes et de films.

Compréhension de l'écrit

Articles de journaux sur un festival de cinéma expressionniste.

Production

Expression orale en continu

Approche descriptive : étude de tableaux de peintres des pays de langue allemande : choisir des tableaux expressionnistes.

Expression des sentiments de l'angoisse et de la peur.

Expression écrite

Compte rendu d'expériences, de faits : des petites fiches informatives peuvent être rédigées à partir de l'observation des films étudiés en classe ou vus au cinéma dans le cadre d'un festival sur le cinéma expressionniste.

Cinéma : fiche sur un film expressionniste ou sur des extraits de films.

À partir de l'observation d'une séquence de film extraite de *Nosferatu le vampire*, imaginer la suite (récit et dialogue) ; travail de comparaison avec la suite du film.

En lien avec le contexte historique, analyse de séquences extraites de *Metropolis*, film de Fritz Lang (1927).

Merce Cunningham
la danse, un art de l'espace et du temps

XXe-XXIe SIÈCLE
HASARD ET CRÉATION
INDÉPENDANCE DANSE/MUSIQUE
ARTS ET TECHNIQUES NUMÉRIQUES

1- POUR LES ENSEIGNANTS

Chorégraphe majeur du XXe siècle, Merce Cunningham a marqué un tournant dans l'histoire de la danse, en remettant en cause les partis pris de la danse moderne et en ouvrant la voie aux chorégraphes dits « postmodernes ». En 1939, il commence sa carrière comme danseur de la compagnie Martha Graham, grande figure de la danse moderne américaine. Sa rencontre avec le compositeur John Cage, à la fin des années 1930, est décisive. Il s'engage avec lui dans une étroite collaboration qui ne s'interrompra qu'avec la mort du compositeur en 1992. Ensemble, ils posent les principes qui président à l'élaboration de la plupart de leurs créations : la non-séparation de l'art et de la vie, une conception de l'espace déhiérarchisé, l'expérimentation de processus de création, comme l'aléatoire, qui contribuent à mettre à distance l'ego de l'artiste… Dès 1942, avec Cage, Cunningham présente ses premières pièces qui affirment déjà une volonté d'indépendance entre la musique et la danse. En 1945, il rompt avec Martha Graham et commence à poser les jalons et les processus de création qui le guideront tout au long de sa carrière.

Les « *Events* »

En 1953 est fondée la Merce Cunningham Dance Company. Vivier des artistes d'avant-garde, elle collabore avec les grands noms de l'art américain d'après-guerre. « Les peintres Robert Rauschenberg et Jasper Johns, représentants d'un courant "néodadaïste", en seront d'ailleurs les scénographes attitrés – le premier signant notamment les décors de *Summerspace* (1958) et le second, ceux de *Walkaround Time* (1968), réalisés d'après une œuvre de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* » (in http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Cunningham/111215).

Ensemble, Cage et Cunningham réfléchissent à la place de l'art, en proposant des formes nouvelles de représentation, dans des lieux non conventionnels : d'abord, des musées (le premier *Event* est créé en 1964 au musée de Vienne), puis des lieux traditionnellement non dévolus à l'art. Ces « événements », uniques, sont composés à partir d'extraits d'œuvres et s'adaptent au lieu de la représentation. « Choix des fragments, ordre d'apparition, organisation de l'espace, établis en fonction du lieu mais aussi selon des opérations aléatoires, sont déterminés la veille et le jour même de la représentation » (Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XXe siècle*, Larousse, 1998, p. 132).

L'indépendance de la musique et de la danse

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, la danse était rarement envisagée indépendamment de la musique. Au début du XXe siècle, des chorégraphes comme Mary Wigman commencent à défendre l'idée d'une danse qui aurait sa musicalité propre, indépendante de tout accompagnement musical. Cunningham radicalise cette démarche en affirmant que la « musique ne suit pas la danse », que « la danse n'est pas faite seulement à partir de la musique » : « Ce sont deux éléments qui coexistent séparément mais simultanément » (propos recueillis par Frédérique Doyon lors d'une entrevue avec Merce Cunningham, *Le Devoir,* 1er août 2009, www.ledevoir.com.). Ainsi, dans la plupart de leurs créations, Cage et Cunningham créent la musique et la danse séparément, autour d'une idée commune. Musiciens et danseurs peuvent ensuite répéter de leur côté et se découvrir le jour du spectacle.

L'aléatoire comme processus de composition

Cage et Cunningham privilégient également l'usage du hasard dans le processus de fabrication des pièces, tant en musique qu'en danse. Ils tirent au sort les éléments de la pièce pour déterminer leur ordre de passage sur scène : chez Cage, ce sont des durées, des sonorités, des dynamiques, comme dans *Music of Changes* (1951). La même année, ce principe est aussi développé par Cunningham dans *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*. Il construit une gamme de mouvements propre à chaque danseur et détermine par hasard la continuité des enchaînements : phrases, durées, directions.

Ces processus aléatoires peuvent s'avérer extrêmement exigeants pour les danseurs et les musiciens. *Story* 63 est la pièce où Cunningham pousse le plus loin l'expérimentation : sa durée peut varier de quinze à quarante minutes, le nombre de danseurs de cinq à huit, l'ordre des solos, duos, trios est infiniment permutable. Chaque danseur est libre pendant la représentation de choisir les phrases chorégraphiques qu'il veut

interpréter. Irréalisable, la pièce est retirée du répertoire deux ans après sa création.

Cunningham ne cessera jamais d'avoir recours au hasard pour composer ses œuvres : « Ça apporte une liberté, affirme-t-il encore en 2009. La performance se métamorphose de représentation en représentation. Chaque élément a la chance de déclencher quelque chose qui n'aurait pas eu lieu autrement. Le procédé du hasard n'implique pas d'improvisation comme telle, mais il affecte la continuité de la chorégraphie. Qu'est-ce qui vient avant ou après quoi ? C'est le lancer du dé qui en décide » (propos recueillis par Frédérique Doyon, *op. cit.*). Ces processus de composition aléatoires sont aussi une façon de remettre en question le statut de l'artiste créateur, tel qu'il a été pensé en Occident depuis le début l'époque moderne. Ce n'est plus le génie créateur, l'inspiration, ni même la « nécessité intérieure » chère à Kandinsky et aux expressionnistes qui guident l'artiste. Cette désacralisation de l'art et de l'artiste s'inscrit dans une volonté d'effacement de l'ego, influencée par la pensée du bouddhisme zen.

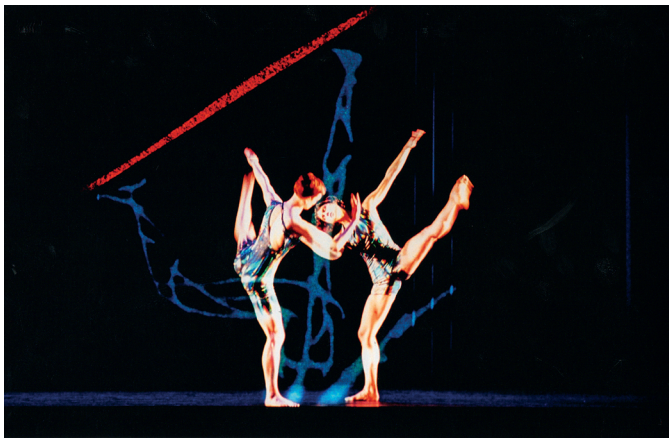
À partir des années 1970, Cunningham s'intéresse à la vidéo qu'il utilise le plus souvent comme un moyen de mettre en question les contraintes imposées par le dispositif scénique. Plus tard, dans les années 1980, il poursuit son exploration des modes de composition aléatoire en se passionnant pour les logiciels informatiques de modélisation du mouvement. Ceux-ci lui permettent d'inventer des mouvements inconcevables jusqu'alors, mais viennent aussi enrichir la mise en scène de ses nouvelles créations : *Points in Space* (1987), *Biped* (1999), où les corps des danseurs dialoguent avec leur projection modélisée dans l'espace tridimensionnel. « Ça permet simplement d'aller ailleurs, explique le chorégraphe. J'applique le procédé du hasard au programme et je trouve cela très stimulant et intéressant. Ce sont des figures qui dansent. Ça ressemble beaucoup à des danseurs et on peut leur faire faire ce qu'on veut. Et on voit la danse de tous les points de vue » (propos recueillis par Frédérique Doyon, *op. cit.*).

Le refus de la narration

Cunningham a souvent été qualifié de chorégraphe de l'abstraction, même si lui-même refusait cette expression. On peut dire de sa danse qu'elle est non narrative, sans ressort psychologique et sans affects. Pour Hubert Godard (« Le geste et sa perception », postface à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*), le danseur cunninghamien offre une surface aussi neutre, invisible, peu troublée d'affect et d'émotion que possible, afin que la figure reste claire. Le danseur donne ainsi à voir, de manière très lisible, les lignes du corps dans l'espace, comme dans *Changing Steps* (1973). Pour favoriser cette visibilité des lignes du corps, les danseurs sont vêtus d'académiques, vêtements moulants, en tissu extensible qui laissent apparaître la forme du corps dans son entier (*cf.* Julie Perrin, « Le costume cunninghamien », *Repères*, n° 27, mai 2011).

La technique de Cunningham met en avant les lignes du corps et leurs possibilités infinies d'inscription dans l'espace, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités de coordination du mouvement. « Libérant les membres et le torse en axant le mouvement sur la colonne vertébrale, [cette technique] favorise la virtuosité et la vélocité. Dispensée par [Cunningham] lui-même et par les danseurs de la compagnie dans ses studios successifs à New York, puis transmise à travers le monde, elle devient bientôt une référence dans la formation en danse contemporaine » (« Merce Cunningham », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 1998). La complexité de cette technique tient à ce que les parties du corps sont dissociées, inscrites dans des directions différentes de l'espace, et que l'axe du corps lui-même est constamment mobile : courbes du dos, rotations du buste et désaxage par rapport à l'axe vertical (*cf.* « Merce Cunningham et la danse en France », *Repères*, n° 23, avril 2009).

Si la démarche de Cunningham a marqué une véritable rupture en termes de processus de composition et de création, sa technique corporelle s'inscrit cependant dans une certaine continuité par rapport à celle du danseur classique : prédilection pour une posture verticale, pour un corps virtuose, défiant parfois les lois physiques – notamment grâce aux procédés aléatoires de composition.



[12] Holley Farmer et Lisa Boudreau dans *Biped* (1999) de Merce Cunningham, Merce Cunningham Dance Company, photo Stephanie Berger, s.d.

L'éclatement de l'espace

Cunningham « juxtapose les disciplines sur la scène, multiplie les centres et les points de vue, rejette le diktat de la frontalité, bouleversant ainsi le regard du spectateur » (« Merce Cunningham », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*). Refusant la traditionnelle hiérarchie de l'espace scénique où le centre est occupé par les solistes et la périphérie par le corps de ballet, il propose un espace polycentrique qui sollicite l'activité perceptive du spectateur, l'obligeant constamment à choisir ses points de vue et les orientations de son regard. « C'est ma méthode actuelle pour libérer mon imagination de ses propres clichés et c'est une aventure merveilleuse pour l'attention, affirme le chorégraphe. Notre attention est, en général, très sélective et directive. Mais ayez un autre regard sur les événements et tout l'univers du geste et tout l'univers du corps, en fait, sera électrisé » (Cunningham cité par David Vaughan, in « L'art impermanent », *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Plume, 1997, p. 87). En appliquant l'aléatoire à l'espace, Cunningham a non seulement ouvert la voie à une danse multidirectionnelle mais aussi à un usage non conventionnel de la frontalité qui avait été jusqu'alors imposée par la scène à l'italienne (*cf.* Julie Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, thèse, université Paris-VIII, 2005).

Cunningham : un travail artistique marqué par la transversalité des arts

John Cage (1912-1992)

En 1942, John Cage s'installe à New York et commence à travailler avec Merce Cunningham. En 1953, il devient directeur musical de la compagnie de Cunningham. Il occupera ce poste jusqu'à sa mort, tout en poursuivant son propre travail en tant que compositeur. Cette longue collaboration – presque un demi-siècle – fait de Cage l'« un des compositeurs les plus marquants de l'histoire de la danse du XX^{e} siècle avec Stravinsky et Prokofiev » (« John Cage », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*).

Cage s'intéresse plus aux sonorités, aux structures rythmiques qu'à la composition mélodique. Il invente le « piano préparé », qui modifie les sonorités de l'instrument. Tout au long de sa carrière, il insiste sur la non-séparation entre l'art et l'ordinaire. Adepte du bouddhisme zen, il en applique certains concepts à la composition musicale : « la non-opposition, le non-dualisme et la non-hiérarchisation entre les phénomènes, l'écoute de l'altérité, la mise en question de l'ego, l'importance du silence » (*ibid.*).

Comme Cunningham, il s'intéresse davantage aux processus de recherche qu'à l'œuvre finie et privilégie le hasard : « Il prend ses décisions de compositeur en lançant des pièces de monnaie, utilisant le *Yijing* [ouvrage classique chinois fréquemment utilisé dans la divination], ou des cartes astronomiques afin de se débarrasser de ses "goûts" et de sa "mémoire" » (*ibid.*).

Robert Rauschenberg (1925-2008)

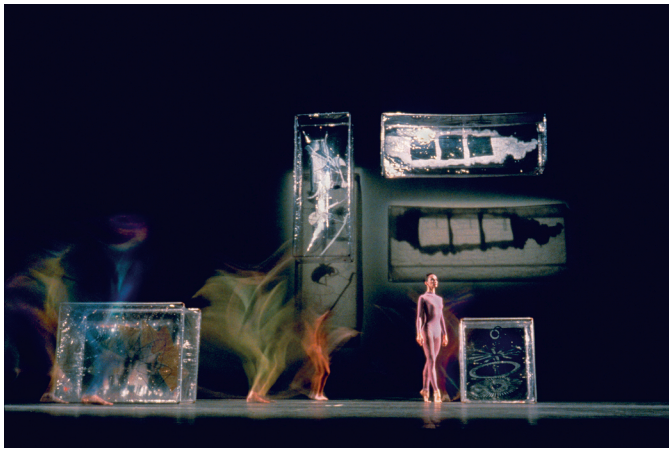
En rupture avec l'expressionnisme abstrait américain, Robert Rauschenberg est considéré comme l'un des préfigurateurs du pop art. Assimilable au néo-dadaïsme (Hervé Gauville, *L'Art depuis 1945*, Hazan, 2007), il est connu pour ses *combine paintings*, assemblage d'éléments hétéroclites, de rebuts, encollés avec de la peinture. C'est d'ailleurs pour une chorégraphie de Cunningham, *Minutiae* (1954), qu'il réalise sa première scénographie et qu'il expérimente pour la première fois ce procédé.

En 1952, il collabore avec John Cage et Cunningham à *Theater Piece*, « véritable acte de naissance du happening ». « Rauschenberg y passe de vieux disques sur un phonographe et projette des diapositives de gélatine colorée sur ses *white paintings* – grands monochromes blancs peints à l'huile – suspendus au plafond » pendant que chacun des autres artistes réalise une action dans des disciplines différentes : poésie, danse, musique (« Robert Rauschenberg », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*). Rauschenberg deviendra le complice du chorégraphe, mais aussi son mécène, son scénographe, son costumier, son éclairagiste, et surtout le premier conseiller artistique de la compagnie. La collaboration entre les deux artistes durera jusqu'en 1964.

Jasper Johns (né en 1930)

Issu de l'expressionnisme abstrait, Jasper Johns est également considéré comme l'un des initiateurs du pop art. Proche d' Andy Warhol et de Robert Rauschenberg, il évoque entre autres dans ses œuvres la société de consommation et peint de manière récurrente des drapeaux américains, cibles, chiffres et lettres. « Après avoir assisté Rauschenberg à plusieurs reprises dans la réalisation de scénographies pour Merce Cunningham et signé celle de *Suite de danses* (1961), il devient conseiller artistique de la compagnie (1967-1979). Il fait appel à de grands peintres contemporains (Franck Stella, Andy Warhol, Robert Morris…) » (« Jasper Johns », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*).

Commentaire d'images



[13] Carolyn Brown dans *Walkaround Time* (1968) de Merce Cunningham, Merce Cunningham Dance Company, photo James Klosty, 1970

Voir ci-dessus, ill. [13] et panneau « Merce Cunningham », ill. [3]. Pour le décor de *Walkaround Time*, Jasper Johns a transposé sur des boîtes en vinyle l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée *Le Grand Verre*. À la toute fin de la pièce (ce que la photo ne montre pas ici), les danseurs déplacent les boîtes de façon à ce qu'elles soient disposées de la même manière que dans l'œuvre originale de Duchamp. C'est Duchamp lui-même qui a souhaité ce dispositif en donnant son accord au projet.

Voir panneau « Merce Cunningham », ill. [2]. Modélisations numériques stylisées : figures réalisées par Paul Kaiser et Shelley Eshkar pour *Biped* (1999) de Merce Cunningham.

« Paul Kaiser et Shelley Eshkar travaillent avec Character Studio, un logiciel de simulation du mouvement en 3D notamment utilisé dans les dessins animés. Pour la création de *Biped,* ils proposent à Merce Cunningham de régler 71 phrases de mouvements, d'abord enregistrées grâce à la "capture de mouvement", puis numérisées avec Character Studio. En recourant à un logiciel infographique, Kaiser et Eshkar construisent enfin une représentation stylisée des corps. Animées par les coordonnées des mouvements réels, les figures virtuelles ainsi créées "dansent" pendant le spectacle sur un écran de tulle tendu à l'avant-scène, suscitant un effet de dédoublement avec les danseurs réels qui évoluent en arrière-plan » (Annie Suquet, « Les écritures du mouvement », exposition du Centre national de la danse, 29 nov. 2006-10 fév. 2007).

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Thème transversal au programme d'histoire : « Les arts, témoins de l'histoire du monde contemporain ». Différentes thématiques (« Arts, espace, temps », « Arts, techniques, expressions ») peuvent être abordées autour des pièces de Merce Cunningham. En effet, son travail permet à lui seul de mettre en lien les différents domaines suivants : les arts du son, les arts du visuel, les arts du spectacle vivant.

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Niveaux 6e, 5e, 4e, 3e

Composer avec le hasard

1. Faire trois listes de petits papiers sur lesquels sont inscrits :

- des verbes d'action (marcher, courir, sauter, glisser, pousser, voler, ramper, s'étirer, s'enrouler, chuter...) ;
- des qualités de mouvement (fluidité, saccadé, grand, petit...)
- des vitesses (rapide, lent).

2. Les élèves tirent au hasard un verbe d'action, une qualité de mouvement et une vitesse. Renouveler l'opération six fois. Laisser le temps aux élèves de créer leurs six actions dont chacune est définie par une qualité de mouvement et une vitesse.

3. Jeter un dé six fois : le nombre qui apparaît sur le dé lors du premier lancer correspond au mouvement qui sera réalisé en premier, le deuxième nombre lancé correspond au mouvement qui sera réalisé en deuxième, ainsi de suite jusqu'au sixième lancer de dé. Les élèves ont maintenant l'ordre de leurs actions et vont pouvoir finaliser leur phrase chorégraphique.

Exemple

1. Tirage de papiers :

1 - Sauter, petit, rapide
2 - Marcher, fluide, rapide
3 - S'enrouler, grand, lent
4 - Glisser, petit, rapide
5 - Chuter, saccadé, lent
6 - Chuter, fluide, rapide.

2. Lancer de dé :

1er lancer : 6
2e lancer : 3
3e lancer : 5
4e lancer : 6
5e lancer : 1
6e lancer : 4

3. Composition de la phrase chorégraphique :

1 - Chuter, fluide, rapide
2 - S'enrouler, grand, lent
3 - Chuter, saccadé, lent
4 - Chuter, fluide, rapide
5 - Sauter, petit, rapide
6 - Glisser, petit rapide

Vous pouvez ensuite poursuivre le chemin du hasard en jouant avec l'apport de la musique :

- Choisir la musique : le choix de la musique intervient après la composition chorégraphique. Un choix de musiques est proposé aux élèves. Les morceaux de musique sont numérotés. Les élèves tirent au hasard la musique et la découvrent au moment de présenter leur composition chorégraphique.

- Proposer aux élèves de danser trois fois : une fois en silence, une fois en se laissant influencer par la musique et une fois en opposition.

Jouer avec le temps

- Observer un extrait de *Beach Birds for Camera* (1991) sans donner d'indication de regard aux élèves. Leur demander ensuite de créer une phrase chorégraphique avec quatre souvenirs retenus lors du visionnage.

- Chronométrer la durée de chacun des solos pour que chacun connaisse la durée de sa phrase chorégraphique. Jouer ensuite à danser la même phrase en une minute puis en trois minutes. Jouer à danser à plusieurs pour que chacun se rende compte de la notion de durée, différente d'une personne à l'autre.

Mathématiques

Niveaux 6e, 5e, 4e

Organisation et gestion de données

Proportionnalité.

Organisation et représentation des données.

Activités graphiques (5e) : s'initier à la lecture, à l'utilisation et à la production de représentations, de graphiques et d'un tableur.

Géométrie

Figures planes, symétrie orthogonale par rapport à une droite, parallélépipède rectangle, prismes droits, cylindres de révolution.

Configuration dans l'espace, agrandissement et réduction (4e).

Grandeurs et mesures

Longueurs, masses, durées.

Angles.

Volumes.

Grandeurs quotients courantes : vitesse moyenne (4e).

Niveau 3e

Organisation et gestion de données, fonctions

Notion de fonction : linéaire et affine.

Statistiques/notion de probabilité : acquérir des notions fondamentales de statistique descriptive et se familiariser avec les notions de chance et de probabilité.

Géométrie

Figures planes.

Configuration dans l'espace.

Grandeurs et mesures

Aires et volumes.

Grandeurs composées, changement d'unités : vitesse moyenne.

Remarque : en géométrie, de la 6e à la 3e, les axes à étudier offrent la possibilité de mettre en lien un travail dans l'espace qui peut être fait en danse en lien avec les professeurs d'arts plastiques et de français. Le recueil poétique de Guillevic, *Euclidiennes,* peut être aussi utilisé par le professeur de mathématiques lorsqu'il aborde la géométrie.

Sciences physiques

Niveau 5e

La lumière : sources et propagation rectiligne.

Niveau 4e

La lumière : couleurs, images, vitesse

Lumières colorées et couleurs des objets.

Lumière et vitesse.

Niveau 3e

De la gravitation à l'énergie mécanique : Einstein ou les lois de la relativité restreinte et la théorie de la gravitation dite relativité générale.

Notion de gravitation.

Poids et masse d'un corps.

Arts plastiques

Niveaux 5e, 4e, 3e

Utilisation des nouvelles technologies : logiciel Life Forms, logiciel d'écriture du mouvement.

Jackson Pollock, Robert Rauschenberg qui ont travaillé avec Cunningham : on peut aussi aborder l'expressionnisme abstrait, le pop art…

Le rapport au spectateur.

Éducation musicale

Niveau 3e

Étude des procédés de composition.

Musique aléatoire.

John Cage, Karlheinz Stockhausen.

Français

Niveau 3e

Lecture

Formes du récit aux XXe et XXIe siècles

Il serait adapté de choisir des textes qui mettent en scène une écriture en rupture avec toute forme de narration et qui abandonne la notion de personnage. On peut s'orienter vers le nouveau roman.

La poésie dans le monde et dans le siècle

Initiation aux textes du land art.

Raymond Queneau ou la variation des points de vue.

Eugène Guillevic : *Euclidiennes.*

Le poète écrit à partir de figures euclidiennes. Les professeurs de mathématiques et de français peuvent travailler ensemble autour de ce recueil poétique qui peut également être abordé en classe de 6e dans le cadre de l'initiation à la poésie et à la géométrie.

Expression écrite

Rédaction d'un article de presse, par exemple une critique de spectacle.

Écriture de textes brefs jouant sur les différents points de vue possibles.

Écriture de fragments poétiques sur le modèle de *Euclidiennes* d'Eugène Guillevic. Cette proposition peut être également abordée en 6e.

Roméo et Juliette
thème et variations

XVIe-XXIe SIÈCLE
MYTHE
THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN
ADAPTATIONS

1- Pour les enseignants

Une œuvre emblématique du théâtre élisabéthain

Inspiré de nouvelles de la Renaissance italienne, *Roméo et Juliette* est un drame en cinq actes écrit par William Shakespeare vers 1595. C'est une pièce emblématique du théâtre élisabéthain : « Au sens étroit, c'est le théâtre de la seconde moitié du règne d'Élisabeth (1576-1603). Au sens large (le plus fréquent), c'est le théâtre des années 1558 (début du règne d'Élisabeth) à 1642 (date de la fermeture des théâtres sur ordre du Parlement), période qui recouvre donc aussi les règnes de Jacques Ier et de Charles Ier. Ce fut le temps de la plus belle et la plus grande floraison du théâtre anglais. Il se caractérise par la création des premières salles permanentes, par la montée du professionnalisme et par l'apparition de formes nouvelles. (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (dir.), Larousse-Bordas, 1998).

« Violent, irrespectueux et impudique, en rupture avec toutes les règles conventionnelles, le théâtre qui s'épanouit à Londres à partir des années 1570, déploie ses sanglants récits historiques à ciel ouvert, dans les arènes d'édifices nouveaux. Grâce à Shakespeare, son principal représentant, qui a exploré tous les genres, il ne cesse d'enflammer les renaissances de l'art théâtral : une esthétique très libre, qui est parfois qualifiée de "baroque", par opposition à l'esthétique classique – soumise à de strictes règles –, va s'imposer au XVIIe siècle » (http://www.larousse.fr/encyclopedie).

Roméo et Juliette dans le champ de la danse

L'intrigue

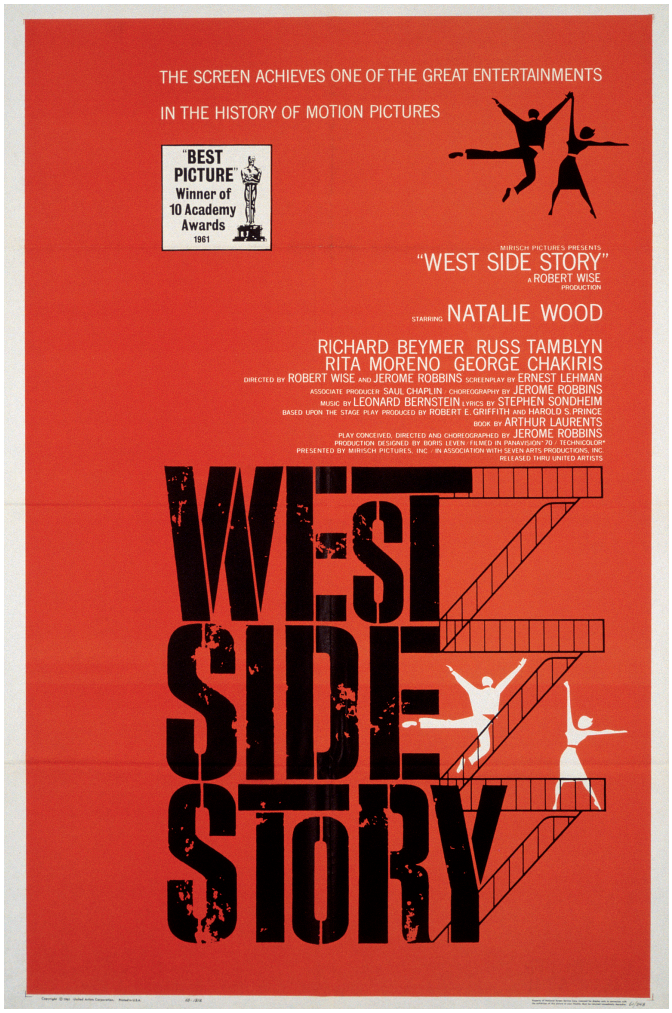
Roméo et Juliette se déroule dans la Vérone de la Renaissance. Deux clans s'opposent. Issus des deux familles, Roméo Montaigu et Juliette Capulet tombent éperdument amoureux lors d'un bal masqué donné par les Capulet. Ils se marient en secret. Au cours d'une rixe, Roméo tue Tybalt, le cousin de Juliette, et fuit la ville. Pour éviter d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, Pâris, Juliette boit un philtre qui la plonge dans un sommeil mortel pendant trois jours. Pensant sa bien-aimée morte, Roméo se tue. À son réveil, Juliette découvre son amant mort et se tue à son tour.

De multiples adaptations chorégraphiques

Dès le XVIIIe siècle, l'œuvre de Shakespeare est adaptée en ballet. Mais c'est surtout au XIXe siècle que d'innombrables versions voient le jour. Les partitions d'Hector Berlioz (1839), de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1869, révisée en 1870 et 1880) et de Sergueï Prokofiev (1938) sur le thème de *Roméo et Juliette* sont en effet à l'origine de nombreuses œuvres chorégraphiques.

Une première création dans l'URSS des années 1930 est engagée sur la musique de Prokofiev. Mais la complexité rythmique de la partition, sa modernité suscitent beaucoup de réserves de la part des danseurs comme des théâtres. Le projet n'aboutira finalement qu'en 1938. Par la suite, cette partition « d'une exceptionnelle richesse d'invention thématique, rythmique et orchestrale », marquée par une « violence harmonique héritée de[s] œuvres expressionnistes et futuristes » de Prokofiev (« *Roméo et Juliette* », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 1998), inspirera au contraire de nombreux chorégraphes : Kenneth MacMillan (1965), Rudolf Noureev (1977 et 1984), Angelin Preljocaj (1990), Jean-Christophe Maillot (1996)...

La partition de Berlioz, quant à elle, inspire Maurice Béjart, Sasha Waltz et Thierry Malandain, celle de Tchaïkovski Serge Lifar (1942). Quelques chorégraphes choisissent toutefois d'autres compositeurs : Bronislava Nijinska et George Balanchine (1926) chorégraphient sur la musique de Constant Lambert ; Jean-Claude Gallotta (1991) crée *La Légende de Roméo et Juliette* (1991) sur une musique d'Henri Torgue et de Serge Houpin... Le cinéma proposera aussi des relectures comme dans *The Goldwyn Follies* (1938, George Marshall) pour lequel Balanchine compose un *Roméo et Juliette* au dénouement heureux où les Capulet font des claquettes tandis que les Montaigu sont sur pointes. La comédie musicale *West Side Story* de Jerome Robbins et de Robert Wise en est aussi un exemple mémorable. Ces adaptations chorégraphiques d'une grande variété « mêlent, selon des proportions variables, la mise en scène à grand spectacle de la vie de Vérone à l'intimisme des scènes d'amour » et « vont de la plus grande fidélité à Shakespeare (MacMillan) aux



[14] Affiche de Saul Bass pour le film *West Side Story* (1961)

adaptations les plus symboliques (Béjart, Preljocaj, Gallotta), et parfois les plus distanciées (Nijinska) » (« *Roméo et Juliette* », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*).

Une allégorie du drame amoureux

Allégorie de l'amour impossible, thème mythique de la culture occidentale, *Roméo et Juliette* est idéal pour aborder la rencontre et le duo amoureux en danse. Cette « histoire d'amour à mort », selon les termes de Christine Roquet, a donné lieu à de nombreuses recherches sur l'esthétique de l'adage et des portés, formes de « représentation d'un récit de la relation amoureuse » (Christine Roquet, « Méditations sur le porter », in *Mobiles n° 2. Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2011). Leur évolution à travers les différentes versions de *Roméo et Juliette*, tout au long du XX^e^ siècle, reflète les changements qui sont intervenus dans le rapport homme-femme en danse classique.

Au XIX^e^ siècle, le rôle du danseur évolue, en particulier dans le pas de deux. Les adaptations de *Roméo et Juliette* proposées par l'école soviétique au XX^e^ siècle s'inscrivent dans cette continuité, avec des portés spectaculaires, le plus souvent très élevés, « portant au pinacle » la danseuse. Avec la version de Noureev (1977), la partition masculine évolue considérablement. D'une grande virtuosité et complexité technique, le danseur doit faire preuve d'une exceptionnelle vélocité, d'une capacité à « dévorer l'espace » qui « dépasse amplement la seule virtuosité de porter au pinacle ». Plus tard, lorsque des chorégraphes contemporains, comme Angelin Preljocaj, reprennent à leur compte *Roméo et Juliette*, les codes du porté sont renouvelés. Il ne s'agit plus de porter pour propulser l'autre vers le haut, mais de le « déplacer, le plus souvent en tournant » (Christine Roquet, « Méditations sur le porter », *op. cit.*, p. 194-195).

Quelques versions de *Roméo et Juliette*

Rudolf Noureev : *Roméo et Juliette*, 1977 et 1984

Musique : Sergueï Prokofiev

Rudolf Noureev crée son *Roméo et Juliette* en 1977 pour le London Festival Ballet et le remanie en 1984 pour son entrée au répertoire de l'Opéra de Paris. Faisant le choix d'une dramaturgie puissante, où se mêlent faste et violence, « le chorégraphe conçoit une fresque aux allures cinématographiques qui restitue la passion du texte de Shakespeare et rend toute son actualité à l'histoire des amants malheureux » (http://www.noureev.org).

L'adaptation de Noureev est pleine d'ardeur, brutale et sensuelle, au plus près du texte de Shakespeare. Le chorégraphe évoque l'intrigue en ces termes : « Roméo et Juliette, c'est l'histoire d'un jeune garçon qui devient un homme. Adolescent, il court après tous les jupons, mais très vite, il ne veut plus se contenter des beautés froides qu'il rencontre, ni des amours platoniques qu'elles lui font vivre. Il souhaite connaître des sensations plus fortes. C'est Juliette qui va tout décider pour lui. Elle est passionnée, volontaire, plus mûre que lui… Je suis convaincu que la Vérone de la Renaissance et le Londres élisabéthain, dans une société partagée entre les vieilles superstitions et l'appétit d'un monde nouveau, avaient en commun le sexe et la violence. Ce qui – singulièrement – les rapproche de notre époque » (http://www.noureev.org).

« Construite sur les 52 numéros de la partition intégrale [de Prokofiev], la chorégraphie de Noureev est faite de réalisme théâtral et de logique historique. Capulet et Montaigu s'affrontent comme des bandes rivales sur la place du marché, renversant fruits et légumes, et ayant le geste obscène facile. Les joueurs de mandoline sont ici des lanceurs de drapeaux, comme au *palio* de Sienne, plutôt que des damoiseaux enrubannés » (Josseline Le Bourhis *in* http://www.noureev.org). Le mélange de paillardise et de raffinement qui caractérise ce théâtre cruel amène la chorégraphie sur des terrains inédits. Le réalisme des combats à l'épée est l'œuvre d'un maître d'armes, tandis que la rivalité violente des deux familles évoque les gangs du *West Side Story* de Jerome Robbins, que Noureev a vu à Paris dès 1961. Selon Josseline Le Bourhis, « l'emploi de techniques de film appliquées au théâtre rappelle l'intérêt de Noureev pour le cinéma et son habileté de réalisateur, mettant en valeur les capacités poétiques de la danse à suggérer et traduire les subtilités du rêve. De rembobinage en arrêts sur image, les techniques cinématographiques vont lui servir de transitions inédites pour la scène » (www.noureev.org).

Angelin Preljocaj : *Roméo et Juliette*, 1990

Musique : Sergueï Prokofiev

En 1990, le chorégraphe contemporain Angelin Preljocaj propose sa propre version de *Roméo et Juliette* dans des décors et costumes du dessinateur Enki Bilal. S'inspirant entre autres de *1984* de George Orwell et de *Nous autres* d'Eugène Zamiatine, il situe le ballet, selon ses propres termes, « dans une improbable Vérone, non pas futuriste mais fictive, passablement délabrée mais abritant une classe favorisée et dirigeante (la famille de Juliette) ainsi qu'une population assez misérable et exploitée (le milieu de Roméo) ». La tyrannie des familles est remplacée par celle de l'ordre social : « La rencontre des amants est proscrite et hors la loi, affirme le chorégraphe ; la milice régulière et musclée chargée par la famille de Juliette de contrôler l'ordre social n'est pas seulement l'image shakespearienne de la fatalité, c'est aussi l'emprise effective du pouvoir sur une des libertés essentielles de l'individu : celle d'aimer. Roméo comme Juliette, non sans éventuelles compromissions, refusent chacun la façon de vivre qui est imposée dans leurs mutuelles couches sociales, couches incommunicables selon la milice des consciences, d'où le scandale de cet amour. Tous deux voudraient être ailleurs, tous deux sentent la nécessité de décrocher, chacun aspire à ce qu'a l'autre. D'où leur attirance mutuelle. Le choc passionnel va leur permettre de sauter le pas, d'oser échapper au sort qu'on leur avait tracé » (Marie-Noëlle Boissier (dir.), Enki Bilal (ill.), Geneviève Lièvre (réd.), *Roméo et Juliette*, Lyon, Opéra de Lyon, 1991).

Angelin Preljocaj et Enki Bilal plongent les deux héros dans un univers d'oppression. « Une oppression qui pèse sur tous, sur Roméo le zonard, le *homeless* (penser aux squats des maisons/frontières entre les deux Berlin ; penser aux banlieues où l'on refoule les sous-castes des laissés-pour-compte, des émigrés, des non-performants), comme sur Juliette fille de nantis – de nantis du pouvoir, sorte de nomenklatura qui contraint aussi ses membres » (Marie-Noëlle Boissier (dir.), Enki Bilal (ill.), Geneviève Lièvre (réd.), *Roméo et Juliette*, *op. cit.*). Dans cet univers impitoyable et obsessionnel, la dureté du graphisme scénographique de Bilal joue un rôle essentiel en faisant ressortir, par opposition, l'émotion ressentie par le couple.

Dans une chorégraphie à l'écriture concise, Preljocaj met en scène des lumières et des costumes aux lignes tranchantes (le halo inquisiteur des torches, la poitrine saillante des femmes), des ensembles aux géométries mouvantes, des pas de deux faits d'élans et d'abandons douloureux. Il « maintient l'interprétation entre figuration et abstraction, détournant le vocabulaire classique pour exprimer avec lyrisme la nuit, l'oppression, le désir et la mort » (« *Roméo et Juliette* », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*).

Sasha Waltz : *Roméo et Juliette*, 2007

Musique : Hector Berlioz

En 2007, inspirée par le romantisme sombre et puissant de la symphonie dramatique de Berlioz, Sasha Waltz s'empare de la partition pour construire un ballet intemporel explorant la thématique de l'amour à mort. Refusant la narration, elle privilégie un vocabulaire gestuel qui met en scène les émotions passionnées des amoureux. Une gestuelle déliée, précise et élégante accompagne la fougue et la passion des jeunes amants. Elle affirme : « Mon théâtre n'est pas narratif, mais émotionnel et abstrait. Par moments, certaines figures surgissent dans la chorégraphie pour rappeler la trame de l'histoire mais elles ne constituent pas des rôles définis. Elles sont juste des évocations. »

La chorégraphe évoque aussi son rapport à la musique de Berlioz qui a joué un rôle essentiel dans le processus de création de la pièce : « À mes yeux, l'intérêt premier de cette œuvre, c'est sa forme. Ce n'est pas un opéra mais une "symphonie dramatique". Il me semble que par ce choix, Berlioz s'est octroyé une vraie liberté. Ainsi, il n'a pas suivi littéralement le fil de l'histoire, s'est permis de grands sauts dans la narration et a donné une place primordiale aux chœurs. Découvrir cela fut pour moi une libération. Comme je n'aime pas non plus raconter les choses de façon chronologique, je me suis faufilée à travers l'œuvre en allant plus loin encore dans l'abandon des détails du récit et en me concentrant sur l'essentiel, c'est-à-dire l'émotion contenue dans l'histoire d'amour. Je suis même allée jusqu'à ne garder comme personnages que trois figures principales. Au final, j'ai respecté l'essence du conflit mais je l'ai présentée dans une mise en scène et une scénographie abstraites. Je me suis placée à la fois à l'intérieur de l'histoire et en marge de celle-ci. »

(Source des citations : Laure Guilbert, *Roméo et Juliette : Hector Berlioz ; Sasha Waltz (octobre 2007)*, Opéra national de Paris, 2007.)

Sébastien Lefrançois : *Roméos et Juliettes*, 2008

Musique : Laurent Couson

Première version hip-hop du mythique ballet, *Roméos et Juliettes* de Sébastien Lefrançois revisite une série de scènes emblématiques comme le bal, le balcon, la bataille des Capulet et des Montaigu. Sur un plateau vide, les danseurs déménagent et aménagent des plaques de métal. « En quelques secondes, le squelette d'un pont, d'un balcon, d'une église, surgissent. L'urgence avec laquelle les interprètes métamorphosent la scène joue la carte de l'affolement des amoureux face à une situation qui les dépasse » (Rosita Boisseau, *Le Monde*, 2 février 2008).

Dans un milieu hip-hop habitué à la pudeur des corps, la confrontation aux scènes d'amour est une nouveauté. « Ces affrontements entre bandes de jeunes, cet amour interdit par les parents, ces rivalités surgies de la nuit des temps ; ça existe aussi aujourd'hui, dans les cités de banlieue, affirme le chorégraphe. Tout cela, ce sont les différentes bribes d'histoires qui nous rassemblent. Au pluriel. Comme le titre » (Sébastien Lefrançois, dossier pédagogique, Théâtre La Coupole à Saint-Louis).

Selon la critique de danse Rosita Boisseau, « le chorégraphe rêvait de se confronter à une icône du théâtre et de la danse. C'est chose faite et bien faite. La musique originale, pleine d'influences vrillées, d'impulsions syncopées, est signée Laurent Couson. Les costumes de Mario Faundez décalent les codes vestimentaires hip-hop en les piquant de détails historiques : collerettes blanches, pantalons bouffants, vestes à basques » (*Le Monde*, 2 février 2008).

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Les différentes adaptations et réécritures de l'œuvre de Shakespeare peuvent être abordées dans les thématiques « Arts, espace, temps » et « Arts, créations, cultures » et concernent les domaines suivants : les « arts du langage », les « arts du son », les « arts du visuel » et les « arts du spectacle vivant ».

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Niveau 6e, 5e

Travail autour de l'opposition, de l'affrontement entre les Capulet et les Montaigu : partir des verbes d'action « courir », « donner un coup », « tomber », « s'arrêter », « toiser », et travailler sur la notion d'adresse à l'autre.

Niveau 4e, 3e

Travail autour du bal et de la rencontre : mise en place et apprentissage d'une danse collective, intégration de moments isolés construits à partir d'une partition Feuillet (tracé d'un chemin en couple dans un espace orienté). Nourrir le chemin des verbes suivants : « marcher », « s'arrêter », « suspendre ». À un moment, intégrer un contact. La proposition s'enrichit d'un travail sur le regard.

Autour du poison, travail sur le passage d'un état neutre à un état second : appréhender par deux les notions de résistance, d'équilibre et de déséquilibre puis retrouver les sensations seul ; varier les paramètres de vitesse et de poids.

Français

Niveau 6e

Lexique

Domaines lexicaux

Le vocabulaire des émotions : le champ lexical de l'amour et de la haine.

Notions lexicales

Les attitudes et mouvements du corps.

Lecture

Textes de l'Antiquité

Il s'agit de lire et d'étudier des mythes antiques qui mettent en scène des amours contrariées, voire tragiques en écho à *Roméo et Juliette* : *Orphée et Eurydice*, *Pyrame et Thisbé* dans *Les Métamorphoses* d'Ovide ; les amours de Zeus et les aventures d'Aphrodite dans la mythologie.

Contes et récits merveilleux

Il est possible de faire un petit groupement de textes autour de la scène de bal dans les contes.

Initiation à la poésie

Une séquence peut être organisée autour du motif amoureux : *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire ; *Sonnets* de Louise Labé et de Pierre Ronsard ; « L'amoureuse » de Paul Éluard (2 sizains) ou autres poèmes extraits de *Capitale de la douleur.*

Étude de l'image

West Side Story, Jerome Robbins et Robert Wise (1961).

Œuvres représentant le couple Roméo et Juliette (Francisco Hayez, Pietro Roi, Johann Heinrich Füssli, Joseph Wright of Derby, Eugène Delacroix).

Décors et toiles réalisés par Salvador Dalí en 1942.

Expression écrite

Description d'une scène de bal.

Imaginer un récit dans lequel Zeus rencontre une femme dont il tombe éperdument amoureux.

Écriture de scènes de théâtre dans lesquelles s'opposent deux grandes familles.

Écriture de textes poétiques autour du motif amoureux.

Niveau 5e

Lexique

Domaines lexicaux

Le vocabulaire des sensations.

Lecture

Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance

Tristan et Yseult, un amour tragique : étude en parallèle de scènes de *Roméo et Juliette*.

Étude de l'image

West Side Story, Jerome Robbins et Robert Wise (1961).

Étude de tableaux représentant le couple Tristan et Yseult.

Analyse de peintures évoquant le thème de l'amour.

Enluminures et miniatures représentant Tristan et Yseult sur la nef.

Expression écrite

Écriture de portraits inspirés des œuvres étudiées.

Récits mettant en rivalité deux chevaliers pour l'amour de leur dame.

Niveau 4e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire des sentiments.

Lecture

Le récit au XIXe siècle

Il est possible d'organiser une séquence autour de la scène de bal dans la littérature au XIXe siècle à mettre en résonance avec le bal dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. L'enseignant peut aussi développer la scène de la rencontre amoureuse toujours en lien avec la rencontre des amants élisabéthains.

Poésie : le lyrisme

Séquence autour de l'amour : *Sonnets* de Louise Labé, « La mort des amants » de Charles Baudelaire, « Ophélie » d'Arthur Rimbaud, « La courbe de tes yeux » de Paul Éluard, « Les yeux d'Elsa » de Louis Aragon.

Théâtre : faire rire, émouvoir, faire pleurer

Étude de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : scènes à lire en parallèle (scène du balcon, scène de la mort).

Étude de l'image

West Side Story, Jerome Robbins et Robert Wise (1961).

Roméo+Juliette, Baz Luhrmann (1997) : le texte de Shakespeare est respecté ; il est transposé au XXe siècle dans le contexte de la guerre des gangs aux États-Unis.

Expression écrite

Description d'une scène de bal intégrée dans un récit mettant en scène un conflit entre deux familles.

Textes poétiques favorisant l'expression du sentiment amoureux.

Écriture d'une lettre d'amour.

Niveau 3e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire des genres et des registres littéraires : le théâtre et la tragédie.

Notions lexicales

La violence des sentiments.

L'homme et la société.

Lecture

Théâtre : continuité et renouvellement

Lecture et étude de la pièce intégrale ou d'extraits de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare/petit point autour du théâtre élisabéthain.

Séquence autour de l'amour tragique au théâtre : *Antigone* de Sophocle à Jean Anouilh, *Phèdre* de Jean Racine, *Andromaque* d'Euripide et de Jean Racine.

La poésie dans le monde et dans le siècle

Le professeur peut organiser un groupement de textes autour du motif amoureux : *Poèmes à Lou* (Guillaume Apollinaire), *Les Yeux d'Elsa* (Louis Aragon) ; « La courbe de tes yeux » (Paul Éluard).

Il peut aussi choisir des textes mettant en lien l'amour et le deuil : *Élégie de la mort violente*, *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, *Trajet d'une blessure* (Claude Esteban) ; *À ce qui n'en finit pas* (Michel Deguy).

Étude de l'image

Roméo et Juliette, Enki Bilal : travail en collaboration avec Angelin Preljocaj, Opéra de Lyon (1991).

Corto et d'autres Roméos et d'autres Juliettes, Hugo Pratt (Casterman, 2008).

West Side Story, Jerome Robbins et Robert Wise (1961).

Roméo+Juliette, Baz Luhrmann (1997).

Expression écrite

Travail de réécriture et d'adaptation de scènes de *Roméo et Juliette* dans le monde contemporain en lien avec un contexte historique précis.

Écriture poétique autour du motif amoureux en utilisant le registre tragique de la mort, de la séparation et du deuil.

Écriture d'une fiction collective mettant en scène deux bandes rivales (constituées des deux demi-groupes de la classe) qui s'opposent pour l'amour d'une jeune fille ou d'un jeune homme.

Remarque : le film *West Side Story* réalisé par Jerome Robbins et Robert Wise (1961) et inspiré de la comédie musicale de Leonard Bernstein et Arthur Laurents (1957) peut être vu et étudié de la 6e à la 3e.

Arts plastiques

Niveaux 6e, 5e, 4e

Travail autour des affiches de *West Side Story* : analyse et réalisation d'une affiche à partir de la lecture d'extraits de textes ou d'images du film. En fonction du niveau de classe, on peut questionner le rapport texte/image, le statut de l'image (artistique, symbolique, utilitaire, publicitaire). Pour les 4e, il est possible d'aborder la nature et les modalités de production des images.

Réalisation d'une maquette de théâtre élisabéthain (6e).

En lien avec le programme d'histoire et de français, analyse d'objets antiques et de représentations mythologiques d'Orphée et Eurydice, de scènes mettant en jeu des amours tragiques…

Construction d'un story-board ou d'une page de bande dessinée : questionner la narration et les moyens plastiques pour rendre compte ou pas d'un fil narratif. (Les élèves de 5e doivent être capables d'organiser des images dans une intention narrative.)

Niveau 3e

À partir des différents supports (textes, BD, images, films, chorégraphies, comédies musicales, peintures, objets), questionner le rapport œuvre, espace et spectateur. Choisir différents moyens et mettre en scène un extrait de la pièce en affirmant un point de vue : partir du texte, d'un ressenti, du mythe…

Analyse des différentes exploitations artistiques de *Roméo et Juliette* et proposition d'une scénographie par groupes d'élèves, chaque élève ayant une partie bien définie à réaliser (en lien avec l'EPS).

De nombreux artistes se sont emparés du mythe de Roméo et Juliette, de l'amour tragique des amants. L'enseignant peut construire une petite histoire des arts à travers les différentes œuvres réalisées (tableaux, sculptures, photos, objets…). Il peut aussi travailler autour des tableaux de la Renaissance italienne puisque l'action se déroule à Vérone durant cette période.

Histoire

Niveau 6e

La civilisation grecque

Thème 1 : « Au fondement de la Grèce : cités, mythes, panhellénisme »

Cette étude peut se faire en lien avec l'étude des mythes en français.

Niveau 5e

Vers la modernité : fin XVe-XVIIe siècle

Thème 1 : « Les bouleversements culturels et intellectuels du XVe au XVIIe siècle »

La Renaissance.

Anglais

Palier 1

Réception

Compréhension de l'oral

Autour de personnages historiques et de fiction : Shakespeare, *Roméo et Juliette*. Film de John Madden réalisé en 1999 : *Shakespeare in Love ;* Élisabeth Ire.

Compréhension de l'écrit

Autour d'extraits de la pièce de Shakespeare.

Production

Expression orale en continu

Autour de personnages célèbres : Roméo et Juliette.

Expression écrite

Description de personnages célèbres, portraits.

Palier 2

Réception

Compréhension de l'écrit

Les héros de la littérature anglaise.

Production

Expression orale en continu

Autour de la littérature anglaise et du cinéma : films *West Side Story*, *Roméo+Juliette*, *Shakespeare in Love* ; mise en voix d'une scène de *Roméo et Juliette*.

Éducation musicale

Niveaux 6e, 5e, 4e, 3e

Autour des compositeurs : Prokofiev, Tchaïkovski, Berlioz en lien avec les ballets.

West Side Story : comédie musicale.

Pour les 6e : Gounod avec *Orphée et Eurydice* ainsi que *Roméo et Juliette*.

Comparer les œuvres musicales des différents compositeurs et la façon de traiter des scènes identiques (la scène de bal).

Comédie musicale : *Roméo et Juliette*, musique de Gérard Presgurvic, chorégraphie de Carl Portal sur une idée de Redha.

Les danses jazz
le rythme comme expression

XX^e-XXI^e SIÈCLE
MÉTISSAGE
IDENTITÉ CULTURELLE
DROITS CIVIQUES DES NOIRS
SWING
FEELING

1- POUR LES ENSEIGNANTS

L'ensemble de cette fiche est fondé sur les travaux d'Éliane Séguin (*Histoire de la danse jazz*, Chiron, 2003 ; et « Le jazz, une histoire de rencontres et d'échanges », in *Enseigner la danse jazz*, Odile Cougoule (dir.), CND, 2007).

L'appellation « danse jazz » recouvre des réalités très diverses. Des cabarets des années 1920 et 1930 aux comédies musicales de Broadway, en passant par le cinéma ou le modern jazz actuel, le jazz est un art aux multiples facettes. Il est intimement lié à l'histoire et à l'identité des Noirs américains, même si, au cours du XX^e siècle, il est devenu un phénomène d'ampleur universelle qui dépasse largement le cadre communautaire de ses origines. Le terme « jazz » a d'abord été employé pour désigner une musique syncopée issue de la culture noire américaine. Par extension, il a ensuite désigné les danses créées sur ces musiques.

Les origines de la danse jazz

La danse jazz est issue des pratiques des populations noires et américaines, esclaves déportés d'Afrique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Pour ces hommes et femmes qui vivent dans des conditions très dures, la danse est un élément essentiel et s'inscrit dans une stratégie de survie et de résistance. Elle leur permet de créer un espace culturel autonome, tout en scandant leurs journées de repos et leurs moments de fêtes. Comme dans les traditions africaines, la danse, la musique et la poésie sont indissociablement liées. L'art est un acte fonctionnel intégré à la vie quotidienne. Il sert à comprendre ou expliquer le monde plus qu'à le représenter. Une séparation entre danseurs et spectateurs est donc inconcevable. Chacun participe à la danse et peut tour à tour endosser les deux rôles. La danse et la musique se pratiquent en cercle où les solistes se placent un temps, en interaction avec le reste du groupe. Élément essentiel, le rythme structure la musique et la danse.

Au cours du XIX^e siècle, coupée de ses racines culturelles et des instruments de musique traditionnels africains, cette danse évolue en empruntant des éléments formels aux danses venues d'Europe : pas de la gigue, redressement de la posture, introduction des danses de couple, etc. Mais les danseurs conservent un attachement aux éléments structurels essentiels des danses issues d'Afrique : improvisations, intensité physique, stratégie agonistique (défi dans le combat ou le duel) et importance centrale du rythme.

À la même époque apparaissent les *minstrel shows*, des spectacles où des musiciens et des danseurs blancs grimés en Noirs singent et caricaturent les danses et les musiques des esclaves noirs. Ces *minstrels* témoignent d'une forme de diffusion de la culture des esclaves noirs dans l'ensemble de la société américaine. Parmi ces danseurs blancs, un danseur noir fait figure d'exception : Master Juba. Proposant une nouvelle gigue, hybride et virtuose, il connaît un immense succès, y compris en Angleterre. Il contribue à préserver l'intégrité des danses noires dont les *minstrels* s'inspirent. Ceux-ci disparaissent vers la fin du XIX^e siècle. Témoins d'une époque révolue avec l'abolition de l'esclavage (1865), ils ont marqué leur temps. Favorisant les échanges entre les mondes blanc et noir, ils ont aussi préparé l'avènement du jazz.

Le début du XX^e siècle est une époque de profondes mutations technologiques (électricité, industrialisation…) qui modifient en profondeur les modes de vie. C'est le début de l'industrie du spectacle, le développement de Broadway, avec l'émergence d'une forme nouvelle promise à un bel avenir : la comédie musicale. La danse vernaculaire noire fait son entrée dans ce monde, avec le succès du cake-walk et du ragtime.

Des années 1920 à la Seconde Guerre mondiale : l'âge d'or du jazz

Dans les années 1920, le jazz, qui était jusqu'alors une expression identitaire noire américaine, devient pour la jeunesse WASP un symbole de modernité, de libération et de transgression contre l'ordre établi. C'est l'« ère du jazz », le pendant américain de nos années folles. Si les préjugés à l'encontre du « nègre », de sa musique et de sa danse perdurent dans la société américaine, un renversement des valeurs s'est opéré : le « nègre sauvage » porte désormais sur scène une sensualité primitive, une force vitale et une créativité.

Emblématique des années 1920, le charleston est popularisé en France par Joséphine Baker. C'est une danse à la gestuelle anguleuse, saccadée, qui se pratique sur une musique syncopée (*La Revue nègre*, 1925). Le shimmy et le black bottom se

développent également, tout comme les *chorus lines* (« danse en ligne »), dont le vocabulaire gestuel s'enrichit considérablement.

Parallèlement au développement du théâtre musical noir de Broadway, le jazz s'épanouit aussi dans les cabarets et les night-clubs de Harlem. Des joutes y sont organisées, comparables aux *battles* du hip-hop : chacun rivalise de virtuosité en faisant la démonstration de pas que d'autres se réapproprient en les transformant. L'emprunt est par tradition, au cœur de l'enseignement et du développement de la danse jazz.

Les années 1930, marquées par la Grande Dépression, voient le jazz évoluer. Le public délaisse les grands spectacles de danse noire à Broadway, mais le jazz perdure dans les cabarets noctambules. De grands orchestres, les *big bands*, s'y produisent, tels ceux de Duke Ellington, Count Basie ou Fletcher Henderson, même s'ils ne connaissent pas le succès massif des orchestres blancs dirigés par Benny Goodman ou Glenn Miller.

À cette époque naît le swing, marqué par deux danses : le lindy hop et le rhythm taps. Dans les deux cas, éléments improvisés et structures chorégraphiées sont mêlés. Le lindy hop, en hommage à Charles Lindberg, est créé au Savoy Ballroom, le seul lieu où Blancs et Noirs sont un temps autorisés à danser ensemble.

Les années 1930 sont aussi un moment d'éclosion de la danse jazz au cinéma. Dès 1933, le succès de Fred Astaire et de Ginger Rogers sur les écrans popularise ces nouvelles façons de bouger. Les Nicholas Brothers enchantent le public par des numéros de claquettes drôles, musicaux et virtuoses. Le finale du célèbre film *Stormy Weather* (1943) les montre dansant sur un escalier aux marches géantes qu'ils gravissent et sautent avec

[15] Les Nicholas Brothers dans le film *Sun Valley Serenade* (1941), photo anonyme

une aisance déconcertante.

La danse jazz qui se développe dans les années 1920 et 1930 est ainsi marquée par l'importance des improvisations, de l'expression d'affects, une relation symbiotique à la musique, avec une prépondérance du rythme sur la mélodie, et un mode de relation agonistique, basé sur la joute, qui se retrouve également dans la musique jazz. « La danse jazz se présente comme un dialogue musicien-danseur, une manipulation inventive du rythme où l'élément improvisé tient une place importante. Le mouvement trouve sa forme à partir de l'impulsion rythmique et ne s'appuie pas sur un vocabulaire codifié ou identifiable mais émerge d'une scène plus organique qui privilégie le senti et le ressenti. La sensibilité swing alterne tension-détente, [...] communiquant par des transitions abruptes, d'un mouvement coulé à un arrêt soudain, énergie rythmique contenue » (« Jazz », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 1998).

Le tournant des années 1940 : une prise de conscience politique

Les années 1940 et 1950 représentent un moment de rupture dans l'histoire du jazz. Avec le départ de nombreux musiciens pour la guerre, les *big bands* sont en déclin. L'époque est mar-

[16] *Revelations* (1960) d'Alvin Ailey, Alvin Ailey American Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, 1974

quée par le mélange des genres et l'effacement des frontières esthétiques. Sont venus travailler dans la comédie musicale des chorégraphes classiques, comme Jerome Robbins (qui chorégraphiera le célèbre *West Side Story*) ou d'autres, comme Jack Cole, issus de la danse moderne. Formé à l'école Denishawn, celui-ci se rend célèbre par des chorégraphies qui mêlent danses indiennes et swing.

[17] *Revelations* (1960) d'Alvin Ailey, Alvin Ailey American Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, 1974

Après la Seconde Guerre mondiale, émerge un nouveau courant de la danse afro-américaine, porté par Pearl Primus et Katherine Dunham. Anthropologues et chorégraphes, elles placent la question politique et sociale au cœur de leur danse. Celle-ci doit être un moyen de réappropriation de l'héritage culturel du peuple noir. Elle doit porter leurs revendications identitaires et constituer un moyen de lutte contre la discrimination raciale. Alvin Ailey ou Donald McKayle s'inscrivent dans cet héritage et œuvrent à l'émergence d'une identité culturelle spécifique aux Africains-Américains. Ils s'engagent dans la lutte pour les droits civiques des Noirs, sans toutefois rejoindre les positions radicales des musiciens free jazz, dont le nationalisme noir des années 1960 sera teinté de séparatisme.

Des années 1960 à nos jours : le développement du modern jazz

Dans les années 1960 naît le modern jazz. C'est notamment sous l'influence de la comédie musicale et des apports de Jack Cole que s'épanouit ce style nouveau : « Pour les Américains, le modern jazz est une forme multiculturelle issue des danses classique, moderne, africaine, jazz, caraïbe, indienne, latino-américaine, des danses de société, sans oublier le hip-hop actuel » (Éliane Séguin, « Le jazz, une histoire de rencontres et d'échanges », *op. cit.*, p. 19). Le modern jazz se développe donc dans un foisonnement de styles, en prenant son indépendance par rapport à la musique jazz, notamment avec l'émergence du free jazz et l'explosion du rock. En 1968, la célèbre comédie musicale rock, *Hair*, joue un grand rôle dans cette évolution.

Les pionniers de l'enseignement du modern jazz, Peter Gennaro, Matt Mattox et Luigi, élaborent des méthodes singulières, marquées par leur parcours et leurs influences artistiques. Néanmoins, certains marqueurs stylistiques du jazz restent très prégnants : la prééminence du rythme, « un "rythme jazz", accentué, précis, irrégulier, asymétrique », des « dynamiques contrastées » et « l'équilibre instable mais essentiel entre tension et détente, forme et rythme, écriture et spontanéité » (Éliane Séguin, « Le jazz, une histoire de rencontres et d'échanges », *op. cit.*, p. 20). Le modern jazz est une danse de dépense d'énergie qui met en avant le *feeling* du danseur, son sentiment intérieur.

En France, le modern jazz se développe dès les années 1970, avec l'installation de danseurs américains qui deviendront des chorégraphes et des enseignants renommés : Bruce Taylor, Matt Mattox formeront de nombreux danseurs et chorégraphes en France (Gianin Loringett, Geraldine Armstrong…). « Dans les années 1980, les Américains Rick Odums, Millard Hurley, Wayne Barbaste, danseurs et chorégraphes aux formations éclectiques, rejoignent les rangs de praticiens français comme Anne-Marie Porras, Rheda, Bruno Agati, Patrice Valero, Nicole Guitton » (Éliane Seguin, « Le jazz, une histoire… », *op. cit.*, p. 19). Aujourd'hui en France, le modern jazz est devenu le style de danse le plus pratiqué dans les cours d'amateurs.

Commentaire d'images :

Voir panneau « Les danses jazz », ill. [2]. *Boom Boom* (2004) de Robert North, Compagnie Ballet Jazz Art, direction Raza Hammadi. Photo Nasser Hammadi.

Le chorégraphe Raza Hammadi s'inscrit dans la lignée de Matt Mattox. Il se réclame du creuset jazz (et notamment du free style) tout en s'inscrivant dans une démarche artistique favorisant la rencontre, la confrontation de divers langages chorégraphiques, esthétiques et musicaux. Il invite ainsi Robert North à créer des pièces pour sa compagnie, le Ballet Jazz Art. Ce chorégraphe « classique » considère la danse jazz comme la « technique la plus contemporaine » (Éliane Seguin, *Histoire de la danse jazz, op. cit.*).

Voir panneau « Les danses jazz », ill. [3]. *Rainbow Round My Shoulder* (1959) de Donald McKayle. Photo Jay Anderson, Durham, 1988.

« En 1959, McKayle crée *Rainbow Round My Shoulder*, une œuvre qui met en scène le travail répétitif, les souffrances et les fantasmes d'un groupe de prisonniers enchaînés ensemble dans le Sud. Une seule figure féminine symbolise toutes les femmes – petite amie, épouse, mère, fille – que les hommes ont laissées derrière eux. Le titre renvoie au terme argotique rainbow ("arc-en-ciel") qui désigne la pioche que les hommes manient. La danse montre "les corps […] utilisés comme des outils", pour reprendre les termes du chorégraphe » (Susan Manning, « Danses noires/blanche Amérique », exposition du Centre national de la danse, 15 janvier-7 avril 2009).

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Niveaux 4e, 3e

Travail autour de l'identité : présentation d'un travail par petits groupes en mettant en lien musique, danse, travail photographique et écriture.

Liens à faire avec *West Side Story*, comédie musicale.

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Cycles 1 et 2

Travail sur le rythme, l'impact, l'accent, l'impulse, les percussions corporelles et le vocabulaire spécifique (voir le DVD *Jazz story, une histoire de jazz – Présentation d'une expérience en milieu scolaire*, CND, 2009 : documentaire sur le travail d'une classe de 4e autour du jazz avec la chorégraphe Patricia Greenwood Karagozian).

Français

Niveau 4e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire du jugement.

Notions lexicales

Misère et bonheur.

La critique sociale.

Lecture

La lettre

Il est possible d'organiser une séquence autour de la correspondance au XVIIIe et choisir des textes qui dénoncent l'esclavage, les intolérances, les discriminations. Le siècle des Lumières peut en effet être étudié dans cette perspective en lien avec le programme d'histoire. Lettres de Voltaire, Diderot, Montesquieu.

Expression écrite

Des exercices d'écriture peuvent être proposés autour de la lettre et de l'argumentation.

À partir d'extraits vidéo (*Strange Fruit* de Pearl Primus, *Rainbow Round My Shoulder* de Donald McKayle), faire écrire les élèves sur la manière dont la danse dénonce les discriminations et les inégalités.

Niveau 3e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire de l'argumentation.

Vocabulaire du raisonnement.

Notions lexicales

La violence des sentiments.

L'engagement.

L'homme et la société.

Lecture

Formes du récit aux XXe et XXIe siècles

Romans et nouvelles des XXe et XXIe siècles porteurs d'un regard sur l'histoire et le monde contemporains : *Gatsby le Magnifique*, *Les Enfants du jazz* de Francis Scott Fitzgerald ; *Jazz* de Toni Morrison ; *Kafka sur le rivage* de Haruki Murakami (cet écrivain japonais fait très souvent référence à la musique jazz dans ses romans) ; *La Reine des pommes, La Croisade de Lee Gordon* de Chester Himes (romans noirs dans lesquels l'auteur dénonce les discriminations, le racisme).

Récit d'enfance et d'adolescence : *L'Écume des jours* de Boris Vian.

La poésie dans le monde et dans le siècle

La poésie engagée.

Nouveaux regards sur le monde dans la poésie contemporaine.

Pour ces deux entrées, il est possible d'organiser une séquence autour de la poésie créole et de questionner la langue créole comme revendication d'une identité autour d'Edouard Glissant, Aimé Césaire. Des textes de Blaise Cendrars et de Léopold Sédar Senghor peuvent venir en appui de cette réflexion sur la langue et sur cet engagement identitaire.

Expression écrite

Écriture de récits complexes dans lesquels l'élève peut intégrer des passages descriptifs de l'univers du jazz, de la musique et de la danse et des lieux.

Rédaction d'un article de presse, d'une critique sur un spectacle de jazz : cette écriture peut se faire à partir de l'extrait figurant dans le DVD ou d'une critique d'un des livres cités dans la partie lecture.

Écriture poétique et autobiographique qui questionne la notion d'identité.

Éducation civique

Niveau 5e

Des êtres humains, une seule humanité

Thème 1 : « Différents mais égaux, égalité de droit et discriminations ».

Thème 2 : « Les identités multiples de la personne ».

L'égalité, une valeur en construction

Thème 1 : « Responsabilité collective et individuelle dans la réduction des inégalités ».

Histoire

Niveau 4e

L'Europe et le monde au XVIIIe siècle

Thème 2 : « L'Europe des Lumières ».

Thème 3 : « Les traites négrières et l'esclavage ».

Le XIXe siècle

Thème 2 : « L'évolution politique de la France (1815-1914) : l'abolition de l'esclavage ».

Il est possible de faire référence au cake-walk, danse dans laquelle les esclaves noirs imitaient leur maître blanc.

Niveau 3e

Guerres mondiales et régimes totalitaires

Thème 2 : « Les régimes totalitaires dans les années 1930 ».

Nous pouvons dans cette partie évoquer la danse et la musique jazz telles qu'elles étaient considérées par les nazis, à savoir comme art dégénéré. Les affiches des deux expositions sur l'art et la musique dégénérés jazz sont intéressantes à étudier : exposition de 1937 et 1938.

Anglais

Palier 1

Thème : « Modernité et tradition ».

Ce thème a pour objectif de sensibiliser les élèves à la question de l'identité culturelle par-delà les stéréotypes. Le jazz permet d'évoquer l'histoire des Afro-Américains et de leur quête d'identité. Il permet aussi de questionner le métissage.

Palier 2

Thème : « L'ici et l'ailleurs ».

L'enseignant peut également aborder le jazz aux États-Unis et le jazz en France. Comment dans les années 1920, Joséphine Baker, par exemple, devient-elle une femme importante et populaire ? Quels engagements, quels messages ?

Découverte de la musique jazz pour les 3e à partir de films : *Bird* de Clint Eastwood (1987), *Thelonious Monk* de Charlotte Zwerin (1988).

Pour évoquer l'ancrage historique, il est possible de regarder les films suivants, en intégralité ou par extraits selon le niveau de classe, en lien avec le professeur de français et d'histoire : *Racines,* film sur l'histoire de l'esclavage ; *Malcolm X* de Spike Lee (Malcolm X et Martin Luther King).

Éducation musicale

Niveaux 6e, 5e, 4e, 3e

La musique jazz peut être étudiée à tous les niveaux. Les angles d'entrée sont riches et variés.

Domaine de la voix et du geste.

Domaine du timbre et de l'espace.

Domaine de la dynamique.

Domaine du temps et du rythme : pulsation, tempo, swing, syncope.

Domaine du successif et du simultané.

Domaine de la forme.

Domaine des styles.

Pour les élèves de 3e, il est également possible d'aborder l'improvisation comme processus de composition.

En lien avec le professeur de français, il est possible de découvrir la musique de Charlie Parker et de Thelonious Monk à travers les films suivants qui peuvent aussi être l'objet d'étude en anglais : *Bird* de Clint Eastwood (1987) ; *Thelonious Monk* de Charlotte Zwerin (1988).

Arts plastiques

Niveau 5e

Construction, transformation des images.

Les images dans la culture artistique.

L'utilisation des corps dans la publicité, la symbolique des couleurs en lien avec le programme d'éducation civique sur les discriminations. Réaliser une affiche avec un message « égalitaire », humaniste et solidaire.

Les affiches réalisées pour les spectacles de Joséphine Baker.

Travail sur les pochettes de disques réalisées par Jim Flora.

Niveau 4e

Autour de *Jazz* d'Henri Matisse : travail à partir du collage.

Les affiches de Keith Haring pour le Festival de jazz de Montreux.

Autour de Pablo Picasso et Jean Dubuffet.

Niveau 3e

Autour de Romare Bearden, *The Block II* : utilisation des rythmes, intervalles et syncopes que l'on retrouve dans le jazz (mettre les élèves en création en écoutant une musique de jazz).

Autour de la photographie :

- Carl Van Vechten, *Portrait of Billie Holiday*, et Man Ray, *Noire et blanche* (travail de comparaison) ;

- Jeff Wall : travail photographique à partir du prologue de *Invisible Man* de Ralph Ellison.

La danse comme art contemporain

XXe-XXIe SIÈCLE
LIBÉRATION DES CORPS
PERFORMANCES
LE CHORÉGRAPHE COMME AUTEUR
FOISONNEMENT
DIVERSITÉ

1- POUR LES ENSEIGNANTS

Le terme « danse contemporaine » est généralement utilisé pour désigner la danse créée depuis les années 1980. Marquée par une multitude d'influences, de projets esthétiques et corporels, la danse des trente dernières années se caractérise par une grande diversité même si certaines tendances se dessinent.

La « jeune danse » en France

Dans les années 1960 et 1970, la danse moderne en France est active, mais peu visible et peu soutenue : Françoise et Dominique Dupuy, Karin Waehner, Jacqueline Robinson en sont les figures marquantes. Elle est surtout influencée par la danse moderne allemande ou expressionniste puis, progressivement, par certains chorégraphes américains comme Martha Graham et Merce Cunningham.

Le changement de contexte politique des années 1980 est décisif pour le développement de la danse en France. La danse contemporaine est alors portée par une reconnaissance institutionnelle qui lui permet de sortir de l'ombre. Des moyens financiers lui sont alloués et accompagnent une effervescence artistique nourrie par de jeunes chorégraphes. Des concours, et notamment celui de Bagnolet, offrent une rampe de lancement aux chorégraphes qui feront la danse des années 1980 : Maguy Marin, Dominique Bagouet, Daniel Larrieu, François Verret… De nouveaux lieux de diffusion émergent, notamment des festivals entièrement dédiés à la danse comme Danse à Aix, Montpellier Danse ou la Biennale du Val-de-Marne. Les centres chorégraphiques nationaux permettent progressivement de construire un maillage géographique du paysage chorégraphique dans toute la France. Cette grande visibilité culmine symboliquement avec la désignation de Philippe Decouflé comme chorégraphe de la cérémonie d'ouverture des jeux Olympiques d'hiver d'Albertville (1992).

Le chorégraphe comme auteur

Parallèlement à cette visibilité nouvelle, les chorégraphes des années 1980 revendiquent le statut d'auteur au même titre que les autres créateurs (compositeurs, écrivains, scénaristes, etc.). Dans cette entreprise de légitimation culturelle, ils trouvent moins leurs références dans l'histoire de la danse que dans d'autres domaines, artistiques ou non : inspiration littéraire pour Maguy Marin (*May B* se réfère à Beckett), Joseph Nadj ou François Verret ; références à la publicité ou au design chez Decouflé ; plongée dans l'univers de la mode (collaboration de Régine Chopinot avec Jean-Paul Gaultier) ; dialogue avec le cirque, la bande dessinée ou le sport (la natation dans *Waterproof* de Daniel Larrieu, la boxe dans *KOK* de Régine Chopinot). Chaque chorégraphe cherche à explorer de nouveaux modes de composition, de nouveaux gestes, se créant ainsi une véritable signature chorégraphique.

Théâtralité et déconstruction de la narration

De manière générale, la narration est une dimension du spectacle chorégraphique fortement remise en question. Ceux qui utilisent la littérature comme source d'inspiration créent des spectacles qui déconstruisent le récit, abandonnent toute narration linéaire et tout personnage construit à partir d'une psychologie et d'une trame d'action. Dans *May B*, l'un des chefs-d'œuvre des années 1980, Maguy Marin met en scène une communauté de personnages grotesques aux corps difformes et disgracieux, dans une théâtralité de l'absurde inspiré de l'univers de Beckett.

Si les chorégraphes des années 1980 abandonnent la forme narrative, ils ne renoncent pas pour autant aux personnages. Jean-Claude Gallotta invente, avec le Groupe Émile Dubois, une tribu de personnages étranges, dont les borborygmes construisent une langue inconnue (*Mammame,* 1985). Dominique Bagouet, quant à lui, affirme un « style raffiné, complexe et détaillé qui fera parler de "baroque contemporain" à son propos » (« Dominique Bagouet », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 1998). Il s'amuse aussi à créer des personnages, à partir des qualités stylistiques et des caractéristiques corporelles des danseurs. Dans *Le Saut de l'ange* (1987), les danseurs « jouent à être [eux-mêmes] », selon l'expression de Laurence Louppe (*Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997). Tout en développant une danse graphique, flirtant souvent avec l'abstraction, cette façon de danser, comme si « on jouait à être nous », est très répandue dans la danse des années 1980.

Échanges internationaux

L'émergence de la « nouvelle danse » en France s'inscrit dans un moment de découvertes artistiques et d'intenses circulations géographiques. Les Américains Merce Cunningham et Alwin Nikolais sont des figures marquantes des années 1970, tant sur les scènes que dans les studios. Au cours de cette décennie, Merce Cunningham atteint la consécration en France, notamment au Festival d'automne ; Carolyn Carlson est nommée étoile-chorégraphe à l'Opéra de Paris et responsable du GRTOP (Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris). En 1978, Alwin Nikolais prend la tête du CNDC (Centre national de danse contemporaine d'Angers nouvellement créé). Une danseuse de Cunningham, Viola Farber, lui succédera. Si les chorégraphes américains sont très présents sur les scènes françaises, nombreux sont les jeunes danseurs français qui partent à New York à la recherche de maîtres.

Mais ces échanges ne sont pas limités à la France et aux États-Unis. À la fin des années 1970, on découvre aussi Pina Bausch et le Tanztheater en France ainsi que le butô venu du Japon. Dans les années 1980 et 1990, de jeunes chorégraphes belges, comme Anne Teresa de Keersmaeker et plus tard Wim Wandekeybus, ouvrent également de nouvelles voies.

De ces intenses échanges géographiques et chorégraphiques, résulte un foisonnement de pratiques et d'esthétiques qui nourrissent encore aujourd'hui la diversité de la danse contemporaine. La danse s'intéresse aux autres arts, au monde qui l'entoure, aux possibilités offertes par les nouvelles technologies.

Le dialogue entre les arts, les nouvelles technologies

Le dialogue entre les arts nourrit de manière féconde la créativité de la danse contemporaine. L'autonomisation de la danse par rapport à la musique et à la narration lui permet de créer un dialogue renouvelé, d'égal à égal avec les autres disciplines. Anne Teresa de Keersmaeker, par exemple, explore de nouveaux liens avec la musique, en travaillant sur les structures de composition en musique et en danse. « L'inspiration musicale permet à Keersmaeker d'explorer la composition, mais aussi la complexité rythmique qui devient une caractéristique forte de sa danse. [...] Toute son œuvre oscille jusqu'à ce jour entre des pièces de danse pure et abstraite, offertes dans une qualité toujours différente sur des partitions musicales que peu de danseurs ont osé approcher, et des pièces plus composites, où film, texte, chant se mêlent dans des mises en perspective réciproques où il s'agit non pas d'accumuler les matériaux, mais d'observer les transformations que chacun entraîne sur l'autre » (Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La Danse au xx^e siècle*, Larousse, 1998, p. 196).

Certains chorégraphes utilisent également les nouvelles technologies (capteurs de mouvements, vidéo, images virtuelles, interfaces corps-machine). Les possibilités ouvertes sont immenses : création de nouveaux espaces scéniques, modification de la perception des corps... Ainsi José Montalvo projette des images qui interagissent avec les danseurs sur scène, brouillant de manière ludique les frontières entre réel et virtuel (*Paradis,* 1997). Il fait également du métissage des techniques (du classique au hip-hop) un principe de composition selon un art du collage qu'il explore dans la plupart de ses créations.

Danser dans la rue

La danse s'émancipe aussi des murs du théâtre. Dans la continuité des propositions des danseurs postmodernes des années 1960, la danse investit de nouveaux espaces, traditionnellement non dévolus à la danse : la rue mais aussi les usines, les supermarchés, etc.

Dans les années 1980, Odile Duboc se rend célèbre par exemple pour ses performances en plein air : dès 1981, elle propose *Vol d'oiseaux* sur les places d'Aix-en-Provence, mêlant plusieurs groupes de danseurs amateurs ou professionnels. Les danseurs « se livraient à une pure danse de déplacement, comme une compagnie d'oiseaux aimantée autour d'un signal unique. [...] une course de terre qui soufflait tout le vent de l'envol. Cette ventilation si miraculeuse dans la danse d'Odile Duboc est donnée de surcroît par les mutations de directions, surtout lorsque le groupe de danseurs, comme un seul organisme à antennes multiples, écoute la consigne rythmique secrète, qui va non seulement dévier leur parcours selon une étonnante volte directionnelle, mais surtout qui va disperser l'espace même, comme autant de particules pulvérisées » (Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*).

Odile Duboc développe ensuite des performances dans l'univers citadin quotidien avec *Les Fernands*. « Figures majeures de l'univers dubocien, les fernands [...] ne sont pas des personnages au sens propre ou théâtral du terme mais plutôt des présences, des silhouettes qui permettent le traitement de gestes fonctionnels. Ils sont caractérisés par une attitude simple ou une série de mouvements quotidiens élémentaires empruntés à l'univers où ils sont mis en situation (jardin public, rue, terrasse de café...). Le fernand est toujours accompagné au moins d'un double car c'est la juxtaposition de deux ou plusieurs fernands qui permet de créer le décalage avec les personnes présentes autour d'eux, décalage par lequel se télescopent réalité et fiction » (Philippe le Moal, cité in *Odile Duboc – Françoise Michel, 25 ans de création,* textes de Julie Perrin, CCN de Belfort, 2008).

La danse hip-hop

Né dans les rues du Bronx à New York dans les années 1970, le hip-hop est à la fois « un esprit, un code de comportement (langage, tenue) et une esthétique » (« Hip-hop », *Dictionnaire de la danse, op. cit.*). Créé par une jeunesse autodidacte, il s'exprime dans la danse, mais aussi à travers des « formes musicales, scandées et poétiques (rap et djing) et graphiques (tag et graffiti) » (Roberto Shapiro, *Formations de professeurs de danse hip-hop,* FAVD, p. 13). Pour ces jeunes, comme Afrika Bambaataa, créateur de la Nation Zulu, il s'agit avant tout de dépasser la violence et de développer ensemble des valeurs positives : pas d'armes, pas de drogue, pas d'alcool.

Le hip-hop apparaît en France à l'aube des années 1980 par le biais des médias. TF1 crée notamment l'émission « H.I.P.-H.O.P. » où des jeunes viennent

jouer et danser tous les dimanches en direct à l'antenne. Cette formidable promotion permet au hip-hop de se diffuser très vite en France, dans les rues des grandes villes ou dans certains lieux comme les Halles à Paris. De nombreux groupes se constituent, inventant leur culture de rue à l'image du rap américain.

À partir des années 1990, le hip-hop connaît en France une évolution singulière. Les danseurs des rues veulent présenter leurs spectacles dans les théâtres et se professionnaliser. Si de nombreux jeunes des quartiers déshérités pratiquent encore le hip-hop de la même manière qu'aux États-Unis, une nouvelle forme, le « ballet hip-hop », selon les termes de Roberto Shapiro, quitte bientôt la rue. De nouvelles compagnies voient le jour : Aktuel Force, Black Blanc Beur, Tony Mascot, Sébastien Lefrançois, Farid Berki, Käfig… Un soutien institutionnel, une place nouvelle accordée au hip-hop dans de nombreux festivals lui assurent une diffusion relativement large dans les théâtres. Les récentes nominations de Kader Attou et Mourad Merzouki à la direction de centres chorégraphiques nationaux témoignent aussi de cette reconnaissance.

Cette immersion dans le monde du spectacle vivant fait évoluer le hip-hop par rapport à sa pratique de rue. Les emprunts et références à d'autres styles de danse et de musique l'enrichissent et le transforment. En retour, de nombreux chorégraphes de danse contemporaine s'en inspirent ou le mêlent à d'autres techniques de danse (Montalvo-Hervieu, Jean-Claude Gallotta…).

La danse hip-hop recouvre plusieurs types de danse : breakdance, smurf, hype. Empreinte de physicalité, de défi physique, le premier objectif de la danse hip-hop consiste à « détourner la violence à travers le défi artistique » (« Hip-hop », *Dictionnaire de la danse, op. cit.*). À partir de cette mise en scène du défi, elle développe souvent une trame narrative. Sa proximité avec le jazz traditionnel est patente, notamment dans ses pratiques : formation en autodidacte, transmission par l'emprunt et le mimétisme, dimension agonistique des *battles*. Dans ce cadre, la virtuosité et la prouesse technique priment.

D'ailleurs, après l'entrée des compagnies hip-hop dans les théâtres, de nombreux acteurs de ce milieu cherchent, depuis la fin des années 1990, à retrouver les « sources » du hip-hop. Ils remettent les *battles* au goût du jour, mettant en avant leur dimension agonistique, compétitive.

Une mise en question de la notion de spectacle

Dans les années 1990 et 2000, les questionnements de nombreux chorégraphes français rejoignent les préoccupations des danseurs postmodernes américains qui, dans les années 1960 et 1970, avaient envisagé la danse comme expérience, comme exploration des corps, du geste et avaient remis en cause la notion de spectacle. Pour Laurence Louppe, « les rejets que font aujourd'hui les artistes chorégraphiques des normes spectaculaires résonnent comme l'écho attardé des années 1960-1970 aux États-Unis, et même des avant-gardes des années 1920 » (Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 15).

La danse postmoderne américaine

Né dans les années 1960 aux États-Unis, le courant postmoderne refuse à la fois les codes de la danse classique, mais aussi les principes fondateurs de la danse moderne.

Au sein du Judson Dance Theater, Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay en sont les principaux artisans. « Ces artistes se caractérisent par une attitude de simultanément critique et expérimentale. C'est la période de l'anti-art et de la contre-culture, celle de la remise en question des dispositifs mêmes de la création artistique, dans tous ses champs. C'est l'époque du mouvement Fluxus et des happenings (Claes Oldenburg, Robert Whitman, Allan Kaprow, Jim Dine), de la musique minimaliste (La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass), des collectifs de théâtre comme le Living Theater ou l'Open Theater. Les artistes de ces diverses disciplines proposent une culture alternative échappant aux modes de fonctionnement dominants. »

Un corps quotidien

Fortement influencés par Cunningham, et notamment par l'utilisation du hasard comme procédé de création, les danseurs postmodernes se posent néanmoins en opposition à lui, remettant en cause l'idée traditionnelle de la danse comme spectacle et comme représentation, et rejettent le corps virtuose : « Souvent vêtu comme dans la vie quotidienne, parfois nu, le danseur ne s'exhibe pas, il se consacre simplement à l'action en cours et sa présence scénique en est totalement modifiée. »

Affirmant ainsi le lien indissociable entre l'art et la vie, dans la lignée de Marcel Duchamp, leurs actions et performances s'inscrivent dans le quotidien. Ils expérimentent des actions simples comme marcher, se coucher, se vêtir, etc., s'intéressant aux fondamentaux du mouvement, en particulier au poids. « De nombreuses pièces associent des amateurs aux danseurs, le corps "expert" est congédié […]. N'importe quel mouvement et n'importe

quel corps sont acceptables comme matériau de la danse. » Ils sortent des studios et investissent l'espace public : Trisha Brown réalise une performance sur la façade d'un immeuble (*Man Walking Down the Side of the Building*, 1969), dans des jardins (*Group Primary Accumulation*, 1973) ou sur les toits de New York (*Roof Piece*, 1971).

« Le processus vaut plus que le produit »

Les danseurs postmodernes opèrent des choix radicaux pour mettre en crise la notion de spectacle et par là même la notion d'art. « Montrer le processus de fabrication importe plus que de réaliser un produit fini. L'improvisation est l'une des principales modalités d'action, même si son usage varie selon les chorégraphes. » Trisha Brown explore les procédés accumulatifs (*Primary Accumulation*), tandis qu'Yvonne Rainer propose une pièce « évolutive qui se modifie entre et pendant les représentations ». Dans *Continuous Project-Altered Daily*, « la proposition globale s'apparente à une répétition qui est volontairement transformée en performance. Son enjeu est de montrer différents processus du travail chorégraphique au public et de construire des situations dans l'instant. Cette structure souple repose sur un ensemble de règles que les danseurs suivent ou subvertissent ».

(Source : Geisha Fontaine, « Post Modern Dance », http://mediatheque.cnd.fr/, rubrique « Ressources en ligne », « Thèmes et textes », « Pionniers modernes et post-modernes ».)

Mettre le spectateur en travail, perturber ses habitudes, troubler son regard, proposer un processus plutôt qu'un produit fini : ces réflexions qui nourrissent certains chorégraphes contemporains traversent aussi le monde des arts plastiques tout au long du XX^e siècle. Jérôme Bel est l'un des chorégraphes les plus emblématiques de cette nouvelle tendance. Se jouant des notions d'auteur, d'œuvre, d'interprète, il expose le corps nu comme un objet, avec ses plis et bourrelets, ses humeurs et ses liquides (*Jérôme Bel,* 1995)… Il introduit des objets du quotidien sur scène, détourne leur utilisation, les déplace (notamment dans *Nom donné par l'auteur,* 1994). Faisant sien le célèbre aphorisme de Marcel Duchamp, « le regardeur fait le tableau », Jérôme Bel affirme : « Pour moi, c'est le spectateur qui fait le spectacle, c'est lui qui remplit les vides, qui projette. Je ne dis rien, j'organise cette subjectivité du spectateur » (Irène Filiberti, « Les délices de Jérôme Bel », *Mouvement,* n° 5, juin-septembre 1999, p. 26-27). « Jérôme Bel pousse le spectateur à s'interroger sur lui-même. Souvent, la présence sur scène du banal, objets, accessoires ou costumes du quotidien, provoque une réaction, une interaction avec le spectateur, et force, par conséquent, à un dialogue ou à un discours partagé » (Katya Montaignac, « Jérôme Bel », http://mediatheque.cnd.fr/, rubrique « Ressources en ligne », « Thèmes et textes »).

En 1983, dans *Set and Reset*, Trisha Brown jouait avec les limites spatiales du plateau, proposant à ses danseurs des phrases chorégraphiques se prolongeant en coulisses. D'autres poursuivent ce questionnement pour repousser les cadres du spectacle. Plutôt que les cadres spatiaux, Myriam Gourfink interroge la définition temporelle du spectacle. Dans *Überengelheit* (1999), les quatre danseuses suivent chacune leur partition et quittent le plateau dès qu'elles ont terminé leur interprétation, sans se soucier des autres. Seul en scène reste le musicien, dont la prestation se termine au départ du dernier spectateur. C'est alors le spectateur qui décide de la durée de la représentation !

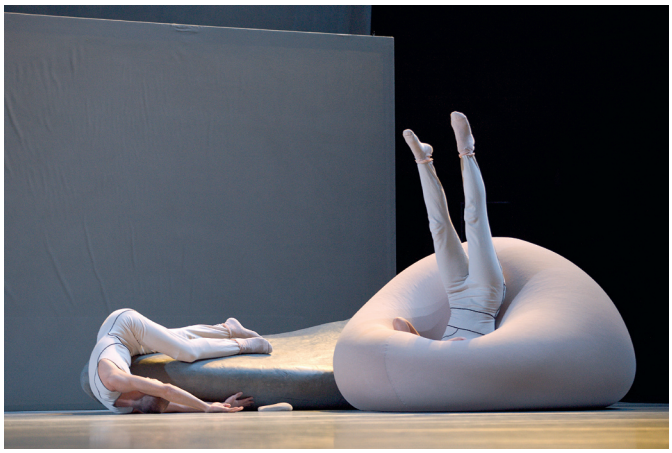
D'autres travaillent sur les processus de composition, déjouant les mécanismes émotionnels, ressorts traditionnels du spectacle. Loïc Touzé découpe ainsi ses pièces *Morceau* (2000) et *Love* (2003) en séquences séparées, sans lien apparent, qui cassent toute possibilité de construction dramaturgique. Dans 9 (2007), il poursuit son exploration en déconstruisant le phrasé même de la chorégraphie. L'élan lyrique ou même dynamique de la danse est sans cesse brisé par des ruptures de rythme, des changements de direction, des suspensions qui perturbent le regard du spectateur. Rien ne lui permet de se laisser emporter par l'élan de la danse.

« Le corps dansant : un laboratoire de la perception »

(*cf.* Annie Suquet, *Histoire du corps*, t. 3, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), Seuil, 2006)

La sensorialité comme source de la danse

Les années 1990 ouvrent une intense période de recherche sur la perception et sur la sensation comme source du mouvement. À cet égard, *Projet de la matière* (1993) d'Odile Duboc fait figure de pièce programmatique pour la danse des vingt années suivantes. La chorégraphe propose un processus de création inédit qui accorde une place essentielle à l'expérimentation sensorielle des danseurs. La plasticienne Marie-José Pillet a créé pour eux des objets – matelas d'eau, coussin d'air en mouvement, socle de tôle ondulée – sur lesquels ils développent des qualités de mouvement spécifiques en lien avec les éléments (eau, air…). Odile Duboc travaille ensuite sur le souvenir de ces matières sensibles pour créer une danse originale empreinte



[18] *Projet de la matière* (1993) d'Odile Duboc, Compagnie Contre Jour, photo Laurent Philippe, 2007

de ces expériences. Les danseurs ont ainsi parfois l'air de flotter ou de se déposer au sol comme des matières liquides (*cf.* Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique,* Les Presses du Réel/CND, 2007). Cette démarche qui s'inscrit dans la continuité de son œuvre et notamment de sa recherche sur les éléments (eau, air, terre, feu) chers à Bachelard, se poursuivra dans les pièces suivantes (voir par exemple *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau).*

Trouble sur la perception et questionnement sur le visible

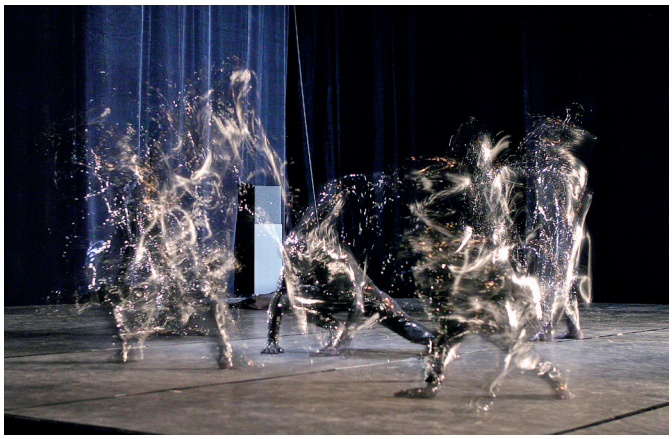
Considérant la perception comme une activité dynamique du spectateur qui ne sollicite donc pas seulement son regard mais aussi ses autres sens, de nombreux projets chorégraphiques cherchent à brouiller les limites du corps, à troubler la perception du mouvement, à étirer le temps. Le refus du mouvement et de la dépense dynamique des corps, le refus du « corps glorieux », c'est-à-dire du corps dansant athlétique et virtuose, mettent en question l'acte même de danser.

Le mouvement ralenti à l'extrême des danses de Myriam Gourfink, nourri d'une pratique assidue du yoga, ouvre par exemple à une perception inouïe de la circulation des masses et de l'énergie. De nombreux chorégraphes recourent à une stratégie de recouvrement des corps, le rendant parfois invisible, ou visible autrement. Dans *Con forts fleuve* (1999) de Boris Charmatz, les danseurs ont des jeans noués autour la tête, qui les empêchent de voir, mais aussi d'entendre. Le trouble perceptif vaut ici autant pour les danseurs, qui développent d'autres qualités sensorielles, que pour le spectateur habitué à l'expressivité du visage du danseur. Cette stratégie du recouvrement se retrouve dans le solo *Skull*cult* (2002) que Christian Rizzo crée pour Rachid Ouramdane, entièrement habillé en combinaison et casque de motard.

D'autres proposent une stratégie de la disparition des corps. Dans le solo *Múa* (1995), Emmanuelle Huyhn interprète une première fois une danse dans le noir, avant de la présenter dans une lumière aveuglante, obligeant le spectateur à une activité perceptive inédite. *En atendant* (2010) d'Anne Teresa de Keersmaeker propose aux spectateurs d'assister à la représentation en attendant que la nuit tombe. Progressivement, au fur et à mesure que le noir se fait et que la vue est altérée, les autres sens s'éveillent et prennent le dessus dans l'activité perceptive du spectateur.

[19] *Cesena* (2011) de Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas et Graindelavoix, photo Laurent Philippe, 2011

Prolongeant radicalement cette tendance à la disparition des corps, Christian Rizzo, en collaboration avec Caty Olive, crée *100% Polyester* (1999), une pièce-installation, revendiquée comme pièce de danse, mais sans danseurs. Faite de costumes suspendus, mus par l'air brassé des ventilateurs installés au sol, elle donne à voir, par le mouvement des costumes, quelque chose du mouvement de la danse. Mais ce n'est pas seulement d'un mouvement abstrait qu'il s'agit ; des costumes en mouvement se dégage en effet une étrange expressivité, comme si les corps se laissaient deviner, imaginer, derrière le flottement du tissu.



[20] *ni fleurs ni ford mustang* (2004) de Christian Rizzo, Ballet de l'Opéra de Lyon, photo Laurent Philippe, 2005

Toutes ces propositions qui peuvent paraître radicales et qui ont parfois été désignées comme constituant le courant de la « non-danse », reposent finalement sur un des principes fondateurs de tout le XX^e^ siècle en danse, consistant à concevoir et à construire, selon l'expression d'Annie Suquet, « le corps dansant comme un laboratoire de la perception ».

2- Avec les élèves : autour des programmes

Histoire des arts

Proposition autour de *Projet de la matière* pour les 6^e^, 5^e^ et 4^e^

Travailler avec des matières et des objets en explorant leurs qualités physiques avec le corps.

Mettre les élèves en écriture en s'inspirant de poèmes de Francis Ponge (*Le Parti pris des choses, Proêmes*) à partir des sensations vécues, des matières et des objets rencontrés.

Apprendre le texte par cœur.

Fermer les yeux et retrouver les sensations en disant le texte et en retrouvant la trace des manifestations de cette sensation dans le corps, sans l'objet et sans la matière.

Interpréter le texte lu par quelqu'un d'autre (être libéré de la mémoire, des mots, se laisser porter par la voix de l'autre et improviser).

Proposition autour du happening et de la performance pour les 4e, 3e

Un groupe d'élèves choisit un lieu dans le collège ou dans la ville, une musique, une image (photo ou tableau) pour un autre groupe. Ce deuxième groupe improvise un moment dansé dans ce lieu à partir d'une série de quatre tâches tirées par hasard.

Exemple de tâches : courir en cercle ; s'arrêter ensemble dans la même direction ; s'allonger ; reproduire une posture de l'image ; être en rupture avec la musique ; être à l'écoute de la musique ; dire un mot ; construire en accumulation.

L'improvisation se termine une fois que les élèves ont réalisé les quatre tâches.

Proposition de promenade chorégraphique de la 6e à la 3e, avec découverte d'un espace architectural propre à la ville

Habiter/traverser un lieu, un musée, un jardin. Interroger le corps dans l'espace public.

Danse : projets en partenariat avec un artiste chorégraphique et une structure culturelle/ cycles EPS

Cycle 1 : travail autour des éléments et de la matière (voir *Projet de la matière* d'Odile Duboc)

Nommer les éléments et les caractériser par des verbes et des adjectifs qualificatifs. Exemples :

- eau : tourbillonner, jaillir, couler/trouble, calme, agitée ; les états de l'eau : liquide , solide, gazeux ;
- terre : tracer, appuyer, creuser/boueuse, sèche, sismique ;
- feu : crépiter, onduler, brûler/évanescent, violent, petit ;
- air : planer, tourbillonner, flotter/léger, lourd, puissant.

Éprouver ces mots à travers le corps. Prendre conscience des facteurs de poids et de résistance. Construire une phrase chorégraphique en mêlant les quatre éléments.

Cycle 2 : construire et déconstruire un espace

Jouer sur les décalages danse/musique et intégrer le silence dans une écriture chorégraphique en demi-groupe (en référence, voir des extraits du travail d'Anne Teresa de Keersmaeker pour les relations danse/musique).

Créer un désordre à partir d'une phrase construite sur une matière dansée dynamique (élan, tour, saut, course, chute, impact).

Français

Niveau 6e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire des émotions.

Notions lexicales

La métamorphose.
Les attitudes et les mouvements du corps.

Lecture et étude de l'image

Contes et mythes fondateurs

Il est possible d'étudier certains contes et de voir comment certains chorégraphes y font écho et comment ils s'emparent de la narration. Retrouve-t-on des passages du texte ? Sous quelle forme ? Des personnages ? Un univers ? L'histoire est-elle complètement abolie ? En reste-t-il des traces ?
Cette étude peut se faire à partir de : *Blanche-Neige* (les frères Grimm et Angelin Preljocaj) ; *Cendrillon* (Charles Perrault, les frères Grimm et Maguy Marin) ; *Les Fables* de La Fontaine et *Les Fables à la fontaine* (relecture des *Fables* par des chorégraphes d'horizons divers).

Textes de l'Antiquité

Un autre travail peut être envisagé autour de pièces de Jean-Claude Gallotta et de ses relectures des mythes : *Pandora, Ulysse*. L'enseignant peut construire un projet mettant en lien différentes disciplines (français, arts plastiques, musique, SVT) autour de la symbolique et du rôle de l'oiseau dans la mythologie (le phénix, les oiseaux d'augure, le condor...) : le film *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, textes de Jacques Prévert d'après Hans Christian Andersen ; *Beach Birds* de Merce Cunningham ; *La Confidence des oiseaux* de Luc Petton ; *Vol d'oiseaux* et *Projet de la matière* d'Odile Duboc.

Expression écrite

Autour de *L'Enfance de Mammame* de Jean-Claude Gallotta, le professeur peut mettre ses élèves en écriture autour d'une narration : une tribu de petits lutins aux rites gestuels et vocaux inhabituels. Un film de Raúl Ruiz a été réalisé à partir de cette pièce chorégraphique.
Autour des mythes de la création du monde : *Le Projet de la matière* d'Odile Duboc peut être exploité en lien avec les cours d'arts plastiques, de SVT (production et recyclage de la matière) et de technologie. Le projet peut donner lieu à l'écriture de petits textes en lien avec les sensations, les matières...

Niveau 5e

Lexique

Domaines lexicaux

Vocabulaire des sensations.

Notions lexicales

Paysages et décors.

LECTURE

Poésie : jeux de langage

Les Fables de La Fontaine en lien avec *Les Fables à la fontaine* : comment la danse joue avec les mots ?

Raymond Queneau : variations autour d'un thème à mettre en lien avec des procédés de composition chorégraphique basés sur la répétition, l'accumulation.

EXPRESSION ÉCRITE

Écriture d'une fable qui pourra nourrir une composition chorégraphique.

Écriture de courts textes poétiques en jouant sur des processus de création utilisés en danse : répétition, accumulation et en variant le rythme.

Niveau 3e

LECTURE

Formes du récit aux XXe et XXIe siècles

* Romans et nouvelles des XXe et XXIe siècles porteurs d'un regard sur l'histoire et le monde contemporains

La littérature des XXe et XXIe siècles met en cause la narration ainsi que la notion de personnage. Certains écrivains déstructurent totalement le récit tandis que d'autres inventent une nouvelle narration. Les programmes scolaires restent centrés sur les textes narratifs. En effet, comment comprendre ce travail de déconstruction sans posséder une maîtrise des fondamentaux ?

Pour des élèves de 3e, il est possible de travailler sur des textes de François Bon, de Leslie Kaplan : l'écriture même dit la dislocation du réel, du lien social. Il est aussi envisageable de travailler autour d'extraits de textes appartenant au Nouveau roman même si celui-ci est plus daté (années 1960) afin de saisir la remise en cause de la notion de personnage.

On peut aussi envisager un groupement de textes autour de la ville. Ainsi, des textes descriptifs d'écrivains du monde : Paul Auster, Haruki Murakami, François Bon, Italo Calvino... en lien avec le spectacle hip-hop *Storm* de Niels Robitzky. L'enseignant peut également faire référence aux performances qui se passent en espace urbain et public.

Théâtre : continuité et renouvellement

* De la tragédie antique au tragique contemporain

Le sentiment du tragique au travers de l'absurde : extraits de Samuel Beckett en lien avec *May B* de Maguy Marin.

La poésie dans le monde et dans le siècle

* Nouveaux regards sur le monde dans la poésie contemporaine

Georges Perec en lien avec *Les Fernands* d'Odile Duboc : travail en lien avec la danse sur le geste quotidien et sa transformation, sur l'infra-ordinaire.

Raymond Queneau : sur la notion de variation.

Sensibilisation à la poésie contemporaine : travail sur les listes, les procédés de répétitions, d'accumulation, poésie sonore (Jean-Michel Espitallier).

Valère Novarina ou la découverte d'un langage du corps : Valère Novarina peut vraiment donner lieu à un travail sur le dire, le souffle...

EXPRESSION ÉCRITE

Écriture de textes utilisant les processus de décomposition du récit.

Écriture de scènes de théâtre qui s'appuient sur le registre de l'absurde.

Écriture de textes poétiques mettant en avant le souffle, la respiration, les sons.

Arts plastiques

Niveau 6e

Travail autour de la matière et de la création d'objets en lien avec *Projet de la matière* d'Odile Duboc.

Niveau 5e

Travail autour du graffiti en lien avec le mouvement de danse hip-hop : lien qui peut se faire avec la *Fable à la fontaine* de Mourad Merzouki, « Le chêne et le roseau ».

Niveau 3e

Travail autour du *Projet de la matière* en lien avec la scénographie, le rapport à l'espace, à la lumière.

Découverte du processus de composition à partir des nouvelles technologies, vidéos...

Les artistes du Fluxus.

La performance, le happening, la poésie-action, le land art.

Étude de collaborations artistiques : Dominique Bagouet et Christian Boltanski (*Le Saut de l'ange*) ; Catherine Diverrès et Kapoor (*L'Ombre du ciel*).

Installations : Nadia Lauro et Jennifer Lacey ; Latifa Laâbissi et Eszter Salamon ; Hervé Robbe et Richard Deacon.

Éducation musicale

Niveaux 6e, 5e, 4e, 3e

Sensibilisation à la musique contemporaine : Anton Webern, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez.

Découverte de musiques hip-hop, slam.

Initiation aux procédés de composition en lien avec les nouvelles technologies : techniques électriques, électroacoustiques, informatiques, sérialisme, musique répétitive, notamment avec Philip Glass, Steve Reich, John Adams, Arvo Pärt qui ont composé pour des chorégraphes et créé des univers urbains pour certains (il est possible dans cette perspective d'envisager un travail avec le professeur de français sur le monde urbain et les représentations des villes dans la création littéraire).

Travail autour de l'improvisation.

Histoire

Niveau 3e

UN SIÈCLE DE TRANSFORMATIONS SCIENTIFIQUES, TECHNOLOGIQUES, ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

Thème 1 : « Les grandes innovations scientifiques et technologiques en lien avec les évolutions scéniques et l'utilisation des nouvelles technologies par les chorégraphes ».

Thème 4 : « Le monde depuis le début des années 1990 ».

Physique-chimie

Niveau 5e

Thème A : « L'eau dans notre environnement – Mélanges et corps purs », à mettre en lien avec un travail autour de *Projet de la matière* d'Odile Duboc : travail en arts plastiques, écriture et EPS.

Thème C : « La lumière : sources et propagation rectiligne – Sources de lumière – Vision d'un objet », à mettre en lien avec une scénographie.

Niveau 4e

Thème A : « De l'air qui nous entoure à la molécule », à mettre en lien avec *Projet de la matière* d'Odile Duboc ; liens possibles avec un travail d'écriture, d'arts plastiques.

Thème C : « La lumière : couleurs, images, vitesse », à mettre en lien avec une étude scénographique.

Niveau 3e

Thème A : « La chimie, science de la transformation de la matière : utilisation des métaux dans la vie quotidienne », à mettre en lien avec *Projet de la matière* d'Odile Duboc.

Technologie

Niveaux 6e, 5e, 4e, 3e

Travail sur les matériaux et les caractéristiques physiques des matériaux :

- matériaux usuels : métalliques, organiques, céramiques ;

- caractéristiques physiques : densité, rigidité, résistance.

Ce travail peut être mis en lien avec l'EPS, les arts plastiques et le français.

L'atelier **du regard**

Fiches d'accompagnement pour le DVD

Le DVD ci-joint contient des extraits vidéographiques qui viennent renforcer ou compléter les informations données dans les panneaux de l'exposition. Vous trouverez ci-dessous une proposition de lecture de ces images. Il ne s'agit pas de la seule utilisation possible de ce DVD. En effet, vous pourrez utiliser chacune de ces images en classe, pour faire un focus sur tel ou tel moment de l'histoire ou de la thématique, en fonction des besoins de vos élèves et en corrélation avec votre propre projet.

Le principe de cet atelier du « regard » est de permettre aux élèves d'affiner leur perception de la danse. Il s'agira donc de s'appuyer principalement sur leurs remarques et les comparaisons qu'ils pourront faire d'un extrait à l'autre. En vous fondant sur leurs observations, vous pourrez ensuite leur apporter des éléments de connaissance plus approfondis et ainsi les aider à faire des liens entre les différents éléments de cet outil pédagogique.

Deux directions de regard sont importantes dans cet atelier :

- permettre aux élèves d'analyser la danse dans ses différentes formes ;

- permettre aux élèves de comprendre les idées de narration et d'abstraction dans l'art chorégraphique, à travers l'histoire de la danse du XVII^e^ siècle à nos jours.

Ce DVD rassemble des extraits de captation de spectacles, de conférences dansées ou d'exercices pédagogiques. Il contient également quatre œuvres chorégraphiques dans leur intégralité, inspirées des *Fables* de La Fontaine. Tous ces événements ont été présentés et filmés au Centre national de la danse.

EXTRAITS CONTENUS DANS LE DVD

- *La Passacaille d'Armide* de Jean-Baptiste Lully et Guillaume Louis Pécour, extrait de *La Belle Dame* de Béatrice Massin ;

- *Du rituel au plaisir* de Béatrice Massin, conférence dansée ;

- *La Belle au bois dormant* de Marius Petipa, extrait de *Petipa, Humphrey, danses et société* par le CNSMDP ;

- *Kader Belarbi, dans la peau d'Albrecht* ;

- « Le décentrement », extrait du *Prisme Nikolais* ;

- *Rainbow Round My Shoulder* de Donald McKayle, extrait du Black Dance Project par la Cie Rick Odums/Geraldine Armstrong ;

- *Ulysse* de Jean-Claude Gallotta et Josette Baïz ;

- *So Schnell* de Dominique Bagouet, extrait de « Répertoire » par le Ballet du Grand Théâtre de Genève ;

- *Je ne sais pas, un jour, peut-être* de Nathalie Pernette ;

- *Spécimen* de Sébastien Lefrançois ;

- *Daddy, I've seen this piece six times…* de Robyn Orlin ;

- *femmeusesaction #19, final/ment/seule* de Cécile Proust ;

- *Corbeau* de Myriam Gourfink ;

- *Ci-Giselle* d'Olivia Grandville, extrait de « Création » par le Ballet national de Marseille ;

- *Praxis* de Lionel Hoche.

PROPOSITION DE LECTURE

Nous vous proposons ici une lecture chronologique des extraits en lien avec le déroulé des panneaux de l'exposition. Cependant, vous pouvez à votre guise utiliser les extraits de ce DVD en fonction des besoins de votre projet de classe.

La Passacaille d'Armide de Lully et Pécour

2011

Extrait de *La Belle Dame*, spectacle de Béatrice Massin.

Chorégraphie : Guillaume Louis Pécour.

Musique : Jean-Baptiste Lully.

Réalisation : Centre national de la danse ; production Centre national de la danse.

À observer

La danseuse trace des chemins dans l'espace. Lignes courbes, lignes droites : on pourrait dessiner ses trajets sur une feuille de papier.

Le bas des jambes et les bras sont très sollicités dans cette danse. Ils dessinent des « ronds ». Les jambes restent au ras du sol, privilégiant les pas glissés, les sauts de petite envergure. Les mouvements des bras sont eux aussi de faible amplitude, ils ne montent jamais au-delà de la ligne des épaules, et proposent plutôt des ronds de poignets et de coudes.

La danseuse évolue face à nous. Elle ne nous tourne pas le dos, sauf le temps de quelques tours et sauts en tournant. Ces sauts ne sont pas très élevés mais très « sautillés », suspendus et « battus » (changements et croisements de pieds).

L'ensemble de ces mouvements est harmonieux et gracieux.

Le mouvement de la danseuse est en relation constante avec la musique.

Cette danse, tout du moins dans cet extrait, ne raconte pas d'histoire particulière. Il n'y a ni personnage ni narration. Cette danse a l'air de se construire à partir d'un vocabulaire défini mais reste abstraite.

En savoir plus

ARMIDE

« Tragédie en musique en cinq actes et un prologue sur un livret de Philippe Quinault.

Première représentation : Paris, Académie royale de musique, 15 février 1686.

Armide fut la dernière œuvre écrite par le poète Quinault et mise en musique par Lully. Au sommet de leur art l'un et l'autre, ils signent ainsi un opéra que l'on considéra comme leur plus grand chef-d'œuvre. Rameau fut le premier à le dire et *Armide* fut régulièrement joué sur la scène française tout

au long du XVIIIe siècle. Le sujet, inspiré de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, fut choisi par Louis XIV. Pourtant, ce dernier n'assista à aucune des représentations de cet opéra. [...] On fête la victoire de la magicienne Armide sur les chevaliers chrétiens. Son oncle, Hidraot, roi de Damas, souhaite que sa nièce choisisse un époux. Armide est partagée entre l'amour et la haine à l'égard de l'indifférent Renaud. Lorsque Hidraot et Armide apprennent que Renaud a délivré les prisonniers chrétiens, ils le font amener devant eux. Armide réclame le privilège de le tuer de ses propres mains. Alors qu'elle s'apprête à le poignarder, elle lâche son arme, impuissante. Au cours d'une séance de magie noire, la Haine apparaît pour arracher l'amour du cœur d'Armide, mais la magicienne finit par succomber à la douceur de ses sentiments. Ubalde et le Chevalier danois n'hésitent pas à braver les monstres les plus maléfiques afin de délivrer leur ami. Lorsqu'ils retrouvent Renaud, il se prélasse dans les bras d'Armide. Les deux chevaliers exposent alors leur bouclier de diamant à ses yeux pour le désenvoûter. Renaud s'enfuit avec ses deux amis, laissant Armide à son désespoir et sa colère. »

http://sitelully.free.fr/

Qui sont Lully et Pécour ?

Guillaume Louis Pécour (1653-1729)

« Danseur et chorégraphe français, il débuta à l'Opéra dans *Cadmus & Hermione* en 1673. Son emploi s'étendit aux fonctions de maître à danser des Pages de la Chambre du Roi, de compositeur des ballets de cour et de maître de ballet de l'Opéra. Pécour dansait merveilleusement les sarabandes et chaconnes. Il montra ses talents dans *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Bellérophon*, *Persée*, *Amadis*, entre autres. "Il se distingua de façon, dans la danse, qu'en peu d'années il devint le premier de la profession. Pécour était beau et bien fait, dansant avec toute la noblesse possible... Il joignait à son talent beaucoup d'esprit et de lecture" (Lecerf de la Viéville). »

Source : http://sitelully.free.fr/

Qui est Béatrice Massin ?

Béatrice Massin est une des plus grandes spécialistes de la danse baroque. Son écriture chorégraphique confronte le style baroque à la danse d'aujourd'hui. Elle dirige la compagnie Fêtes galantes et fait entendre, à notre siècle, un baroque qui intéresse le contemporain.

Elle débute son parcours avec la danse contemporaine. Elle est notamment interprète des spectacles de Susan Buirge. En 1983, elle rencontre Francine Lancelot, spécialiste de danse baroque, et intègre la compagnie Ris et Danceries. Elle y est successivement interprète, assistante, collaboratrice et chorégraphe.

Elle fonde en 1993 la compagnie Fêtes galantes. Depuis, elle approfondit cette démarche dans ses créations (*Songes*, *Que ma joie demeure*...). Elle reçoit des commandes (*Le Roi danse*, film de Gérard Corbiau) et développe un pôle pédagogique au sein de l'Atelier baroque.

Source : www.fetes-galantes.com

Sur la « belle danse »

« Quel est donc ce style de "belle danse", élaboré par les maîtres à danser français, qui fait la gloire de la France et que toute l'Europe s'empressera de nous emprunter ? Quels sont ses principes fondateurs ? Ils sont conformes aux règles du classicisme français. Symétrie des parcours et des figures, propreté de l'exécution, méthode et clarté de l'enseignement mais aussi de l'exposition du sujet dans le spectacle, le tout régi par les notions d'ordre et d'équilibre. Le principe d'harmonie en fonde la cohérence ; harmonie dans l'agencement des éléments et harmonie entre ornements des bras et mouvements des jambes. À ceux du coude-pied, du genou et de la hanche correspondent les courbes du poignet, du coude et de l'épaule. À l'instar de la musique, la danse est agrémentée en observant accords, oppositions et contrastes.

"La grâce, la justesse et la légèreté" régissent le mouvement.
"Le plié, l'élevé et le sauté" en sont les moteurs.
À la fois danse haute (avec des sauts) et danse terre à terre (avec des pas coulés et glissés : "On doit porter sa jambe, nous dit Furetière dans son *Dictionnaire universel*, doucement, légèrement et à fleur de terre"), la "belle danse", contrairement à l'idée reçue, n'exclut pas les sauts, mais exige qu'ils soient faits avec élégance. De petite amplitude, ils gagnent en intensité ce qu'ils perdent en spectaculaire.
La mesure, notion-clé du classicisme, est ici souveraine.
C'est pour toutes ces qualités que la "belle danse" sera considérée en 1760 par Noverre non seulement comme un "langage épuré" (nous retrouvons ici la pureté, notion-clef du classicisme), mais aussi comme l'Alma Mater, la mère nourricière de tous les styles qui naîtront par la suite : "Je compare la Belle Danse à une Mère-Langue [...]". Au XIXe siècle, à l'aube du romantisme, alors qu'elle n'est déjà plus en usage sur la scène, elle continue à contribuer à la formation du danseur. »

(Eugénia Roucher, « La "belle danse" ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », http://mediatheque.cnd.fr/, rubrique « Ressources en ligne », « Thèmes et textes », « Variations baroques ».)

Rappel

Voir panneau « La "belle danse" : le ballet, miroir de la cour ».

Voir livret pédagogique p. 10.

Du rituel au plaisir de Béatrice Massin

2004

Extrait, conférence dansée.

Chorégraphie : Béatrice Massin.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Cet extrait permet d'ouvrir la « belle danse » à la danse contemporaine. Béatrice Massin analyse ses processus de création, notamment dans la pièce chorégraphique *Que ma joie demeure*.

Elle rappelle notamment le lien indissociable entre musique et danse. Pour elle, la danse ne se fait pas « sur la musique », selon l'expression courante, mais dans la musique. On découvre ici la présence du clavecin. Par ailleurs, les danseurs évoluent en fonction de la partition de Bach (ex. : les danseurs marchent en avant sur le thème 1 – les danseurs marchent en arrière sur le thème 2 – les danseurs marchent en miroir sur le thème 3…).

Elle souligne aussi l'importance des costumes et fait aussi référence à des éléments essentiels de la « belle danse » tels que les déplacements dans l'espace en lignes et en courbes. Enfin, elle rappelle l'aspect jubilatoire de cette danse. On peut aussi y voir beaucoup d'élégance avec un travail sur l'axe, un port de tête élancé et un travail précieux et riche des mains notamment.

Ici, on remarque qu'il n'y a ni narration ni personnages. L'essentiel est dans le mouvement, le rapport à l'espace et le lien entre les danseurs.

Cet extrait permet aussi d'ouvrir des questionnements au-delà de la thématique « narration/abstraction » : comment un chorégraphe d'aujourd'hui crée-t-il ? À partir de quels éléments ? Quelles sont ses sources d'inspiration ? Quels sont les apports d'un chorégraphe d'aujourd'hui travaillant sur une danse plus ancienne (ex. : l'utilisation du silence, le détournement des costumes…) ?

Vous pouvez aussi comparer les mouvements de cet extrait avec les mouvements explorés dans le précédent. Ainsi, vous observerez des différences apportées par la chorégraphe Béatrice Massin dans son travail de rencontre entre « belle danse » et danse contemporaine.

En savoir plus

Voir « En savoir plus » de l'extrait *La Passacaille d'Armide*, p. 68-69.

Rappel

Voir panneau « La “belle danse” : le ballet, miroir de la cour ».
Voir livret pédagogique p. 10.

La Belle au bois dormant de Marius Petipa

2011

Extrait : « Les fées ».

Extrait de *Petipa, Humphrey : danses et société*, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Chorégraphie : Marius Petipa ; répétitrice : Roxana Barbacaru.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

On peut observer la composition en quatre parties : le solo, la danse des hommes (en groupe), la danse des femmes (en groupe) et la danse mêlant hommes et femmes. C'est une organisation particulièrement utilisée dans les ballets classiques qui permet de mettre en valeur le personnage principal porté par le corps de ballet.

On observe également les costumes vaporeux des femmes (tutus). Leur danse entièrement réalisée sur pointes développe un travail sur la verticale avec des petits pas, ponctués de grandes arabesques, de développés des jambes, éléments essentiels du vocabulaire classique. Ce sont des mouvements de grande amplitude. Toute la gestuelle concourt à évoquer légèreté et élévation.

Les hommes développent une danse essentiellement basée sur les sauts, petits sauts battus avec des changements de pieds.

En savoir plus

La Belle au bois dormant

Adaptant le conte éponyme de Charles Perrault, Marius Petipa crée *La Belle au bois dormant* en 1890 au Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg. Il conçoit un grand spectacle, brillant, rapidement considéré comme l'un de ses chefs-d'œuvre. « Sur une trame dramatique rudimentaire, laissant peu de place à la pantomime, il enchaîne selon une construction rigoureuse les mouvements d'ensemble du corps de ballet [...], les pas des solistes de facture classique [...] ou pittoresques [...] » (« *La Belle au Bois dormant* », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), Larousse, 1998).

Qui est Marius Petipa ?

Marius Petipa est un chorégraphe français, qui mène l'essentiel de sa carrière au sein du Ballet impérial russe de Saint-Pétersbourg (de 1847 à sa mort en 1904). Dans l'histoire du ballet, « il joue un rôle considérable, en prolongeant les acquis du romantisme. Diffusée hors de Russie après sa mort, son œuvre constitue à la fin du XX^{e} siècle l'essentiel du répertoire de toute compagnie classique et les étoiles sont encore jugées sur leur capacité à exécuter ses variations » (« Marius Petipa », *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*).

À la tête du ballet de Saint-Pétersbourg, il reprend le répertoire romantique qui tombe peu à peu dans l'oubli dans les autres pays d'Europe. Il monte notamment plusieurs versions de *Giselle* permettant au ballet de perdurer jusqu'à nous. Il écrit la plupart des livrets de ses ballets comme, parmi les plus célèbres, *Casse-noisette* (1892) ou *Le Lac des cygnes* (1895). Il s'inspire également des contes de Perrault pour monter *La Belle au bois dormant* (1890), *Cendrillon* (1893), *Barbe-bleue* (1896).

Accordant autant d'importance à la pantomime qu'à la danse, il développe un style lyrique, brillant, exigeant une grande virtuosité. Il construit de grands ballets en trois ou quatre actes, qui durent toute une soirée. Ses créations ont contribué à structurer la grammaire du Balet.

Rappel

Voir panneau « *Giselle* : une incarnation du sentiment ».

Voir livret pédagogique p. 18.

Kader Belarbi, dans la peau d'Albrecht

2005

Avec : Kader Belarbi

Réalisation : Valérie Urréa ; production : Centre national de la danse, Les Films Pénélope.

À observer

Le danseur Kader Belarbi compare deux de ses interprétations du rôle d'Albrecht dans le ballet *Giselle* (dans une version classique, d'une part, et dans une version contemporaine, celle de Mats Ek, d'autre part).

Un danseur-interprète peut traverser des pièces chorégraphiques qui ont le même objet – ici, en l'occurrence, le ballet *Giselle* – mais dans des projets esthétiques et des caractéristiques de mouvement différents.

Ce sont deux versions d'un même ballet qui raconte une histoire avec des personnages identifiés. Le port d'un costume différent renforce la spécificité de mouvement de chacune des versions même si le ballet et l'histoire restent les mêmes.

- Version classique, romantique, de *Giselle* : immatérialité et mouvement aérien (fluidité des bras, sensation de l'air pour rendre compte de l'évanescence de l'acte II). En même temps, le geste peut aussi s'y incarner dans la réalité. Parfois, le geste raconte : exemple du prince qui déclare son amour (« Moi et toi, je t'aime et je le jure »).

- Version contemporaine de Mats Ek (une relecture du ballet traditionnel) : Kader Belarbi parle d'un personnage plus urbain, d'un geste plus naturel. Le mouvement s'y déploie plutôt dans le plan horizontal. Le jeu de l'interprète est plus « simple », c'est-à-dire moins affecté, plus quotidien.

En savoir plus

Giselle

Voir livret pédagogique p. 18.

Qui est Mats Ek ?

Mats Ek (né en 1945 à Malmö en Suède) est le fils de Birgit Cullberg – danseuse et chorégraphe, fondatrice de la compagnie qui porte son nom – et d'Anders Ek – acteur de théâtre et de cinéma, que l'on voit dans les films d'Ingmar Bergman. Il s'oriente d'abord vers le théâtre, tout en suivant les cours de danse de Donya Feuer (américaine, pratiquant la technique Graham, installée à Stockholm). De 1966 à 1973, il réalise des mises en scène pour le théâtre de marionnettes de Stockholm et le Théâtre royal. Il se laisse convaincre par sa mère de reprendre la danse. Il fait une saison (1974-1975) au Ballet de Düsseldorf, puis intègre le Ballet Cullberg l'année suivante. Il commence à chorégraphier : *The Officer's Servant* (« L'Ordonnance », 1976) d'après le *Woyzeck* de Büchner, *Saint-Georges et le Dragon* sur l'impérialisme et *Soweto* (1977) sur l'apartheid (ballet dans lequel il fait danser sa mère pour sa dernière apparition sur scène). Ces pièces disent déjà son engagement de « citoyen du monde » et retiennent l'attention de la critique internationale. En 1980, Mats Ek assume les fonctions de codirecteur artistique de la compagnie avec Birgit Cullberg et, en 1985, lorsque sa mère se retire définitivement, il en reste le seul directeur. Ses « relectures » audacieuses et virulentes de *La Maison de Bernarda* (1978), *Giselle* (1982), *Le Sacre du printemps* (1984), *Le Lac des cygnes* (1987), *Carmen* (1992), *La Belle au bois dormant* (1996) confirment son talent : il creuse les apparences pour faire jaillir la psychologie tourmentée des personnages et bousculer les conventions du ballet. Ses fables surréalistes comme *Vieux enfants* (1989) ou *Êtres lumineux* (1991) transposent, dans l'étrange, les relations complexes qui peuvent s'établir entre les gens. Depuis qu'il a quitté la direction du Ballet Cullberg (1993) et qu'il travaille en free-lance, Mats Ek s'attache à dénoncer les maux de notre société à travers les difficultés du couple et les petits drames quotidiens : *A Sort of...* (1997) pour le Nederlands Dans Theater, *Appartement* pour l'Opéra de Paris, *Fluke* (2002) au répertoire du Ballet de l'Opéra de Lyon, *Aluminium* pour la Compañia Nacional de Danza/Nacho Duato (2005), *Place* pour Ana Laguna et Mikhaïl Baryshnikov (2007). Plus que jamais, Mats Ek cherche à « danser pour dire quelque chose... J'ai envie de refléter l'image de la réalité ». Il a également amorcé un retour au théâtre, en produisant *Dans Med Nätsan* (« Danse avec ton prochain ») (1995), *Johanna* sur Jeanne d'Arc (1998) et en mettant en scène Molière, Racine, Shakespeare, Strindberg, ainsi que l'opéra de Gluck *Orphée et Eurydice*. En vingt ans, il a imposé sa vision caustique des comportements humains, dans un style personnel qui exacerbe le mouvement, chargeant le corps des désarrois de l'âme. Dans ses réinterprétations psychanalytiques des « classiques » comme dans l'observation aiguë des frustrations de chacun, il ose l'essentiel.
Source : www.opera-lyon.com

Qui est Kader Belarbi ?

Kader Belarbi, né en 1962, est un danseur et chorégraphe français, ancien danseur étoile du ballet de l'Opéra de Paris. Fils d'un père algérien et d'une mère française, Kader Belarbi entre à l'école de danse de l'Opéra de Paris en 1975. Engagé cinq ans plus tard dans le corps de ballet, il est nommé quadrille en 1981, coryphée en 1984 et sujet l'année suivante. Premier danseur en 1989, il est remarqué par Rudolf Noureev qui le nomme étoile la même année, à l'issue d'une représentation de *La Belle au bois dormant*. À 46 ans, en 2008, il fait ses adieux à la scène. Il danse pour la dernière fois sur la scène de l'Opéra national de Paris, en compagnie de la danseuse étoile Marie-Agnès Gillot, le ballet *Signes* de la chorégraphe Carolyn Carlson, dans des décors du peintre Olivier Debré et sur une musique du compositeur René Aubry. En 2011, il est nommé directeur de la danse au Théâtre du Capitole. Il prendra ses fonctions comme directeur du Ballet du Capitole en 2012.

Rappel

Voir panneau « *Giselle*, une incarnation du sentiment ».
Voir le livret pédagogique p. 18.

« Le décentrement », extrait du *Prisme Nikolais*

2004

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Il s'agit d'un travail sur le corps, à partir de consignes auxquelles les danseurs répondent. Pour travailler le décentrement, principe spécifique à Nikolais, il est proposé aux danseurs d'improviser en mettant en jeu deux parties du corps différentes.

Dans l'écoute qui se développe dans l'improvisation, les danseurs semblent jouer au jeu de questions-réponses. On dirait presque qu'ils se parlent. Ils peuvent danser sur place ou en déplacement (trajet précis). On peut remarquer aussi les formes qui se créent dans les corps et les jeux avec le rythme.

Il n'y a, dans cette danse, ni personnages ni fil narratif. Cependant, même si la danse ne raconte pas d'histoire, nous pouvons laisser libre cours à notre imagination et nous forger nos propres récits.

On est ici face à une danse abstraite qui s'empare des fondamentaux du mouvement, qui joue avec les intentions corporelles, mais aussi avec l'espace, le temps et la relation entre les danseurs.

En savoir plus

Qui est Alwin Nikolais ?

Voir livret pédagogique, p. 25-26.

Rappel

Voir panneau « Théâtre de l'abstraction : jeux avec les formes ».

Voir livret pédagogique p. 24.

Rainbow Round My Shoulder de Donald McKayle

2009

Extrait de Black Dance Project.

Chorégraphie : Donald McKayle ; remontée par Rick Odums et Géraldine Armstrong.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Une danse d'hommes, une danse de communauté, en référence à l'esclavage des Africains-Américains. Dans cet extrait se déploie en effet une énergie masculine, renforcée par l'effet de groupe construit par la chorégraphie : entrée en scène en formant une chaîne, positionnement en ligne dans l'espace, unissons de mouvements.

Ce travail de l'énergie se perçoit aisément dans les gestes en énergie concentrique, où les corps se rassemblent sur eux-mêmes, ainsi que dans les gestes en énergie excentrique où les corps se déploient avec force dans l'espace.

Tant chez les hommes que chez la femme, la force tire son origine dans le bas-ventre. Il est possible de repérer certains gestes éclairants à ce propos. Le ventre y est le moteur, l'initiateur du mouvement.

Même si la narration n'est pas explicite dans cet extrait, de nombreux gestes expressifs sont identifiables : tension dans les mains, visages et regards projetés au loin, mouvements d'imploration, bras vers le haut, de supplication dans un geste d'« aller vers ». Les danseurs sont bien ancrés dans le sol, reliés à la terre.

Le travail du groupe, la chaîne, permet d'évoquer la situation des esclaves.

En savoir plus

Rainbow Round My Shoulder

Voir livret pédagogique p. 54.

Qui est Donald McKayle ?

Donald McKayle, né en 1930 d'un couple de Jamaïcains émigrés à New York, décide de devenir danseur après avoir vu un spectacle de Pearl Primus. Il s'inscrit au New Dance Group et, moins d'un an après le début de ses études de danse, il compose sa première chorégraphie. Après avoir dirigé sa troupe du début des années 1950 jusqu'au milieu des années 1960, il prête ses talents de chorégraphe à Broadway et à Hollywood. Son travail pour les scènes commerciales et pour la télévision n'empêche toutefois pas des troupes américaines et étrangères de reprendre ses chorégraphies antérieures, notamment *Games* et *District Storyville*, sans oublier *Rainbow Round My Shoulder*.

Qui est Géraldine Armstrong ?

Née dans l'île de Grenade, Géraldine Armstrong étudie la danse à Londres avec Johnny O'Brien et Molly Molloy, et poursuit ses études à Paris avec André Glegolski, Jacqueline Fynnaert, Matt Mattox, Rick Odums, Gianin Loringett. Avec Wayne Barbaste, elle cofonde en 1998 l'Armstrong Jazz Ballet, qui porte aujourd'hui le nom de Black Source Dance Theater. Géraldine Armstrong est restée fidèle au style d'Alvin Ailey, alliance de danse classique et de danse traditionnelle noire avec introduction de musiques en adéquation totale avec la spécificité du mouvement.

Qui est Rick Odums ?

Diplômé de la High School of Performing and Visual Arts de Houston, Rick Odums possède une formation classique et jazz. Il débute sa carrière aux États-Unis, où il danse notamment à Broadway, à l'Alvin Ailey American Dance Theater et au Dance Theatre of Harlem. Un temps directeur artistique et chorégraphe du Contemporary Chamber Dance Group à New York, il s'établit définitivement en France en 1980. Propagateur infatigable de la danse jazz, il fonde en 1983 sa propre compagnie, Dance Explosion, qui deviendra plus tard les Ballets Jazz Rick Odums. Il transmet sa démarche artistique au sein de son école parisienne et fonde également un ballet junior et, en 2000, le premier Forum international de la danse jazz. Tout en poursuivant une carrière de danseur, de professeur et de chorégraphe international, il chorégraphie pour des étoiles de la danse française, pour le cinéma, pour des comédies musicales, et produit des spectacles pour les télévisions françaises et européennes.

Qu'est-ce que le Black Dance Project ?

Le Black Dance Project est un programme en hommage à l'héritage de la danse afro-américaine qui se propose d'approcher le concept délicat de Black Dance, tout à la fois revendiqué et critiqué par les artistes eux-mêmes. Les chorégraphes Geraldine Armstrong et Rick Odums ont souhaité remonter des ballets du répertoire afro-américain qui permettent de cerner différentes approches de cette esthétique de l'énergie et de la résistance. Leur choix s'est porté sur trois générations de chorégraphes, conscients du rôle social et politique de l'art : Donald McKayle, Eleo Pomare et Ronald K. Brown. Tous les trois sont des chorégraphes engagés qui traduisent, par leur chorégraphie, leur mouvement et le choix de leur musique, la volonté de leur communauté d'accéder à une meilleure condition, à une vraie liberté, à l'égalité. Dans les années 1960, les chorégraphies de Donald McKayle et d'Eleo Pomare sont des cris de protestation face à l'injustice et l'oppression dont est victime la communauté noire. *Rainbow Round My Shoulder* (1959) de McKayle traite de l'aspiration à la liberté d'une chaîne de forçats. D'autres pièces ont été remontées dans le même programme : *Hex* (1964) et *Roots* (1972), deux soli d'Eleo Pomare, l'un masculin, l'autre féminin. Le premier traite du thème de la persécution, le second cherche à briser certains clichés sur la femme noire. Ces chorégraphies subversives brisent les codes de la danse et inventent un nouveau langage. Avec *For Truth* (2006), chorégraphie très physique sur la quête de la vérité, Ronald K. Brown s'inscrit dans le même mouvement.

Rappel

Voir panneau « Les danses jazz : le rythme comme expression ».

Voir livret pédagogique p. 52.

Ulysse de Jean-Claude Gallotta et Josette Baïz

2008, extrait.

Chorégraphie : Jean-Claude Gallotta ; remontage : Josette Baïz.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Cette pièce interprétée par des enfants propose des procédés d'écriture chorégraphique aisément repérables : la répétition d'un geste, l'accumulation (avec l'entrée en scène des enfants un à un).

Les grands déplacements sont privilégiés, à partir de deux motifs chorégraphiques répétés tout au long de l'extrait : des petits pas rapides et sautillés, un déplacement « en crabe » (dans le plan vertical), en plié.

Parfois, de petits mouvements surgissent pour disparaître aussitôt.

Le quatuor présente un travail sur les portés et les équilibres, réalisés en groupe.

En savoir plus

Qui est Josette Baïz ?

Josette Baïz enseigne la danse contemporaine depuis 1978 à Aix-en-Provence, où elle crée ses premières chorégraphies pour de jeunes danseurs issus de ses cours. En 1982, alors danseuse chez Jean-Claude Gallotta, elle obtient au 14e concours international de chorégraphie de Bagnolet, le 1er prix, ainsi que celui du public et du ministère de la Culture. Elle fonde alors sa compagnie La Place blanche. Depuis, elle a créé de nombreux spectacles, aussi bien pour sa propre compagnie que pour des ballets nationaux (Toulouse, Jeune Ballet de France du CNR de Lyon…) ou internationaux (Boston, Ballet royal de Phnom Penh, Allemagne, Venezuela, Pays-Bas…). En 1989, le ministère de la Culture lui propose une résidence d'une année dans une école des quartiers nord de Marseille et d'Aix-en-Provence. Cette rencontre avec ces jeunes d'origines et de cultures diverses l'amène à repenser le sens de son travail et à modifier radicalement sa démarche artistique. Elle crée avec eux un style « Grenade » basé sur le métissage chorégraphique et constitue, en 1992, le Groupe Grenade, qui rassemble alors plus de trente jeunes danseurs (8 à 18 ans) et en compte aujourd'hui près de quatre-vingts. C'est tout naturellement qu'en 1998 Josette Baïz prend le parti de pérenniser ce travail de métissage tout en restant dans une optique profondément contemporaine. Elle crée alors la Compagnie Grenade, composée aujourd'hui de dix danseurs professionnels dont certains sont issus du Groupe Grenade.

Source : www.josette-baiz.com

Qui est Jean-Claude Gallotta ?

Issu des Beaux-Arts, Jean-Claude Gallotta expérimente à Grenoble des spectacles éclatés, faisant intervenir comédiens, musiciens, danseurs et plasticiens. Après un séjour à New York en 1978, il découvre notamment le travail de Merce Cunningham et sa liberté de construire l'espace, le temps et les mouvements de sa danse. De retour en France, il fonde avec Mathilde Altaraz le Groupe Émile Dubois, qui s'insère en 1981 dans la maison de la culture de Grenoble, comme cellule de création chorégraphique. En 1984, cette dernière devient centre chorégraphique national et le Groupe Émile Dubois reprend *Ulysse* en 1984 pour le Festival des jeux Olympiques de Los Angeles, l'American Dance Festival, le Festival de Hollande et le Festival d'Avignon. Suivent : *Les Aventures d'Ivan Vaffan*, *Les Louves* et *Pandora*. En 1986, Jean-Claude Gallotta devient le premier chorégraphe nommé à la direction d'une maison de la culture, celle de Grenoble, rebaptisée Le Cargo. En 1987, le ballet *Mammame* triomphe à Montréal et la presse canadienne lui décerne le prix du Meilleur spectacle étranger de l'année. *Docteur Labus* et *Les Mystères de Subal*, deux nouvelles créations, viennent s'ajouter à celles qui tournent dans vingt-trois pays différents. Jean-Claude Gallotta quitte la direction de la maison de la culture de Grenoble. Il publie *Mémoires d'un dictaphone* suivi par *Les Yeux qui dansent* (entretiens avec Bernard Raffalli) et tourne son second long-métrage, *L'Amour en deux*, après avoir réalisé *Rei Dom ou la Légende des Kreuls*. Il crée *La Légende de Roméo et Juliette*, *La Légende de Don Juan*, *Prémonitions*, *La Solitude du danseur*, quatre solos sur des musiques d'Erik Satie, *La Petite Renarde rusée*, opéra de Leos Janácek, aux côtés de Nicholas Hytner et Sir Charles Mackerras.

Au Festival de Châteauvallon, Jean-Claude Gallotta chorégraphie et interprète en solo *Hommage à Pavel Haas*. À Grenoble, il réalise *La Tête contre les fleurs* pour la compagnie. Suivront, en 1996, *Rue de Palanka*, et en 1997, *La Rue* (événement pour 3 000 spectateurs) et la création *La Chamoule ou l'Art d'aimer*. De 1997 à 2000, il collabore au Japon avec le metteur en scène Tadashi Suzuki et enseigne au département de la danse du nouvel ensemble culturel Shizuoka Performing Arts Center, formant et dirigeant une compagnie permanente de huit interprètes japonais. Jean-Claude Gallotta a également mis en scène en 1998 *Le Ventriloque* de Jean-Marie Piemme et *Le Catalogue* de Jean-Bernard Pouy, et écrit *Pierre Chatel* pour « L'Adieu au siècle ». Pour le Ballet de l'Opéra de Paris, il crée *Les Variations d'Ulysse*, présenté à l'Opéra Bastille en 1995 et 1998. Il y crée également *Nosferatu* en 2002 sur une musique de Pascal Dusapin, ballet repris en 2006 à l'Opéra Bastille. En 2002, il crée *99 duos* au Théâtre national de Chaillot, premier volet d'une trilogie. En 2003, il prépare *Trois générations* pour le Festival d'Avignon, finalement annulé. La pièce qui rassemble des enfants, des anciens danseurs et la compagnie est créée à la Rampe d'Échirolles en 2004. Troisième volet de la trilogie, la pièce *Des gens qui dansent* est créée en 2006 à la MC2 de Grenoble. En 2007, au Théâtre national de Chaillot à Paris, le chorégraphe revient avec une relecture de sa pièce fétiche *Ulysse*, intitulée *Cher Ulysse*.

Source : www.gallotta-danse.com

Sur *Ulysse*

« 1981, Jean-Claude Gallotta crée *Ulysse*. Espace blanc, lumière diaprée, musique répétitive interprétée live, et bribes de textes extraits de *L'Iliade* et *L'Odyssée*. S'il n'est pas le premier à s'intéresser au personnage mythologique d'Homère – présent dès l'époque du ballet de cour – le chorégraphe grenoblois n'en fait pas moins l'événement avec sa pièce pour huit danseurs, devenue depuis emblématique de la nouvelle danse des années 1980.

Il en remontera plusieurs versions et en tirera *Les Variations d'Ulysse* sur la musique de Jean-Pierre Drouet pour le Ballet de l'Opéra national de Paris, en 1995. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Josette Baïz, alors interprète chez Jean-Claude Gallotta a participé à la première version. Elle se souvient d'une expérience magnifique qui a généré chez elle l'envie de chorégraphier. À la suite d'un travail mené avec des enfants dans les quartiers nord de Marseille et d'Aix-en-Provence, elle fonde le Groupe Grenade et crée un langage original et métissé, mêlant plusieurs techniques, du contemporain au hip-hop, du classique à différentes danses ethniques avec de jeunes danseurs de 8 à 18 ans. C'est avec les plus jeunes d'entre eux, deux distributions de 8 à 11 ans et de 11 à 14 ans, dont beaucoup ont également participé à l'aventure des *Trois générations* du même Jean-Claude Gallotta, qu'elle entreprend de revisiter *Ulysse* et de le transposer dans un univers ludique et poétique. L'énergie enfantine s'empare de la danse impulsive et découpée du chorégraphe grenoblois. Et à leur tour, de jeunes danseurs en costume blanc investissent l'espace avec légèreté et fantaisie » (Irène Filiberti).

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».

Voir livret pédagogique p. 58.

So Schnell de Dominique Bagouet

2011, extrait de « Répertoire » par le Ballet du Grand Théâtre de Genève.

Chorégraphie : Dominique Bagouet ; remontage : Olivia Grandville pour les Carnets Bagouet ; interprétation : Ballet du Grand Théâtre de Genève.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

On observe une danse de groupe jubilatoire tout en couleurs qui met l'accent sur les déplacements et les trajets dans l'espace : courses et petits sauts sur le rythme de la musique. C'est également une danse graphique, dont les mouvements sont bien dessinés dans l'espace à partir d'un corps construit solidement sur l'axe vertical. La gestuelle est précise, ciselée, agrémentée de nombreux petits gestes, ou de détails fins : il est par exemple possible de regarder l'extrait en se focalisant uniquement sur les gestes des mains.

Si la danse de Dominique Bagouet peut formellement évoquer la gestuelle classique, il s'en distingue par un rapport au poids très travaillé : suspensions, relâchés y sont très visibles. Le dos est large et ouvert, permettant aux danseurs d'être ancrés dans le sol, ce que les danseurs des Carnets Bagouet nomment « présence calme ». Dans les sauts par exemple, ce n'est pas l'amplitude du mouvement qui prime, mais la qualité de la suspension.

L'univers construit par Dominique Bagouet est un peu absurde, discrètement drôle : de petits gestes décalés, des regards, des ruptures de rythme opèrent des ruptures et cassent la dimension sérieuse, élégante de sa danse.

En savoir plus

So Schnell

Dominique Bagouet au sujet de *So Schnell* : « Lorsque m'a été confiée la mission d'inaugurer, pour la danse, le plateau du nouvel Opéra Berlioz, j'ai immédiatement rêvé à une chorégraphie pour un nombre important de danseurs. Est née alors l'idée de rassembler pour la première fois, et dès le début de la saison, toutes les forces vives de la compagnie – danseuses et danseurs stagiaires de la Cellule d'insertion professionnelle – dans un travail commun autour d'une cantate de Jean-Sébastien Bach. Avec la partition musicale comme avec les sons provenant de machines industrielles de bonneterie, j'ai donc préparé des pages de trames très précises de construction, au service d'un vocabulaire sans "scrupule d'esthétisme", mais soucieux d'énergie et d'exploration souvent individuelle pour les quatorze interprètes. J'ai demandé à Christine Le Moigne pour le décor et à Dominique Fabrègue pour les costumes de travailler à partir du mouvement de peinture "pop art", en particulier des recherches de Roy Lichtenstein en insistant sur l'idée de trames, de couleurs radicales et d'un certain humour. »

Source : www.lescarnetsbagouet.org

Qui est Dominique Bagouet ?

Né en 1951 à Angoulême, Dominique Bagouet se forme à l'école de Rosella Hightower à Cannes avant d'être engagé au Ballet du Grand Théâtre de Genève. Après une audition chez Félix Blaska, il passe chez Maurice Béjart à Bruxelles. Il participe ensuite à l'atelier que Carolyn Carlson ouvre à l'Opéra de Paris puis rejoint Chandra, groupe autonome d'anciens de Mudra, et suit également l'enseignement de Peter Goss. En 1974, il part aux États-Unis où il travaille avec Jennifer Muller et Lar Lubovitch et suit les cours de classique de Maggie Black. Il rentre en France en 1976, travaille sa première chorégraphie et remporte le premier prix du concours de Bagnolet avec *Chansons de nuit*. Il fonde sa compagnie, puis en 1980, il crée le centre chorégraphique régional de Montpellier et prend la direction artistique du premier festival Montpellier Danse. Dès lors, les créations s'enchaînent. En 1984, la compagnie Bagouet devient centre chorégraphique national. Il crée *So Schnell* en 1990. Dominique Bagouet meurt en 1992. Les Carnets Bagouet ont été créés par d'anciens danseurs de la compagnie pour préserver et transmettre son œuvre.

Qu'est-ce que le Ballet de Genève ?

Si la tradition du ballet à Genève remonte au début du XIX^e^ siècle, ce n'est qu'à sa réouverture, en 1962, que le Grand Théâtre se dote de sa propre compagnie de ballet. Dès sa naissance, cette compagnie explore la pluralité stylistique de la danse au XX^e^ siècle et travaille avec des artistes réputés comme George Balanchine (qui en fut le conseiller artistique de 1970 à 1978), Rudolf Noureev, Jirí Kylián, William Forsythe ou Lucinda Childs. Dirigé depuis 2003 par Philippe Cohen (ancien danseur de la compagnie Bagouet), le Ballet comprend aujourd'hui vingt-deux danseurs de diverses nationalités, qui proposent à chaque saison des nouvelles créations, des reprises de pièces de répertoire, des tournées, des animations scolaires et des ateliers chorégraphiques.

Source : www.geneveopera.com

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».
Voir livret pédagogique p. 58.

Je ne sais pas, un jour, peut-être de Nathalie Pernette

2005, extrait.

Chorégraphie : Nathalie Pernette.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Dans cet extrait, la danseuse propose des mouvements vifs, dynamiques, précis et ciselés. Les arrêts sont extrêmement nets, donnant une qualité saccadée au mouvement. Le rythme est également très précis. La danseuse détourne l'usage habituel du mobilier quotidien (table et chaise) et l'utilise comme support de sa danse, comme appui pour créer des rythmes. Le frotter mécanique de la main engage tout le corps. La danse est une évocation personnelle du conte de Blanche-Neige, mais dans cet extrait, rien ne permet de dégager une narration claire. La danseuse incarne néanmoins un personnage aux intentions expressives affirmées.

En savoir plus

Qui est Nathalie Pernette ?

Défi, coups reçus, donnés, corps à corps avec l'invisible, une rude énergie ciselée par une gestuelle minutieuse… Outre la manipulation du corps de l'autre pour en saisir la mobilité articulaire, Nathalie Pernette ancre le mouvement dans la spontanéité, la décharge émotive nourrie de la sensation intérieure.

Chez cette danseuse-chorégraphe formée au classique dès l'enfance, la danse prend corps, preste, tout en angles vifs. Instinct et rigueur sur fond d'interrogation permanente. Ce péché mignon, son passage par l'école de Françoise et Dominique Dupuy ne fait que l'affirmer. Après avoir travaillé durant douze années avec Andréas Schmid, elle fonde en 2001 sa propre compagnie.

À la ville comme à la scène, toujours sur le qui-vive, Nathalie Pernette n'a de cesse de tester ses hypothèses, traquer ses obsessions, longuement, passionnément, avec ce dosage de lucidité qui sied à une vraie tête chercheuse.

Après *Les Ombres portées* (1989), *Le Frisson d'Alice* (1992), *Le Savon* (1997), *Le Mur Palimpseste* (1993), *Verba, Volant* (1995), *Relief(s)* (1999), *Le Sacre du printemps* (1999), *Suites* (2001), elle signe en 2002, dans le cadre de Suresnes Cités Danse, *Délicieuses*, pièce pour cinq danseurs hip-hop et un pianiste. En 2003, est créé *Le Nid* coproduit par le CND, une fantasmagorie, un spectacle qui conjugue le fantastique à l'ordinaire, frotte le morbide à l'humour.

Source : www.compagnie-pernette.com

Sur *Je ne sais pas, un jour, peut-être*

« **Nathalie Pernette… drôle, mordant, insolent, salvateur**

Blanche-Neige et le sortilège du baiser

À quoi songent les petites filles ? Qu'il serait beau, charmant évidemment, qu'il surgirait par un tendre matin sur un vrombissant destrier et qu'il les emporterait au royaume fabuleux de l'amour infini ? Non ? Avouez… Quoiqu'on proteste, c'est toujours la même guimauve qui agglutine les promesses de bonheur éternel. Il est des enluminures de l'enfance qui enchâssent leurs clichés dans les rêves comme des parangons indélébiles : Blanche-Neige par exemple. La ritournelle commence au berceau, quand les contes merveilleux tournent en boucle pour étourdir la grisaille des jours moroses. Et ça continue à longueur de journée avec les cucuteries télévisées qui répandent leurs images enrobées de glamour colorisé. Le mythe du prince charmant et son cortège d'espoirs rose bonbon caracolent inlassablement dans les cœurs. Increvables ! Et pourtant… Nathalie Pernette leur fait un joli croc-en-jambe, ni vengeur, ni rageur, mais terriblement insolent ! "À presque quarante ans, j'ai voulu m'interroger sur la féminité. Durant les douze années de créations en tandem avec Andréas Schmid, j'avais en effet plutôt exploré le côté androgyne de ma personnalité. J'ai fondé ma propre compagnie en 2001 et commencé, avec *Le Nid,* un voyage introspectif que je souhaitais poursuivre. Une scène d'enfance m'est alors revenue. J'avais huit ou neuf ans. Nous possédions à la maison un appareil de projection manuel qui permettait de ralentir les films. Avec ma sœur, nous nous repassions pendant des heures les trois minutes de la fameuse séquence du baiser de la Blanche-Neige de Walt Disney. À l'âge des premiers frissons amoureux, nous espérions en percer le mystère et apprendre "comment on fait pour embrasser". J'avais envie de revenir sur cette fable et de tordre le coup à ce fichu idéal d'amour parfait que je trimballe depuis toute petite."

Solos introspectifs

La voici donc qui traverse en solitaire le miroir de sa vie et fouille dans ses souvenirs de princesse aux pieds nus. Avec *Je ne sais pas, un jour, peut-être*, elle croque son autoportrait en trois solos ponctués par un remake ultra kitsch de Blanche-Neige. Premier épisode de cette confrontation intime : l'enfance, ses incertitudes, ses hésitations. Garnement turbulent éraillant son bureau d'écolier, elle égraine les minutes pluvieuses de son désœuvrement, entortille des "qui suis-je ?" dans les coutures de son uniforme gris, barguigne parmi des pommes en rangs alignées, rutilantes comme la tentation, sages comme l'interdit. Une antienne lancinante chuchote obstinément un refrain de

comptine… Que faire ? “J’ai grandi en garçon manqué” confie Nathalie Pernette.

La gestuelle emprunte sa grammaire à la litanie du quotidien et se propage en oscillations perplexes. “Lorsqu’en 2002 j’ai débuté ce projet d’autoportrait, je me suis demandée ce qui forgeait mon principal trait de caractère : c’est le doute. Je me suis donc filmée des heures entières enfermée dans une pièce à tourner en rond.” Comme un pantin cherchant son équilibre, elle explore les possibilités et la mécanique du corps, s’amuse des lois physiques, découvre d’invisibles géométries dans l’espace. C’est alors que surgit en fond d’écran une Blanche-Neige technicolor, joliment embaumée dans le sommeil malgré les papouilles attentionnées de sept gnomes décatis. Et le prince, bellâtre échevelé, de rappliquer illico sur son cheval blanc pour délivrer la belle endormie par le baiser légendaire. *Happy end*. Mièvre à souhait ! Voilà comme l’innocente adolescence se régale de chimères pralinées et avale goulûment les visions subliminales de la féminité qui s’épanouiront avec le printemps des sens. Transformée en femme-cadeau, encartée dans un enchevêtrement de patrons de robe de mariée, la fébrile jouvencelle s’échappe alors de sa chrysalide froissée et s’éveille aux émois de la sensualité, guettant du coin de l’œil l’arrivée du héros tant attendu. Toujours précis, minutieux, le mouvement s’arrondit maintenant en arabesques chaloupées et caresse pudiquement le sol. Et déjà l’imagination chantonne “Ils se marièrent et vécurent heureux…”.

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur la suite de l’histoire…

Sauf que la réalité décape sans pitié la couleur pimpante des illusions ! Car Nathalie Pernette, décidément bien impertinente, révèle la suite du scénario : le second clip déroule l’album photogénique du paradis en kit des jeunes mariés et s’achève piteusement dans des éclaboussures de rimmel dégoulinant. Désarçonné de ses scintillants mirages par la trivialité de la vie, le quotidien ménager tournicote dans le palais enchanté… des quatre murs de la cuisine. Il ne reste plus qu’à s’inventer des histoires pour oublier l’accablant tic-tac du temps. “Dans cette troisième partie, j’ai pensé à tout ce que j’avais voulu être : bergère, chanteuse d’opéra chinois, Bruce Lee, grand chef cuisinier, samouraï, danseuse de claquettes… Et la liste n’est pas exhaustive !” Au seuil de la maturité, la danseuse-chorégraphe débride sa fantaisie, ses fantasmes de gamine, ses désirs d’adolescente. Elle bazarde sur la scène son incroyable folklore imaginaire avec une autodérision pétaradante, enchaînant numéro virtuose de jonglage culinaire et démonstration “onomatopéique” de manga dans un capharnaüm de basse-cour. Si la danse conserve son énergie bondissante et sa rigueur ciselée, héritage d’une formation classique, elle mixe ici les techniques, tressaute en anguleux “locking”, ondule en déflagrations émotives et s’assouplit en courbes fluides. C’est drôle, mordant, insolent. Salvateur. »

(Gwénola David, extraits du *Journal du Théâtre de la Ville,* février-mars-avril 2005.)

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».

Voir livret pédagogique p. 58.

Spécimen de Sébastien Lefrançois

2007, extrait.

Chorégraphie : **Sébastien Lefrançois.**

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Cette pièce hip-hop évoque, dans son dispositif scénique, dans ses personnages, l'univers du théâtre de rue et de la commedia dell'arte. Un narrateur-présentateur, sorte de Monsieur Loyal, joue avec les mots et s'adresse au public en utilisant une voix à la tonalité explicative.

Sébastien Lefrançois cherche moins à réaliser un collage de différents styles ou disciplines qu'à créer une danse qui mêle et assimile différentes influences : hip-hop (danse saccadée) et danse africaine (posture pliée et dos légèrement vers l'avant, frappe des pieds au sol) sont inscrits ensemble dans les corps, avant que le hip-hop seul ne prenne le relais dans des unissons.

Le rapport à la musique est volontairement illustratif, la danse soulignant les accents ou les éléments narratifs de la musique.

En savoir plus

Qui est Sébastien Lefrançois ?

Figure singulière dans le monde du hip-hop, Sébastien Lefrançois était un patineur artistique de haut niveau avant de s'ouvrir à la danse et au théâtre. Sa rencontre avec le hip-hop coïncide avec la diffusion de l'émission de Sidney dans les années 1980. À cette époque, il découvre le théâtre et d'autres formes de danse et obtient deux diplômes d'État (en danse jazz et danse contemporaine) au début des années 1990. Mais le hip-hop et son intérêt pour la chorégraphie le rattrapent. En 1994, il fonde avec des danseurs de Cergy-Pontoise la compagnie Trafic de styles, dont il devient directeur artistique et chorégraphe. Sébastien Lefrançois a également collaboré comme chorégraphe et interprète aux spectacles Tana-Cergy, création franco-malgache avec une mise en scène signée Vincent Colin et Elie Rajaonarison (1998), *Les Mariés de la tour Eiffel de Jean Cocteau*, pièce chorégraphique franco-namibienne (2001), *L'Ivrogne dans la brousse* de Amos Tutuola, mise en scène Philippe Adrien (2002), *De la démocratie en Amérique* d'après Alexis de Tocqueville, mise en scène Vincent Colin (2003) et, avec la compagnie Yun Chane, dans une création de danse-théâtre *Fenêtres secrètes* (2004). Après *Squatt'age* (1999), *L'Incroyable Mystère Pulp* (2001), *Attention travaux* (2002), *Le Poids du ciel* (2003) et *Roméos et Juliettes* (2008), Sébastien Lefrançois et sa compagnie poursuivent une écriture chorégraphique insolite, née d'un mélange entre hip-hop burlesque et nouveau cirque ou texte d'auteur, pour créer un « *no mean's land poétique* », pays imaginaire proposé pour accueillir l'essentiel : une farce…

La compagnie Trafic de styles *Spécimen*

Depuis la création de sa première pièce en 1997, la compagnie Trafic de styles oscille entre danse hip-hop et cirque, et plonge le spectateur dans un univers poétique et plein d'humour.

Spécimen, sur un texte de Nathalie Fillion, inspiré de la chute du mur de Berlin, traite en une farce insolite, des grands événements et de la fragilité humaine. Ce spectacle énergique pour six danseurs dépeint un monde du « tout possible » où les lois et les codes sont redistribués en permanence.

« Mesdames et Messieurs, une troupe bigarrée de saltimbanques va donner ce soir, pour la première et peut-être l'unique fois, la représentation de *Spécimen* et autres phénomènes pata, para, supra et méta physiques pour danser la fin de la guerre froide ! » Le présentateur du spectacle, orateur et danseur fantasque, est le chef sans cesse débordé de cette troupe rebelle, dont chaque membre se révèle être un imprévisible histrion et incarne son personnage, son « Spécimen » avec un excès de sincérité, de zèle et de fougue, au mépris de l'organisation établie par le chef de troupe. Dès lors, « danser la fin de la guerre froide » apparaît, comme le laisse entendre le titre, une entreprise ubuesque.

Source : www.traficdestyles.com

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».
Voir livret pédagogique p. 58.

Daddy, I've seen this piece six times... de Robyn Orlin

2006, extrait.

Chorégraphie : **Robyn Orlin.**

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Ce spectacle assume avec vigueur sa dimension performative : une posture critique et expérimentale, un jeu avec les codes traditionnels du spectacle vivant. Ici, le rapport traditionnel à la frontalité est mis à mal par un dispositif proche du ring – une petite scène carrée où les performers sont vus de quatre côtés.

Robyn Orlin s'empare d'un mythe incontesté du ballet classique, celui du *Lac des cygnes*, emblème de la danse blanche occidentale. Une danseuse noire, vêtue du traditionnel tutu, marche lentement sur la musique de la mort du cygne (extrait du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski). Elle évolue en spirale tout en saupoudrant son corps, et plus particulièrement ses pieds, de farine. L'empreinte noire de ses pas s'imprime ainsi sur le blanc tapis de farine.

La farine ici fait référence aux procédés de blanchiment de la peau, souvent adoptés par les Noirs, pour approcher les canons de la beauté occidentale. Mais elle évoque aussi la matière de la danse classique : la légèreté ou l'aspect vaporeux des mouvements comme des costumes du ballet romantique. Lorsque la danseuse se couvre d'un voile blanc, on peut y voir également une référence au long tutu de tulle romantique, mais on peut l'interpréter aussi comme une évocation de la femme callipyge, signe de grande beauté dans certaines communautés africaines. Dans cet extrait, il est donc possible d'analyser l'utilisation des signes et des images dans leur ambiguïté et dans la multiplicité des sens qu'ils évoquent.

En savoir plus

Daddy, I've seen this piece six times

Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they are hurting each other fait référence à l'héritage occidental de la danse classique et pose la question « pourquoi dansons-nous ? ». Le poids de la tradition occidentale, dont l'emblème est ici *Le Lac des cygnes*, contraint parfois les danseurs noirs à un processus de blanchiment symbolique, en empruntant les codes de représentation occidentaux. Cette volonté d'adaptation à la culture dominante n'est pas sans rappeler des processus proches à l'œuvre dans d'autres sociétés multiraciales. Ainsi, au Brésil, une peau blanche est un signe de beauté mais aussi d'appartenance à une classe sociale élevée. De nombreuses personnes se contraignent ainsi à une « opération de blanchiment » qui représente comme une preuve ou un signe d'une ascension sociale réelle ou espérée. Cette création évoque aussi la situation post-apartheid en Afrique du Sud. Annie Suquet (*La Croix*, 17/04/2001) montre combien cette création est « truffée de références aux conditions de vie à Johannesbourg ». Les assiettes en plastique rouge sont celles des vendeurs de légumes à la sauvette, la farine passée au tamis fait référence au quotidien des villages agricoles, le fouet est celui qui était utilisé, il y a peu, envers les esclaves.

Conçue pour être présentée partout, même dans des hangars, cette pièce cherche à « ouvrir l'espace, à desserrer ses lieux de pouvoir » (Annie Suquet, *La Croix*, 17/04/2001) en créant un dispositif partout adaptable et qui casse la traditionnelle disposition scénique frontale.

Qui est Robyn Orlin ?

Diplômée de l'École d'art de Chicago, Robyn Orlin a reçu de nombreux prix pour son travail, notamment le FNB Vita Award pour la meilleure chorégraphie au festival Dance Umbrella de Johannesbourg en 1985, 1988, 1990, 1997 et 1999 ou le prix du meilleur artiste en 1997. Robyn Orlin a tenté de redéfinir la chorégraphie et l'art de la scène dans son pays, l'Afrique du Sud. Partant du principe que « la danse est politique », elle prend en considération dans ses créations la situation sociale et culturelle de l'Afrique du Sud : ses influences, son histoire, ses clivages et ses ruptures. La chorégraphe crée ainsi « une danse iconoclaste qui met les pieds dans le plat », selon ses propres termes, une danse-chronique de la société sud-africaine d'aujourd'hui maniant avec talent l'ironie et la dérision, une danse brassant sans vergogne références et identités, alliant cultures traditionnelles populaires et radicalité des avant-gardes, une danse enfin capable de briser les frontières artistes-publics en remettant le spectateur au cœur de la création (parfois à ses risques et périls !).

Elle révèle ainsi la réalité poignante et complexe de l'Afrique du Sud et y intègre diverses expressions artistiques (textes, vidéo, arts plastiques...), afin d'explorer une nouvelle théâtralité qui se reflète et s'étend dans son vocabulaire chorégraphique. Parallèlement à ses créations, Robyn Orlin développe un travail de collaboration artistique notamment avec le plasticien William Kentridge dans le cadre de la création *Ubu and the Truth Commission*. Une artiste qui, par les questionnements incessants qu'elle développe, est en prise avec la dimension politique de son art.

Voir aussi : www.robynorlin.com

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».
Voir livret pédagogique p. 58.

femmeusesaction #19, final/ment/seule de Cécile Proust

2008, extrait.

Chorégraphie : Cécile Proust.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Cet extrait s'adresse essentiellement aux plus grands. Il constitue un bon exemple de performance.

Le corps est volontairement cantonné à une ou deux actions dont le bassin, partie éminemment féminine du corps, est le moteur : rotations du bassin avec un cerceau, tremblements du corps à partir du balancement du bassin. Cécile Proust, qui a longtemps pratiqué la danse orientale, utilise certains de ces éléments techniques (circulation du mouvement et souplesse articulaire dans le bassin, rondeur du mouvement) dans un tout autre contexte esthétique.

Relation corps/texte : elle juxtapose des mouvements plutôt féminins, volontairement légers (jeu du cerceau, danse festive, pouvant évoquer une soirée rock) avec un discours sur la place de la femme dans l'art, puis avec des projections de textes relatant les violences faites aux femmes à travers le monde.

Quel effet le contraste entre ces deux éléments produit-il sur le spectateur ?

À noter également, l'utilisation du masque de gorille, qui permet de déjouer les codes traditionnels de la féminité de manière ludique, ainsi que l'utilisation d'un play-back très ostentatoire, apportant une autre distanciation.

En savoir plus

FEMMEUSESACTION #19, FINAL/MENT/SEULE

Cécile Proust est une femme, une chorégraphe et, depuis quatre ans, une femmeuse. Sous ce terme, elle a mis en place un collectif de recherche autour du féminisme et des performances des années 1970.

Pour ce solo, Cécile Proust met en danse et en scène les réminiscences du projet « femmeuses » depuis ses origines. C'est un moyen de déconstruction du rôle et de la notion d'auteur, c'est une façon de reconnaître, comme l'a si bien dit Yvonne Rainer « qu'elle sait que le contenu de ses pensées est entièrement composé de ce qu'elle a lu, entendu, dit, rêvé et imaginé au sujet de ce qu'elle a lu, entendu, dit et rêvé. Qu'elle sait que la pensée n'est pas quelque chose de privilégié, d'original, de créateur, et que l'expression *cogito ergo sum* est pour le moins impropre ».

La chorégraphe décrit ainsi le projet : « *femmeusesaction #19, final/ment/seule* sera le prologue d'une postface, personnel et donc politique, drôle mais extrêmement pointu, féministe et sexuel, précis et documenté mais quelquefois flou et de mauvaise foi. Simili lesbienne couchant avec des hommes, Cécile Proust sera seule mais très entourée, peut-être nue mais néanmoins culottée, ses pas perdus feront s'effondrer le sol d'une féministe vandale. Ce sol, partenaire privilégié et néanmoins défaillant, sera le tremplin de dispositifs sonores et visuels mis en place par Jacques Hœpffner. Entre l'autoportrait et le pamphlet, ce manifeste intime sera aussi le porte-parole d'autres voix. Ça pourra vous caresser dans le sens du poil mais aussi vous le rebrousser, voire vous le hérisser. Ce sera lisse et soyeux mais quelquefois rugueux et rageur en évoquant les violences faites aux femmes et aux droits qui sont encore à prendre. Ce sera impatient et inachevé tout en interrogeant les horizons d'attentes et les conditions d'élaboration d'un tel projet. Ce sera singulier, donc universel. Bref, un truc impossible. »

QUI EST CÉCILE PROUST ?

Cécile Proust est artiste chorégraphe. Elle a multiplié les collaborations en danse contemporaine : Odile Duboc, Daniel Larrieu, Jean-Pierre Pérault, Robert Wilson, le quatuor Albrecht Knust, Alain Buffard. Elle a aussi fait du strip-tease, de la danse du ventre, du flamenco, de la danse de geishas et du kathak. Elle a produit plusieurs pièces chorégraphiques, des installations vidéo avec Jacques Hœpffner et collabore à des projets d'arts plastiques.

Depuis 2004, elle dirige « femmeuses ». Ce projet pluriel, artistique et théorique, est une recherche sur les interactions entre les pensées féministes, postcoloniales, *queer* et la postmodernité en art. Il interroge les liens entre ces théories et les arts plastiques, la performance et la danse. Rassemblant artistes et théoriciens, il a permis dix-huit *femmeusesactions* qui revêtent de multiples formes : spectacles, performances, vidéos, site Web, textes, installations, programmation de spectacles, commissariat d'expositions. D'autres réalisations sont en cours comme un DVD-catalogue autour d'une série d'entretiens avec les dix-neuf artistes de *femmeusesaction #15*, l'exposition.

Lauréate de la Villa Médicis hors les murs, Cécile Proust a séjourné pour « femmeuses » à San Francisco et à New York. En résidence de recherche au Centre national de la danse, Cécile Proust continue son travail pour « femmeuses » et crée *femmeusesaction #19, final/ment/seule*.

Source : femmeuses.org

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».

Voir livret pédagogique p. 58.

Corbeau de Myriam Gourfink

2007, extrait.

Chorégraphie : Myriam Gourfink.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Cette danse donne à voir une forme de virtuosité peu courante, moins spectaculaire qu'à l'accoutumée, celle exigée par l'extrême lenteur. Ici, la danseuse propose une gestuelle issue du vocabulaire classique, ralentie à l'extrême, mettant en jeu une qualité remarquable des appuis dans le sol ainsi que des appuis imaginaires pris sur l'air : observer la position des mains ou des bras, qui semblent se poser sur l'air lorsque les jambes se lèvent. Elle fait également preuve d'une remarquable capacité de concentration, nourrissant son geste de sensations (perception de l'air sur la peau, du contact du sol) et d'une grande attention à la respiration.

La danseuse rend ainsi lisible le processus de construction de la verticalité et de l'équilibre du corps : elle montre comment les bras et les jambes jouent un rôle de balancier et permettent à la danseuse de se maintenir en équilibre sur un pied.

Repérer aussi son déplacement dans l'espace, sur une ligne parallèle au public, en front de scène.

Le costume, ainsi que le titre de la pièce, font référence au corbeau, oiseau noir, parfois morbide, qui peut être considéré comme un contre-pied au cygne blanc de la tradition classique. La lenteur provoque également des modifications dans la gestuelle classique : ici ou là surgissent une tension, une énergie contenue ou une densité nouvelle du geste, qui permettent au spectateur de projeter un imaginaire de l'oiseau noir.

En savoir plus

Corbeau

Avec *Corbeau*, Myriam Gourfink s'appuie pour la première fois sur la virtuosité de la danse classique, tout en poursuivant sa recherche sur l'extrême lenteur. Elle a choisi pour ce solo de travailler avec Gwenaëlle Vauthier, danseuse au Ballet de l'Opéra national de Paris. Au cœur d'un paysage musical créé et interprété en live par Kasper T. Toeplitz, la danseuse cisèle des lignes et sculpte l'espace. « La chorégraphie reposera sur la capacité d'élévation des jambes de l'interprète, afin de rendre sensible un espace vertical rarement exploité par les danseurs contemporains. Une danse jouant sur le déploiement continu de ses quatre membres, admettant les 360° du cercle comme autant de possibles à aller ressentir. La plupart du temps, la danseuse est en appui sur un pied, l'environnement dans lequel le reste de son corps est amené à se prolonger est l'air. Ainsi j'imagine ses extrémités comme les antennes de ses sens qui cherchent à appréhender ce qui les entoure. Le paysage musical de *Corbeau* est un débordement d'ondes sonores, un univers plein, immense, gonflé à bloc pendant trente minutes, dans lequel la danseuse pourra ciseler ses lignes, sculpter l'espace » (Myriam Gourfink).

Qui est Myriam Gourfink ?

Les processus chorégraphiques chez Myriam Gourfink sont largement influencés par sa découverte du yoga et de l'informatique. « Sa danse, souvent retenue dans l'immobilité, prône une lenteur quasi hypnotique. Travail où le regard s'aiguise sur les lignes que dégagent gestes et postures, jusqu'à percevoir les micro-mouvements des danseurs, qui semblent glisser comme une saccade de sons. » « Respiration, concentration fondent sa danse qui relève d'un minutieux travail de visualisation intérieure, d'une attention extrême portée au volume corporel et envisage l'espace comme un ensemble de trajectoires constituées par des points invisibles reliés entre eux » (www.ciren.org).

Parmi ses nombreuses productions, citons *Waw*, *Übenrengelheit*, *Glossolalie*, *Too Generate*, *L'Écarlate*, *Marine*, *Rare*, *Contraindre*, *This is my house*. Son travail a été récompensé à plusieurs reprises. Elle a été lauréate de la Villa Médicis hors les murs (New York, 2000) et s'est vue octroyer la Bourse d'écriture chorégraphique en 2002 pour un travail de recherche visant à développer une écriture pour la composition chorégraphique et son intégration dans des dispositifs informatisés.

En tant qu'interprète, elle danse pour Odile Duboc et pour le compositeur Kasper T. Toeplitz dans les projets *Demonology* et *Capture* (pièce primée au festival Ars Electronica 2005). Elle a été artiste en résidence à l'Ircam (2004-2005) et au Fresnoy-Studio national des arts contemporains (2005-2006).

En 2008, Myriam Gourfink prend la direction artistique du Centre de recherche et de composition chorégraphique installé à la Fondation Royaumont dans le Val-d'Oise (95).

Qui est Kasper T. Toeplitz ?

Kasper T. Toeplitz est un compositeur et musicien (basse électrique) français d'origine polonaise né en 1960 ; il vit et travaille à Paris. Œuvrant par-delà les distinctions trop communément admises entre musique contemporaine et celle dite non académique (musique électronique, noise music), il travaille tout autant pour les grandes institutions (Ircam, Radio-France) qu'avec des musiciens expérimentaux ou inclassables, tels Éliane Radigue, Zbigniew Karkowski, Dror Feiler, Tetsuo Furudate, Phill Niblock ou Art Zoyd.

Influencé par Giacinto Scelsi et Iannis Xenakis, il a d'abord beaucoup écrit pour les instruments traditionnels ainsi que pour son orchestre de guitares électriques Sleaze Art, avant d'intégrer pleinement l'ordinateur à son travail, autant en termes de pensée compositionnelle qu'en tant qu'instrument live à part entière (via le langage de programmation MAX notamment).

Sa réflexion autour de l'ordinateur-instrument aboutit, en 2003, à la création de la BassComputer : un instrument à deux entrées, une basse hybridée avec l'ordinateur – ou inversement. Il élargit ce concept à d'autres instruments comme les percussions (*Unfinished Metal Waves*), le saxophone et la vielle à roue (*Dust Reconstructions*)…

En 2004, il commande à Éliane Radigue une pièce qu'il interprète à la BassComputer, *Elemental II* et qui lui sert d'occasion pour fonder son propre label, ROSA (Recordings Of Sleaze Art). Kasper T. Toeplitz a également beaucoup écrit pour la danse (Myriam Gourfink, Loïc Touzé, Olivia Grandville, Emmanuelle

Huynh, Hervé Robbe, Artefact, Christian Trouillas, Jean-Marc Matos…), voire le théâtre. Plus récemment, il a développé des pièces incluant lumières et/ou images vidéos (*K_apture*).

Voir aussi : www.myriam-gourfink.com

Interview au sujet de *Corbeau*

« PRENDRE APPUI SUR L'AIR

Quel est le point de départ de la pièce* Corbeau *?

Myriam Gourfink : L'idée initiale est de faire un solo pour une danseuse classique. J'avais envie de travailler uniquement à la verticale, sans jamais aller au sol, en utilisant un vocabulaire dirigé et enrichi par cette verticalité. J'ai rencontré Gwenaëlle Vauthier, qui est quadrille à l'Opéra de Paris. Elle est très concentrée, très intériorisée, et correspond vraiment à ma démarche. Dans le solo, je souhaite également exploiter ce que j'appelle "la pression sur l'air". Je développe une écriture utilisant toutes les nuances des contractions musculaires. Je me confronte à l'air qui nous entoure, au prolongement de notre corps dans l'air, et j'écris à partir de cette sensibilité-là. La pièce est intitulée *Corbeau*. C'est vraiment l'oiseau noir qui m'intéresse, dans la référence à la danse classique, mais aussi dans ce rapport à l'air. Sauf que je préfère le corbeau noir au cygne blanc ! Le "corbeau" est aussi une posture de yoga que j'aime beaucoup, dont les appuis sont seulement sur les mains.

Qu'est-ce qui vous semble spécifique dans la conception du solo et dans le travail avec Gwenaëlle Vauthier?

M.G. : La technique classique permet de développer certains appuis, de connaître aussi comment les forces s'annulent, par exemple en levant une jambe. On est en équilibre, mais, dans la lenteur qui caractérise mes propositions, le travail de l'équilibre est multiplié par dix. Pourquoi ne pas jouer, sciemment, avec ce qu'on appelle les clichés de la danse classique ? Cette partition dédiée à l'équilibre se construit énormément sur l'écoute, vécue comme le centre de la perception. Je cherche à construire l'espace autour du danseur comme un espace sonore. Et j'imagine la danseuse dans un cylindre, entourée de quatre "couches" : proche, moyenne, éloignée et très éloignée. Chaque couche est un "espace consacré" dans lequel le corps voyage, une sorte de bulle élastique. La partition peut par exemple demander à la danseuse de se mouvoir pendant un certain temps dans la couche proche. Il s'agit d'espaces définis, matérialisés à différentes distances du corps et des articulations. Par ailleurs, je modifie le rapport au public en demandant à Gwenaëlle de danser à deux ou trois mètres des spectateurs, de cour à jardin. Ils percevront de façon fine comment elle prend ses appuis, comment elle respire.

Comment ce solo s'inscrit-il dans votre parcours ?

M.G. : Il s'inscrit bien sûr dans une suite. Mon travail sur la lenteur devient de plus en plus pointu. Mon histoire a commencé par l'approfondissement des postures, puis par celui des articulations et maintenant j'en arrive à une période où je m'intéresse aux muscles. Je dissèque de plus en plus comment on prend un appui, que ce soit sur le sol ou sur l'air. Je peux presser sur l'air et je peux donner une direction à cette pression. Qu'est-ce qui se construit dans le corps par rapport à ça ? Je développe la sensation d'être fondu dans l'air, j'observe une dilution très étrange des atomes de l'air avec les atomes de l'être. Je m'attache davantage à ce qui est ténu dans mes propositions. C'est ce qui donne matière à de nouvelles compositions, à celle de *Corbeau* notamment. Mais pour ce solo, la première image, c'est l'oiseau. Et je pense que cela rejoint une forme d'errance. Autant le sol est défini, autant l'air accompagne quelque chose de l'errance, de la perte de soi, de l'acceptation de ne pas savoir où l'on va. »

(Propos recueillis par Geisha Fontaine, *La Lettre de Kinem#9*, sept.-déc. 2007.)

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».

Voir livret pédagogique p. 58.

Ci-Giselle d'Olivia Grandville

2010, extrait de « Création » par le Ballet national de Marseille.

Chorégraphie : Olivia Grandville ; interprétation : Ballet national de Marseille.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Olivia Grandville fournit ici une version moderne du ballet blanc ; elle joue avec les codes du ballet classique, les détourne, les transforme. Dans cette version, les danseuses sur pointes portent des sweats et des shorts blancs. Les capuches apportent une forme d'indifférenciation qui rappelle l'anonymat des danseuses en tutu formant le corps de ballet et révèle l'abstraction des lignes des corps. Les pointes sont ici utilisées à contre-emploi : ce n'est pas l'élévation ou la légèreté qui sont recherchées, mais au contraire l'impact au sol. Le bruit des chaussons de pointes (dont l'extrémité est en plâtre) est amplifié jusqu'à occuper tout l'espace sonore.

La danse reprend le vocabulaire élémentaire de la danse classique, mais en détourne les intentions : là encore, toute aspiration à la légèreté, l'évanescence ou l'élégance est abandonnée. Les danseuses construisent des lignes droites, mettent l'accent sur les angles tracés dans l'espace. Les pas sont interprétés de manière volontairement mécanique ; cette impression est renforcée par la bande son superposant une musique baroque et le martèlement des pointes frappées sur le sol.

En savoir plus

Ci-Giselle

Ci-Giselle, créée en 2010, est une pièce pour interprètes féminines qui questionne la tradition romantique d'un point de vue contemporain. En démissionnant de son poste de sujet au Ballet de l'Opéra de Paris en 1988, Olivia Grandville s'est éloignée de la technique de la danse classique. Quand le Ballet national de Marseille lui propose de réaliser une pièce sur pointes, la chorégraphe est séduite à l'idée de renouer avec un univers avec lequel elle entretient une relation ambiguë : entre tendresse pour une poétique romantique et rejet des aspects « quasi militaires » qui façonnaient les corps de ballet. Olivia Grandville reste fascinée par la rigueur géométrique de la danse classique mais aussi par l'abstraction des « actes blancs » des grands ballets romantiques : *Giselle*, *Le Lac des cygnes* ou *La Bayadère*. Elle souhaite faire émerger de la dissolution du groupe cette figure romantique de la ballerine telle que la décrit Mallarmé, qui peut apparaître comme un fantôme, un oiseau, un être éthéré presque monstrueux, conforté dans la fragilité que lui donne la technique de la pointe.

Qui est Olivia Grandville ?

Formée à l'école de danse de l'Opéra de Paris, elle intègre en 1981 le corps de ballet et est nommée sujet en 1983. En 1988, elle quitte le Ballet de l'Opéra de Paris et rejoint la compagnie Bagouet. Elle y participe à toutes les créations jusqu'en 1992. Elle commence alors à réaliser ses propres projets. Parallèlement aux activités de sa compagnie, elle continue de développer sa pratique en tant qu'enseignante, improvisatrice et interprète. Membre fondateur des Carnets Bagouet qu'elle quitte en 2000, elle reste proche de leur réflexion et participe à certains remontages de pièces. En 2004, elle crée *Comment taire* qui inaugure une période de recherche autour de la captation du geste dans un environnement de traitement de son.

Voir aussi : www. olivia-grandville.com

Qu'est-ce que le Ballet national de Marseille ?

Fondé en 1972 par Roland Petit, le Ballet national de Marseille fait partie des grandes compagnies de renommée internationale. En 1992, la création de l'École nationale supérieure de danse de Marseille et la construction d'un bâtiment de 6 000 m², abritant 9 studios de répétition et une salle de spectacle de 300 places, confèrent au Ballet national de Marseille une dimension élargie. L'École accueille en moyenne chaque année 120 jeunes élèves et les prépare en neuf ans au métier de danseur professionnel.

Dirigé depuis 2004 par Frédéric Flamand, le ballet cherche à dépasser le clivage traditionnel entre danse classique et danse contemporaine. Il défend l'idée d'une danse profondément impliquée dans un système de métissage à travers les rapports qu'elle a pu entretenir et qu'elle entretiendra toujours avec l'architecture, les arts plastiques, les arts visuels… Une danse descendue de sa tour d'ivoire, en prise directe avec les phénomènes de société.

Qui est Frédéric Flamand ?

Frédéric Flamand aborde la danse en prônant le décloisonnement des techniques et en favorisant le dialogue entre danse classique et contemporaine. Depuis dix ans, il travaille de manière intensive sur les rapports entre danse et architecture et collabore avec des architectes majeurs. L'optique pluridisciplinaire de son travail le conduit à la tête du premier Festival international de danse contemporaine de la Biennale de Venise en 2003. Ses spectacles sont programmés sur les grandes scènes européennes, aux États-Unis, au Japon, en Amérique du Sud.

Voir aussi : www.ballet-de-marseille.com

Rappel

Voir panneaux « *Giselle,* une incarnation du sentiment » et « La danse comme art contemporain ».

Voir livret pédagogique p. 18 et 58.

Praxis de Lionel Hoche

2006, extrait.

Chorégraphie : Lionel Hoche.

Réalisation : Centre national de la danse ; production : Centre national de la danse.

À observer

Le décor de *Praxis* n'est pas sans évoquer certaines peintures abstraites de Mondrian. Un univers blanc, ponctué de notes de couleurs, avec des installations lumineuses fluorescentes.

Dans ce cadre épuré, les danseurs évoluent avec énergie, dans une profusion de mouvements, produisant une certaine forme de désordre : la danse n'est pas graphique, formelle. Elle travaille surtout la circulation de l'énergie et la déstructuration du mouvement. Il s'agit d'une danse de la dépense, voire de la décharge énergétique : saccadée, tout en ruptures, elle laisse néanmoins les articulations souples.

En savoir plus

Praxis

Avec *Praxis*, Lionel Hoche renoue avec le format intimiste du trio. Trois danseurs, entourés de trois objets créés par le plasticien Philippe Favier, tentent de trouver un sens à l'idée de communauté, aussi bancale soit-elle. *Praxis* rassemble trois identités en quête d'altérité dans un format familial, amical. Dans un registre déglingué et dynamique, Lionel Hoche met en avant une certaine maladresse et une fragilité de l'être dans son désir d'appartenance au groupe. Lionel Hoche continue d'interroger l'écriture et la composition chorégraphique. Avec *Praxis*, il les met à l'épreuve d'une nouvelle liberté en incluant à la rigueur de celles-ci une dimension improvisée importante. Ce trio est accompagné par une composition originale du britannique Robin Rimbaud, musicien inclassable, explorateur de sons, qui a collaboré avec des artistes aussi divers que Bryan Ferry, Laurie Anderson, Michael Nyman ou Luc Ferrari.

Qui est Lionel Hoche ?

Lionel Hoche est né en 1964. En 1978, il entre à l'École de danse de l'Opéra de Paris, pour rejoindre en 1983, le Nederlands Dans Theater, où il travaille sous la direction de Jirí Kylián et participe aux créations de nombreux chorégraphes invités. En 1988, il signe sa première chorégraphie *U should have left the light on* pour le Nederlands Dans Theater II. En 1989, il rejoint Astrakan, la compagnie de Daniel Larrieu, et participe à ses créations jusqu'en 1991. Depuis, Lionel Hoche poursuit un parcours enrichi de nombreuses collaborations et a réalisé plus de cinquante pièces pour une trentaine de compagnies parmi les plus prestigieuses : les Ballets de Monte-Carlo, le Nederlands Dans Theater II, le Ballet du Capitole de Toulouse, le Ballet du Grand Théâtre de Genève, le Ballet national de Finlande, le Ballet national de l'Opéra de Paris, le Ballet national de Nancy, le Tanztheater du Komische Oper Berlin, le Centre chorégraphique national de Tours…

En 1992, il crée sa compagnie afin de se consacrer entièrement à la recherche de son propre vocabulaire. Attaché à une écriture fine et vigoureuse, il crée sa première pièce *Prière de tenir la main courante* présentée au Festival international de danse de Cannes. « Si son langage est très écrit, structuré, précis, il reste néanmoins très libre par l'autonomie qu'il laisse aux interprètes. C'est une histoire humaine et artistique qui anime l'esprit de la compagnie Lionel Hoche. Et l'alchimie opère. Chaque nouvelle création est l'occasion de collaborations artistiques fructueuses que ce soit au plan musical ou plastique. Curieux et audacieux, le chorégraphe insuffle ses qualités humaines à sa créativité, donnant à sa compagnie vivacité et générosité » (Gallia Valette-Pilenko).

Depuis 2005, la compagnie poursuit son travail de création et de sensibilisation à la Maison de la musique de Nanterre. En 2005 et 2006, elle y réalise la trilogie *Plexus/Praxis/Vortex* et, en 2009, *PAN !*.

La trajectoire de Lionel Hoche reflète son désir de rester fidèle à sa passion pour le corps dansant, à son architecture et à celle du vivant dans sa dimension sociologique. L'humain et son environnement sont depuis toujours au cœur de ses projets. Intérieur et extérieur y forment un tout interactif et riche. Ce va-et-vient alimente constamment l'observation des humains, du singulier au pluriel, de l'individu au groupe. Au delà du traitement chorégraphique, Lionel Hoche implique aussi son travail dans une recherche plastique et scénographique.

Source : www.lionelhoche.com

Rappel

Voir panneau « La danse comme art contemporain ».
Voir livret pédagogique p. 58.

Autour des œuvres intégrales : *Les Fables à la Fontaine*

À observer

Chacune des fables fait l'objet d'un traitement différent de la part des chorégraphes :

- La trame narrative est-elle conservée telle qu'elle est écrite ? Le chorégraphe a-t-il pris des libertés et lesquelles ?

- Le texte est-il encore présent ? Si oui, est-il porté par les danseurs ou par une voix off ? Y a-t-il du texte en plus de celui présent dans l'original ?

- Les personnages sont-il encore présents ? Sont-ils symbolisés ? Quelles sont leurs caractéristiques en termes de qualité de mouvement ?

- Quels sont les types de danse de chacune des fables ?

- Quels rapports à l'espace ? Quels rapports au monde sonore ? Quelles relations entre les danseurs ?

En savoir plus

Le projet des *Fables à la Fontaine* par Annie Sellem

De 2001 à 2009, La Petite Fabrique, maison de production indépendante, a porté un projet original : demander à des chorégraphes, venus d'horizons différents, de créer de courtes pièces en s'inspirant librement des *Fables* de La Fontaine. Douze petites histoires aux esthétiques multiples, allant du classique au hip-hop, ont été rassemblées. Par leur langage, elles s'adressent, avec poésie et humour, aussi bien à un public familial qu'à un public averti.

Les Fables sont particulièrement appropriées à la mise en œuvre d'un travail autour des questions de tradition et de modernité. Elles permettent de réunir les artistes et les publics autour de grands thèmes, de grands textes universels, la modernité se traduisant dans les écritures et interprétations des artistes d'aujourd'hui.

Un mot des chorégraphes

« Le Loup et l'Agneau » de Béatrice Massin

Le loup : David Lerat
L'agneau : Céline Angibaud
Costumes : Danièle Barraud
Musique : Marin Marais
Lumière : Rémi Nicolas

« Dans l'aventure des *Fables*, la danse baroque est un élément supplémentaire pour donner à La Fontaine sa véracité toujours présente. Toutes les *Fables* de La Fontaine, en représentant des animaux, dépeignent les caractères humains. Elles décrivent aussi les positions de certains dans une société centrée autour du roi. La restauration du pouvoir royal après la Fronde passe par la condamnation de Fouquet et de beaucoup d'autres. "On me l'a dit : il faut que je me venge." Le loup et l'agneau en est une magnifique transposition. En traitant cette fable avec toute la richesse de la danse et de la musique baroque, j'aimerais montrer au travers du miroir du temps et de l'histoire la similitude des époques » (Béatrice Massin).

« Le Lion et le Rat » de Dominique Boivin

Le rat : Christine Corday
Le lion : Olivier Dubois
Scénographie : Goury
Musique : Jean-Marc Toillon
Lumière : Éric Lamy

« Quel plaisir de lire : "On a toujours besoin d'un plus petit que soi" ! On pourrait aujourd'hui parfaitement adapter cette phrase avec un tout autre adjectif, par exemple : "On a toujours besoin d'un plus, affreux, atroce, dégoûtant, déplaisant, désagréable, disgracieux, effrayant, effroyable, hideux, ignoble, informe, monstrueux, immoral, indigne, malhonnête, déplaisant, cynique, obscène, répugnant, sale… que soi." Ou bien par : "On a toujours besoin d'un plus admirable, adorable, aimable, angélique, artistique, bellissime, bien tourné, manufacturable, brillant, céleste, charmant, coquet, décoratif, délicat, délicieux, distingué, divin, éclatant, élégant, enchanteur, étonnant, exquis, féerique, grandiose… que soi." Cela pourrait faire une histoire et, bien au-delà de la morale, cette leçon vaut bien un hommage sans doute ! » (Dominique Boivin).

« Le Chêne et le Roseau » de Mourad Merzouki

Le roseau : Mehdi Heniche
Le chêne : Stéphane Fricous
Le vent : Halim Houcine
Costumes : Karima Amarouche
Lumière : Yoann Tivoli
Musique : Ahcen Merzouki

« Cette fable aurait très bien pu être écrite de nos jours, car elle répond à une réalité de la culture actuelle. "Le chêne et le roseau", c'est la confrontation entre deux conceptions distinctes de la danse mais si liées. D'un côté, le chêne, emblème de la nature par sa robustesse et son inflexibilité face aux éléments, de l'autre, le roseau tout en souplesse, qui subit les éléments, mais ne cède jamais. J'ai choisi cette fable, car elle illustre mon parcours de danseur issu d'un mouvement chorégraphique émergent, malléable, face à un système installé, rigide » (Mourad Merzouki).

« Le Héron » de Satchie Noro

Le héron : Satchie Noro ou Élisabeth Bizoirre
Le conteur : François-Noël Bing
Scénographie : Jacqueline Bosson
Musique : Ghedalia Tazartes
Lumière : Rémi Nicolas

Ballet en deux actes pour une danseuse sur pointes, un comédien, une carpe, un brochet, trois tanches, un goujon, deux limaçons. Acte I : « Chant et danse du Héron ». Acte II : « Entrée du Héron et de son compère. Grand Adagio - Valse des poissons - Blues - Coda et finale ».

Ressources documentaires

Les ressources documentaires présentées ici répertorient ouvrages, DVD et revues ainsi que quelques ressources en ligne.

Nous avons sélectionné essentiellement des documents disponibles en langue française. Certains titres de références qui sont épuisés et peuvent être difficiles à trouver ont cependant été mentionnés car ils sont essentiels pour le propos ou particulièrement bien documentés et adaptés à un public non professionnel de la danse. Ces documents sont précédés d'un astérisque (pour les identifier). Ils peuvent sans doute êtres trouvés en bibliothèque ou d'occasion sur Internet, et sont de toute façon consultables à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin et pour certains, empruntables.

Il existe bien sûr nombre d'autres références sur la pédagogie, l'enseignement de l'histoire des arts, la place de l'art et de la culture à l'école, la transversalité entre les disciplines…, mais ce document n'a pas vocation à être exhaustif, ni à traiter tous les aspects de l'enseignement de l'histoire des arts.

Certaines ressources retenues sont destinées à un public non spécialiste, d'autres sont plus pointues ou plus ciblées. Cette bibliographie est organisée et commentée pour aider le lecteur à les différencier. Les références peuvent autant servir aux enseignants ou intervenants qu'aux bibliothécaires et documentalistes désirant enrichir leurs collections. (L'ISBN n'est donné que pour les livres disponibles.)

La **première partie** documente les **aspects historiques et esthétiques des formes de danse de scène en Occident.** Elle est divisée en plusieurs rubriques :

- les indispensables : un dictionnaire et un ouvrage de référence rigoureux pour tous les publics, spécialistes ou non ;

- première approche : ces ouvrages généraux ou thématiques constituent un premier socle documentaire, presque une « bibliothèque de base » ;

- pour aller plus loin : cette section conserve une approche transversale de nos problématiques, mais le point de vue est plus savant.

La **deuxième partie** se veut plus fonctionnelle et concerne les **approches pédagogique**s (théoriques et pratiques), les croisements et **rencontres entre les disciplines historiques et/ou artistiques.**

En **troisième lieu**, on trouvera des ressources plus spécifiquement utiles pour les **périodes ou les thèmes développés dans les panneaux.**

Une **dernière section** regroupe les **livres jeunesse.**

Dans chaque partie, la rubrique « Voir aussi » mentionne des références atypiques complémentaires : des programmes, une collection, un ensemble documentaire…

Une sitographie et une filmographie complètent les ressources imprimées.

1. La danse de scène en Occident : aspects historiques et esthétiques

Les indispensables

Le Moal, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, 2008.
ISBN 978-2-08-583335-8
La danse occidentale, de la Renaissance à nos jours. Trois parties composent ce dictionnaire illustré : le monde de la danse, les œuvres chorégraphiques, les mots de la danse (concepts et terminologie du domaine).

Michel, Marcelle, Ginot, Isabelle. *La danse au xx^e siècle*. Paris : Larousse, 2008. 263 p.
ISBN 978-2-03-584323-4
Après un rappel historique des origines du ballet classique, les auteurs abordent les différents courants esthétiques qui façonnent le ballet classique et la danse moderne tout au long du XX^e siècle. De nombreuses illustrations et quelques textes de divers chorégraphes accompagnent le propos.

La danse : première approche

Ressources imprimées

Les Ballets russes. Hors-série *Danser*, 2009. 119 p.
À l'occasion du centenaire de la création de la célèbre compagnie de Serge de Diaghilev, le magazine *Danser* revient sur ce qu'était cette « épopée artistique » et le rôle fondamental que les Ballets russes ont joué pour la danse du XX^e siècle.

Boisseau, Rosita. *Panorama de la danse contemporaine : 100 chorégraphes*. Paris : Textuel, 2008. 656 p.
ISBN 978-2-84597-296-4
Pour sa nouvelle édition, ce « recueil de parcours choisis », largement illustré, présente 100 acteurs de la scène chorégraphique internationale au travers de portraits, d'entretiens et d'un questionnaire.

Boisseau, Rosita. *Panorama des ballets classiques et néoclassiques*. Paris : Textuel, 2010. 534 p.
ISBN 978-2-84597-397-8
50 ballets du répertoire classique ou plus récents y sont traités sur le même principe : une partie historique, un entretien avec un interprète et une « variation » : exploration de différentes versions, gros plan sur une thématique (la conception, la chorégraphie, la technique, les costumes…).

Boisseau, Rosita, Gattinoni, Christian. *Danse et art contemporain*. Paris : Nouvelles éditions Scala, 2011. 127 p.
ISBN 978-2-35988-028-1
Écrite par une journaliste de danse et un critique d'art, cette étude présente des collaborations entre chorégraphes et plasticiens ou des démarches d'artistes explorant ces deux terrains.

Guest, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*. Paris : Flammarion, 2001. 336 p.
ISBN 2-08-012830-2
Ouvrage illustré retraçant la création du ballet de l'Opéra de Paris et son histoire, de Louis XIV à nos jours : danseurs et chorégraphes, répertoire, artistes invités.

Noisette, Philippe. *Danse contemporaine : mode d'emploi*. Paris : Flammarion, 2010. 255 p.
ISBN 978-2-08-123748-3
La collection « Mode d'emploi » décrypte les expressions artistiques et les modes de pensée du monde contemporain.
Au sommaire de cet ouvrage à vocation pédagogique : La danse contemporaine, c'est quoi ? Quel intérêt ? Ne dites plus… Si par goût vous préférez… Les mots clés. Les dates repères. Ils ont osé. Les liaisons dangereuses.

* Pastori, Jean-Pierre. *La Danse. Tome 1. Du ballet de cour au ballet blanc*. Paris : Gallimard, 1996. 144 p.
Pastori, Jean-Pierre. *La Danse. Tome 2. Des Ballets russes à l'avant-garde*. Paris : Gallimard, 2003. 159 p.
ISBN 2-07-030422-1
Une histoire de la danse occidentale dans la collection « Découvertes » de Gallimard : il s'agit donc d'un format de poche associant un objectif de vulgarisation au sérieux du texte et à la richesse des illustrations.

Perroux, Alain. *La Comédie musicale, mode d'emploi. Avant-Scène Opéra*, Paris : Premières loges, 2009. 254 p.
ISBN 978-2-84385-257-2
Très accessible, ce mode d'emploi synthétique parcourt l'histoire de la comédie musicale, spectacle et cinéma, Broadway et Hollywood. On y présente une centaine d'œuvres et une sélection de figures majeures, les codes du genre, les règles de l'art…

* Seguin, Éliane. *Histoire de la danse jazz*. Paris : Chiron, 2003. 281 p.
Malheureusement épuisé mais indispensable, cet ouvrage historique nous conduit de l'Amérique coloniale du XVII^e siècle à aujourd'hui. Il nous raconte les évolutions, les transformations, les influences et les métissages de cette danse issue de la culture afro-américaine.

Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*. Paris : Complexe/Pantin : Centre national de la danse, 2005. 264 p.
ISBN : 978-2-804800-30-7
Le chorégraphe Ted Shawn rend hommage à François Delsarte, musicien, pédagogue et théoricien qui peut être considéré comme l'un des pères de la danse moderne.

Vernay, Marie-Christine. *Le Hip-hop*. Arles : Actes sud junior ; Paris : Agence pour l'éducation par le sport, 2011. 61 p.
ISBN 978-2-330-00042-4
Un essai sur la dimension internationale et cosmopolite du hip-hop.

Ressources en ligne

http://cncs.a-web.fr/documentation/dossier-pedagogique
Le Centre national du costume de scène à Moulins conserve et valorise les costumes de théâtre, d'opéra et de ballet ainsi que les toiles de décors peints qui lui sont confiés. Un dossier pédagogique est établi pour chaque exposition. On regardera en particulier celui consacré à Rudolf Noureev qui contient une brève histoire de la danse et un glossaire.

http://www.numeridanse.tv/
Numeridanse.tv est une base de données audiovisuelles numériques relatives à l'univers de la danse, référençant sous forme d'extraits ou d'œuvres intégrales à la fois des spectacles chorégraphiques filmés, des adaptations/fictions, des documentaires et des ressources pédagogiques. Chacune de ces ressources est accompagnée de textes fournissant des informations utiles à la compréhension.

Numeridanse.tv accompagne enseignants et intervenants pédagogiques dans une démarche de sensibilisation à l'univers de la danse par le biais d'outils spécialement élaborés en fonction de leurs besoins. Dans l'espace « Thémas », des constructions thématiques sont exportables et pourront ainsi être référencées et accessibles en tant que ressources dans des environnements numériques de travail (notamment un théma sur la danse à la croisée des arts).

Images de la culture

www.cnc.fr/idc
Le fonds CNC - Images de la culture est un catalogue de films documentaires. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, à des structures très variées comme des lieux de spectacles, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals… autrement dit, à tous les acteurs qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public. Il comprend plus de 200 films sur la danse.

La danse : pour aller plus loin

Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain vol. I : Filiations historiques et positions actuelles. Études théâtrales n°47-48. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2010. 188 p.
ISBN 2-930416-31-9

Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain vol. II : Paroles de créateurs et regards extérieurs. Études théâtrales n°49. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2010. 208 p.
ISBN 2-930416-32-7
« Espace de réflexion sur le fait théâtral à partir de ses différentes approches disciplinaires – dramaturgie, esthétique, scénographie, littérature, sociologie, droit…–, la revue *Études théâtrales* se consacre aux dimensions tant historique que contemporaine, tant textuelle que représentative du spectacle vivant. » Études, essais, témoignages ou entretiens : ces 2 numéros étudient les rapports entre théâtre et danse.

Louppe, Laurence (dir.). *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*. Paris : Dis Voir, 2005. 150 p.
ISBN 2-906571-21-0
Recueil d'articles sur la notation du mouvement depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, qui analysent les démarches et les idéologies qui les sous-tendent. Illustrations variées.

Christout, Marie-Françoise. *Le Ballet occidental : naissance et métamorphoses XVIe-XXe siècle*. Paris : Desjonquères, 1995. 252 p.
ISBN 2-904227-87-3
Cet ouvrage déroule les grandes étapes historiques et esthétiques de l'évolution du ballet classique en évoquant les principales œuvres, les plus illustres chorégraphes, théoriciens et danseurs.

* Christout, Marie-Françoise. *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVIIe siècle*. La Haye : Mouton, 1965. 447 p.
Bien que difficilement trouvable, il nous a paru utile de mentionner cette étude des thématiques et des techniques mises en œuvre dans les arts du spectacle, et plus spécifiquement dans les arts du mouvement pour représenter le merveilleux. Quelles esthétiques se sont développées en fonction des évolutions historiques ?

* Febvre, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron, 1995. 163 p.
Une analyse de référence sur un thème crucial pour la danse contemporaine. Au sommaire : La danse, une vieille histoire entre corps et langage ; Les voies privilégiées de la théâtralité en danse ; L'économie du récit chorégraphique.

Laban, Rudolf, Challet-Haas, Jacqueline et Bastien, Marion (trad.). *La Maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud, 2007. 275 p.
ISBN 978-2-7427-6793-9
Chorégraphe, danseur, théoricien, dessinateur, Rudolf Laban (1879-1958) expose ici sa conception du mouvement. Pour découvrir l'ampleur et l'influence de sa pensée sur toute la danse moderne du XXe siècle. On pourra aussi consulter l'*Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban* par J. Hodgson et V. Preston-Dunlop ; trad. P. Lorrain. Arles : Actes Sud, 1991. Épuisé.

Voir aussi

Repères, cahier de danse
*Repère*s « met en valeur la pensée de la danse en s'attachant aux questions relatives au travail des danseurs, abordé sous différents angles : entretiens, analyses d'œuvres et d'ateliers, études historiques ou sociologiques ». Parmi les derniers numéros :
- n° 27, « La danse des costumes », avril 2011 ;
- n° 23, « Merce Cuningham et la danse en France », avril 2009 ;
- n° 19, « Le danseur et l'émotion », mars 2007.
La revue est éditée par le Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne.
ISSN 2112-5147 www.alabriqueterie.com

*** Les programmes de la Biennale de la danse de Lyon :**
Les premières éditions de la Biennale publiaient chaque année un programme extrêmement bien documenté, remarquablement et abondamment illustré, sur les thématiques et les artistes de l'année. Bien que difficilement trouvables, ces programmes sont quand même mentionnés ici pour leur intérêt documentaire. Ils sont par ailleurs consultables ou empruntables dans quelques bibliothèques (Bibliothèque municipale de Lyon, CND Pantin).

- Biennale internationale de la danse de Lyon. Programme 1984. 88 p.
Le développement de la danse moderne à travers ses principales expressions successives, la voie allemande, la voie américaine. Ainsi qu'un arbre généalogique de la danse moderne.
Pour les panneaux « Théâtre de l'abstraction » ; « Danse d'expression et Tanztheater » ; « Merce Cunningham » ; « La danse comme art contemporain ».

- Biennale internationale de la danse de Lyon. Programme 1986. 87 p.
Le développement et la diffusion de la danse expressionniste allemande, sa rencontre avec la *modern dance* américaine, sa relation avec la création des années 1980. Généalogie de la danse expressionniste.
Pour les panneaux « Théâtre de l'abstraction » ; « Danse d'expression et Tanztheater ».

- Biennale internationale de la danse de Lyon. *4 siècles de danse en France*. Programme 1988. 99 p.
Nombreux articles sur l'histoire de la danse en France de la fin du Moyen Âge à nos jours, concernant aussi bien la danse récréative que la danse spectaculaire.
Pour les panneaux « La "belle danse" » ; « Le ballet d'action » ; « *Giselle* » ; « Théâtre de l'abstraction » ; « La danse comme art contemporain ».

- Biennale internationale de la danse de Lyon. *An American Story : un siècle de danse aux États-Unis.* Programme 1990. 101 p.
Les grands noms de la danse américaine nous accompagnent dans cette histoire de la danse aux États-Unis. Des pionniers de la danse moderne aux chorégraphes contemporains, avec des incursions vers le jazz et les claquettes, la comédie musicale, mais aussi vers les traditions indiennes et les danses de sociétés.
Pour les panneaux « Théâtre de l'abstraction » ; « Danse d'expression et Tanztheater » ; « Merce Cunningham » ; « Les danses jazz » ; « La danse comme art contemporain ».

Ressources en ligne

http://mediatheque.cnd.fr/
Parmi les ressources en ligne proposées par la médiathèque du CND, on trouvera à la rubrique « Thèmes et textes » une série de notices sur des personnalités, des œuvres, des thèmes variés. Ces notices sont accompagnées d'une bibliographie et sont imprimables.

2. Enseignement, contextes, disciplines connexes : réflexions et outils

L'Art chorégraphique. Textes et documents pour la classe, TDC. N° 988. Paris : Centre national de documentation pédagogique (CNDP), 2010.
Au sommaire : Une histoire de l'art chorégraphique. Quatre chorégraphies du *Sacre du printemps*. L'expérience chorégraphique du point de vue du spectateur. La composition de danse. La Nouvelle Danse française.

Danse, arts et culture. Revue EPS. N° 348, août-septembre-octobre 2011.
Le dossier sur la transmission de la danse en milieu scolaire – approches variées, questionnements et témoignages – est proposé par l'association Passeurs de danse.

Dossier arts de la scène : entrer en danse. Animation et éducation. N° 223-224. Paris : Office central de la coopération à l'école, juillet-octobre 2011.
Le dossier est consacré à la danse à l'école et est aussi téléchargeable sur le site de l'OCCE.

Boudinet, Gilles (dir.). *Enseigner l'histoire des arts : enjeux et perspectives (1) : la question de l'histoire*. Paris : L'Harmattan, 2011. 190 p. (Arts, transversalité, éducation)
ISBN 978-2-296-54158-0
Les auteurs des contributions interviennent dans le domaine de la formation des enseignants, de la recherche universitaire en sciences humaines, en arts et en sciences de l'éducation. C'est ici la problématique de l'histoire qui est mise en débat.

Colombo, Laura, Genetti, Stefano (dir.). *Pas de mots : de la littérature à la danse*. Paris : Hermann, 2010. 326 p.
ISBN 978-2-7056-6942-3
Une étude de la littérature dans la danse : les livrets de ballets, les collaborations entre écrivains et chorégraphes, les transpositions dansées d'ouvrages appartenant au patrimoine littéraire français.

Duvin-Parmentier, Bénédicte (dir.). *Pour enseigner l'histoire des arts : regards interdisciplinaires*. Amiens : CRDP d'Amiens, 2010. 270 p. (Repères pour agir. Second degré)
ISBN 978-2-86615-357-1
Outil de réflexion et de propositions, cet ouvrage insiste sur la transversalité pour épauler les équipes pédagogiques.

Félix, Jean-Jacques. *Enseigner l'art de la danse ? L'acte artistique de danser et les fondements épistémologiques de la didactique de son enseignement*. Bruxelles : De Boeck, 2011. 448 p.
ISBN 978-2-8041-6344-0
Ce livre s'adresse aux enseignants et futurs enseignants en EPS, art et esthétique, danse à l'école et au lycée, aux artistes chorégraphes, aux acteurs culturels. Il analyse le rôle que peu-

vent jouer diverses modalités d'enseignement de la danse en milieu scolaire dans la construction des « apprentissages fondamentaux ».

Goudin, Pascale, Morin, Nicole. *Arts visuels et danse, cycles 1, 2, 3 et collège*. Poitiers : CRDP Poitou Charentes, 2010. 64 p. (Arts visuels &)
ISBN 978-2-8142-0163-7
Recueillir, proposer et susciter des activités artistiques : La danse représentée. L'œuvre dansée. La danse mise en scène. La trace de la danse.

Langle, Christine de. *Dico atlas de l'histoire des arts*. Paris : Belin, 2010. 95 p.
ISBN 978-2-7011-5660-6
Sélection de 80 chefs-d'œuvre de la peinture, la sculpture, l'architecture, choisis pour le grand public mais également en fonction des programmes scolaires. Présentation composée d'un rappel des dates importantes (frises chronologiques), d'une carte pour situer l'œuvre et son contexte géographique, une iconographie, et un texte présentant l'œuvre dans son contexte historique.

Perez, Tizou, Thomas, Annie. *Danser les arts*. Nantes : CRDP des Pays de la Loire, 2000. 208 p.
ISBN 2-86628-341-4
Par des exemples concrets, ce document ouvre des espaces d'expériences pédagogiques et artistiques, centrées sur la rencontre de la danse avec les autres arts.

Rousier, Claire (dir.). *L'Histoire de la danse : repères dans le cadre du diplôme d'État*. Pantin : Centre national de la danse, 2000.
ISBN 2-914124-09-0
Cet outil de connaissance historique propose une série de points de vue et de repères. Il est mentionné ici surtout pour son tableau synoptique détaillé inscrivant l'histoire de l'art et des pratiques chorégraphiques dans son contexte artistique et social.

* Saint-Jacques, Camille (dir.). *Arts contemporains : 1950-2000*. Paris : Autrement / Scérén-CNDP, 2002. 448 p.
Cette introduction à l'art contemporain permet trois approches : par les onze disciplines artistiques abordées ; par les cinq thèmes transversaux proposés : le rapport entre arts majeurs et arts mineurs, la mondialisation des échanges artistiques, le marché face aux politiques culturelles, les nouvelles technologies et les pratiques artistiques, le corps et ses genres ; par période.

Zakhartchouk, Jean-Michel. *Transmettre vraiment une culture à tous les élèves : réflexion et exemples de pratiques*. Amiens : CRDP d'Amiens, 2006. 233 p. (Repères pour agir. Second degré)
ISBN 978-2-86615-301-4
L'ouvrage est structuré en trois chapitres : une réflexion autour de la notion de culture et de sa transmission, une étude sur les conditions de mise en œuvre de cette transmission culturelle puis des exemples d'actions présentés par les enseignants.

Voir aussi

La collection « Comprendre et reconnaître » chez Larousse : *L'Art au XIXe siècle*, *L'Art romantique*, *L'Art classique et le baroque*, *L'Art contemporain*, *L'Art moderne*, *Lire l'art contemporain*, *Guide de la musique*, *Art et nouvelles technologies*, *Le jazz dans tous ses états : histoire, styles, foyers, grandes figures.*
Le Cercle de recherche et d'action pédagogique (CRAP) édite une collection de cahiers pédagogiques conjuguant théorie et pratique. Voir plus précisément :
- n° 486, « Culture de l'école, cultures des jeunes », janvier 2011 ;
- n° 470, « Les élèves et la documentation », février 2009 ;
- n° 464, « Les arts à l'école », juin 2008.
http://www.cahiers-pedagogiques.com

Ressources audiovisuelles

Bonjour, Marcelle, Mocquart, Jean-Yves. *D'une écriture l'autre : le corps lisière entre les arts*. CNDP/Danse au cœur/Scérén, 2005. DVD 137 min.
Traversées croisées entre danse, littérature et musique : construire des problématiques transversales.

Ressources en ligne

http://www.gallica.bnf.fr
La bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : patrimoniale et encyclopédique.

http://www.histoire-image.org
«L'*Histoire par l'image* explore l'Histoire de France à travers les collections des musées et les documents d'archives. Bien que privilégiée, l'histoire politique n'est pas exclusive ; une large place est accordée aux œuvres représentatives des réalités d'une époque et de leur évolution dans le temps (conditions sociales, progrès scientifiques, pratiques religieuses et culturelles, vie intellectuelle et artistique…). L'enjeu de *L'Histoire par l'image* réside donc non seulement dans sa richesse iconographique et éditoriale, mais aussi dans sa capacité à renouveler l'approche des faits historiques et leurs représentations. »

http://histoiredesarts.culture.fr/
Le ministère de la Culture met à disposition des enseignants un portail dédié à l'enseignement de l'histoire des arts. Il recense, à la manière d'un annuaire, les ressources du Web élaborées par les services des établissements culturels nationaux : analyses d'œuvres, dossiers thématiques, expositions virtuelles, ressources iconographiques…

http://www.occe.coop/federation/
L'Office central de la coopération à l'école (OCCE) est l'organisme national qui fédère la vie et l'action pédagogique de la plupart des coopératives scolaires de l'école primaire et d'un grand nombre de foyers coopératifs de collèges et de lycées.

http://www.passeursdedanse.fr
Cette association est ouverte à toute personne impliquée et/ou intéressée par la transmission de la danse en milieu scolaire et universitaire, et souhaitant partager ses expériences et ses connaissances. Le site est ainsi le lieu des traces, des outils, des textes officiels et des témoignages sous toutes leurs formes, des traversées et des expériences qui se vivent au quotidien, de la maternelle à l'université.

3. Quelques focus thématiques

La « belle danse » : le ballet, miroir de la cour

Ressources imprimées

Cessac, Catherine (dir.). *Molière et la musique : des états du Languedoc à la cour du Roi-Soleil*. Montpellier : les Presses du Languedoc, 2004. 140 p.
ISBN 2-85998-297-3
« Les différentes rubriques ont été confiées à des historiens de la littérature, de la musique et de la danse, qui apportent chacun leur vision de l'œuvre multiforme de Molière. »

Christout, Marie-Françoise. *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 : mises en scène*. Paris : Picard ; Pantin : Centre national de la danse, 2005. 292 p.
ISBN 2-7084-0742-2
Cet ouvrage montre comment le ballet de cour dévoile les goûts et secrètes aspirations de son temps. Il en analyse les thématiques et les composantes des spectacles en les resituant dans leurs contextes.

Franko, Mark. *La Danse comme texte : idéologies du corps baroque*. Paris : Kargo/L'Éclat, 2005. 325 p.
ISBN 2-84162-088-3
Destiné à un public spécialisé, cet ouvrage étudie le ballet de cour entre 1573 et 1670. Il s'attache à montrer comment le corps a émergé d'un théâtre verbal pour devenir lui-même un texte… Et se poursuit par une réflexion sur les travaux d'Oskar Schlemmer ou d'Edward Gordon Craig dont certains aspects (jeux inexpressifs, automates) se rapprochent du ballet de cour.

Ressources audiovisuelles

Corbiau, Gérard. *Le roi danse*. Paris : France Télévisions Distribution, 2010.

Mnouchkine, Ariane. *Molière*. Paris : Bel Air, 2004.

Tirard, Laurent. *Molière*. Paris : Wild Side, 2007.

Ressources en ligne

www.chateauversailles.fr
Le site du château de Versailles offre plusieurs dossiers pédagogiques.

http://crdp.ac-paris.fr/seanceplus/lafontaine
en lien avec le film de Daniel Vigne : *La Fontaine, le défi*.

http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html
Les Archives nationales mettent en ligne une base de données d'images numérisées de documents d'archives (la base ARCHIM). On y trouvera une série sur les *Menus Plaisirs du roi*.

http://www.lafontaine.net
Un site dédié à Jean de La Fontaine : les fables et le reste de son œuvre, son époque…

http://mediatheque.cnd.fr/themesTextes.php
Parmi les ressources en ligne proposées par la médiathèque du CND, on trouvera à la rubrique « Thèmes et textes » : « La belle danse » d'Eugénia Roucher (sous « Variations baroques »).

http://www.musebaroque.fr/Articles/danses.htm
Glossaire qui présente les principales danses baroques en France à partir du règne de Louis XIV.

Le ballet d'action : la danse gagne son indépendance

Noverre, Jean Georges. *Lettres sur la danse*. Paris : Éd. du Sandre, 2006. 219 p. ISBN 2-914958-37-4

Noverre, Jean Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets, 1760*. [S.l.] : Paléo, 2009. (2 tomes)
ISBN 2849094471 et 284909448X
Ce maître de ballet et théoricien réfléchit sur les fondements de l'art du spectacle chorégraphique et définit les principes du « ballet en action ». Ses idées ont influencé ses contemporains comme ses successeurs. (Édition en 1 ou 2 tomes.)

Waeber, Jacqueline (éd.). *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*. Berne : P. Lang, 2009. 305 p.
ISBN 978-3-03911-637-9
13 études sur l'émergence de nouvelles pratiques dramaturgiques dans le domaine de la danse et du geste au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

Ressources en ligne

http://gallica.bnf.fr
Le texte des *Lettres* de Noverre est directement consultable sur Gallica.

Giselle : une incarnation du sentiment

Gautier et les arts de la danse. Bulletin de la Société Théophile Gautier n°31, 2009. 374 p. ISBN 978-2-35371-066-9
La danse était une passion pour cet écrivain et critique d'art qui fut aussi l'un des théoriciens du romantisme français. Les textes de chercheurs et de danseurs rassemblés ici cherchent à

l'analyser pour mieux la saisir.
Moindrot, Isabelle (dir.). *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*. Paris : CNRS éd. 2006. 325 p.
ISBN 2-271-06424-4
Étude pluridisciplinaire des effets, des techniques et des motifs. Dont un texte de Sylvie Jacq-Mioche : « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIXe siècle ».

Ressources audiovisuelles

Tarta, Alexandre. *Giselle*. Paris : Bel Air, 1996 (disponible à Images de la culture).

Voir aussi

Les programmes de l'Opéra de Paris de *Giselle* : version classique (2009), celle de Mats Ek (2003), et de *La Sylphide* (1999).
On peut se procurer les programmes récents à la boutique de l'Opéra de Paris. Ils sont également empruntables ou consultables à la médiathèque du CND Pantin.

Théâtre de l'abstraction : jeux avec les formes

Franko, Mark. *La Danse comme texte : idéologies du corps baroque*. Paris : Kargo/L'Éclat, 2005. 325 p.
ISBN 2-84162-88-3
Destiné à un public spécialisé, cet ouvrage étudie le ballet de cour entre 1573 et 1670. Il s'attache à montrer comment le corps a émergé d'un théâtre verbal pour devenir lui-même un texte… Et se poursuit par une réflexion sur les travaux d'Oskar Schlemmer ou d'Edward Gordon Craig dont certains aspects (jeux inexpressifs, automates) se rapprochent du ballet de cour.

Boisseau, Rosita. *Philippe Decouflé*. Paris : Textuel, 2003. 167 p.
ISBN 2-8459-7096-X
Portrait d'un chorégraphe français aux multiples influences (Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais…) et aux multiples complices (Philippe Guillotel, Christophe Salengro…). L'iconographie du livre est à la hauteur du personnage.

Rousier, Claire (dir.). *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*. Pantin : Centre national de la danse, 2002. 173 p.
ISBN 2-914124-14-7
Historiens et philosophes, danseurs et chorégraphes portent un nouveau regard sur les recherches scéniques de celui qui a ouvert la voie vers un théâtre abstrait.

Ressources en ligne

http://mediatheque.cnd.fr/
Parmi les ressources en ligne proposées par la médiathèque du CND, on trouvera à la rubrique « Thèmes et textes » : « La danse serpentine de Loïe Fuller » (sous « Figures du solo »).

Une série de dossiers pédagogiques liés aux collections du Centre Pompidou
http://www.centrepompidou.fr/education/ressources

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Kandinsky-jaune-rouge-bleu/ENS-Kandinsky-jaune-rouge-bleu.htm

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-kandinsky-mono/ENS-kandinsky-monographie.html

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-PICASSO/ENS-picasso.html

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-matisse/ENS-matisse.htm

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm

Danse d'expression et Tanztheater : la force du geste

Hommage à Pina Bausch. Hors-série *Danser*, 2009. 62 p.
Publié après le décès de la chorégraphe, ce numéro hors-série du magazine *Danser* présente : les grandes dates de sa vie d'artiste ; 7 portraits et interviews publiés dans le magazine depuis 1984 ; la place de son œuvre en France et en Allemagne ; des témoignages.

Gauthier, Brigitte. *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : L'Arche, 2009. 213 p.
ISBN 978-2-85181-689-4
Savante mais vivante étude du mouvement et de l'écriture de Pina Bausch.

Guilbert, Laure. *Danser avec le IIIe Reich : les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles : A. Versaille, 2012. 448 p.
ISBN 978-2-87495-130-5
Réédition d'un ouvrage publié en 2000 aux éd. Complexe.
L'histoire et le rôle de la danse moderne dans la politique artistique du IIIe Reich. Pourquoi cet art, né de la modernité, a été miné par les tentations artistiques du nazisme.

* Launay, Isabelle. *À la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban – Mary Wigman*. Paris : Chiron, 1996. 287 p.
Travail issu d'une thèse de doctorat, qui étudie les écrits de Laban et de Wigman et les confronte aux définitions historiques de la modernité.

Ressources audiovisuelles

Excoffier, Jo, Biner, Pierre, Garnier, Jean-Pierre.
Pina Bausch et ses deux cousines. Berne : SSR-TV, 1983 (dis-

ponible à Images de la culture).
Linsel, Anne, Hoffmann, Rainer. *Les Rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch*. Paris : Jour2Fête, 2011.

Obadia, Régis. *Dominique Mercy danse Pina Bausch*. Paris : Zadig, 2003 (disponible à Images de la culture).

Ressources en ligne

Voir *Danser avec Jean Weidt : la longue histoire de Vieilles gens, vieux fers*, conférence dansée de Françoise et Dominique Dupuy sur http://www.numeridanse.tv

Merce Cunningham : la danse, un art de l'espace et du temps

Ressources imprimées

Hommage à Merce Cunningham. *Danser*. Numéro spécial 290, 2009. 82 p.
Publié après le décès du chorégraphe, ce numéro spécial du magazine *Danser* présente : une chronologie ; 10 portraits et interviews publiés dans le magazine depuis 1987, des témoignages.

Bosseur, Jean-Yves. *John Cage. Suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur*. Paris : Minerve, 2000. 218 p.
ISBN 2-86931-093-5
Contient un chapitre sur les relations Cage-Cunningham.

* Cunningham, Merce [entretiens avec Jacqueline Lesschaeve]. *Le Danseur et la danse*. Paris : Belfond, 1988. 245 p.
Dans ces entretiens réalisés entre 1977 et 1980, Merce Cunningham aborde de façon simple et avec des exemples concrets sa formation en danse, ses expériences auprès de Martha Graham, l'élaboration de son esthétique et le choix de ses collaborateurs.

Kasper, Ulrike. *John Cage : un artiste dans son temps*. [S.l.] : Centre national de documentation pédagogique (CNDP)/ Scérén, 2009. 80 p.
ISBN 978-2-240-03048-1
Dans la collection « Baccalauréat » : « Par ses démarches expérimentales, l'artiste et compositeur américain John Cage a profondément influencé la musique et les arts du XX^e siècle. En collaborant avec le danseur et chorégraphe Merce Cunningham, John Cage dépasse les limites spatio-temporelles de l'œuvre d'art pour entrer dans la vie même. »

* Vaughan, David. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris : Plume, 1997. 315 p.
Ce bel ouvrage de référence écrit par l'archiviste de la compagnie retrace 50 ans de la carrière de cet artiste incontournable.

Ressources audiovisuelles

Atlas, Charles. *Merce Cunningham, une vie de danse*. Londres : Thirteen WNET, 2000.

Plusieurs documents audiovisuels sont disponibles à la vente sur le site de la Merce Cunningham Dance Company : www.merce.org

Ressources en ligne

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm

Roméo et Juliette : thème et variations

* Brunet, François. *Le Mythe de Roméo et Juliette : de la Renaissance à nos jours, cette histoire d'amour universelle a toujours inspiré le monde des arts*. Toulouse : éd. Privat, 2002. 159 p.
ISBN 2-7089-0808-1
Après un retour aux origines de la légende, l'auteur s'attache à la version de Shakespeare qui a construit le mythe, puis décline différentes adaptations musicales, picturales, cinématographiques et analyse la portée du mythe.

Machart, Renaud. *Leonard Bernstein*. Arles : Actes Sud, 2007. 215 p.
ISBN 2-7427-7214-8
Un essai qui associe un portrait et une analyse accessible des caractéristiques de sa musique. Un chapitre est consacré à *West Side Story*.

Voir aussi

Roméo et Juliette. Programme de l'Opéra de Paris, 2010.

Ressources en ligne

http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=romeo-et-juliette
« Pièce (dé)montée » est un outil pédagogique conçu par le CRDP de Paris. Les dossiers sont construits autour de textes de théâtre et travaillés dans leurs rapports à la représentation. Le n° 119 de décembre 2010 sur la pièce de Shakespeare mise en scène par Magali Léris est téléchargeable.

http://www.noureev.org/rudolf-noureev-choregraphie/romeo-et-juliette-rudolf-noureev
Sur le site de la fondation du chorégraphe, une page présente la version de Rudolf Noureev créée pour l'Opéra de Paris.

Ressources audiovisuelles

Gallotta, Jean-Claude. *La Légende de Roméo et Juliette*. Paris : Agat films et Cie, 1991 (disponible sur numéridanse).

Tarta, Alexandre. *Roméo et Juliette* (version Angelin Preljocaj). Londres : RM Arts, 1992 (disponible à Images de la culture).

Tarta, Alexandre. *Roméo et Juliette* (version Rudolf Noureev, Opéra national de Paris). Paris : Bel Air, 1995.

Les danses jazz : le rythme comme expression

Cougoule, Odile (dir.). *Enseigner la danse jazz*. Pantin : Centre national de la danse, 2007. 127 p.
ISBN 978-2-914124-33-1
Ouvrage pédagogique destiné aux enseignants de danse jazz mais son introduction, rédigée par Éliane Seguin, permet de disposer d'un aperçu de l'histoire du jazz.

Lhamon Jr., William T. *Raising Cain. Représentations du blackface, de Jim Crow à Michael Jackson*. [S.l.] : Kargo/L'Éclat, 2004. 326 p.
ISBN 978-2-84162-169-9
Cette traduction de *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* par Sophie Renaut, existe aussi en poche sous le titre *Peaux blanches, masques noirs* (actuellement indisponible).
« 1820, New York : près du port, des "nègres" dansent pour gagner quelques anguilles. [...] Fin du XX[e] siècle, de part et d'autre de l'Atlantique, sur MTV : Michael Jackson et MC Hammer se déhanchent avec des pas de danse et des gestes identiques. Pourquoi ces gestes ont-ils perduré ? Quels processus d'identification ont-ils mis en œuvre ? À qui appartiennent-ils ? Aux Noirs qui les ont créés, ou aux Blancs qui, une fois grimés en noir (blackface), les ont copiés et assimilés ? »

Louvel, Cécile. *La Danse jazz et ses fondamentaux : comment définir qualitativement les spécificités de « l'énergie » jazz ?* Paris : L'Harmattan, 2007. 147 p.
ISBN 2-296-03541-6
Une première partie évoque les racines de cet art sur les plans de la symbolique, des émotions, des sensations, suivie d'une analyse des procédés de mise en mouvement.

Manning, Susan. *Danses noires, blanche Amérique [exposition présentée du 15 janvier au 7 avril 2009 au Centre national de la danse]*. Pantin : Centre national de la danse, 2009. 124 p.
ISBN 978-2-914124-37-9
Étude historique consacrée aux danses noires américaines réalisée par la commissaire de l'exposition.

Ressources en ligne

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-matisse/ENS-matisse.htm
Dans la série de dossiers pédagogiques liés aux collections du Centre Pompidou.

http://www.offjazz.com/
Sur le site de la compagnie et de l'école de Gianin Loringett on trouvera des pages bien documentées sur l'histoire du jazz et des claquettes.

La danse comme art contemporain

Banes, Sally. *Terpsichore en baskets : post-modern dance*. Pantin : Centre national de la danse ; Paris : Chiron, 2002. 310 p.
ISBN 2-7027-0733-5

Frétard, Dominique. *Danse contemporaine : danse et non-danse : vingt-cinq ans d'histoires*. Paris : Cercle d'art, 2004. 174 p.
ISBN 2-7022-0747-2
Retour sur ce courant de l'art chorégraphique apparu au début des années 1990. Un essai qui tente de comprendre la démarche d'artistes qui rejettent les codes habituels du mouvement et de l'espace.

Jaffré, Olympe. *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*. Paris : L'Harmattan, 2007. 143 p.
ISBN 978-2-296-04063-2
Cette réflexion sur la rencontre entre l'art chorégraphique et les technologies numériques débute par un panorama historique des collaborations. Elle se poursuit sur les enjeux artistiques pour la création et la représentation en danse.

* Moïse, Claudine. *Danse hip-hop, respect !* Montpellier : Indigène, 2004. 135 p.
Deuxième ouvrage écrit par cette sociolinguiste sur le hip-hop. Textes et entretiens nous parlent d'une danse qui a trouvé sa place entre danse populaire et danse savante.

Perrin, Julie. *Projet de la matière-Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*. Dijon : Les Presses du Réel/Pantin : Centre national de la danse, 2007.
ISBN : 978-2-84066-201-3
Cet ouvrage évoque le processus de création de *Projet de la matière* d'Odile Duboc. Incluant une captation de la pièce, il viendra utilement enrichir les actions pédagogiques proposées autour de cette œuvre.

http://mediatheque.cnd.fr/
Parmi les ressources en ligne proposées par la médiathèque du CND, on trouvera à la rubrique « Thèmes et textes » : « *Postmodern dance* » (sous « Pionniers modernes et postmodernes »).

Dans la série de dossiers pédagogiques liés aux collections du Centre Pompidou :
http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-oeuvres-sonores/ENS-oeuvres-sonores.html

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-brancusi/ENS-brancusi.htm

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm

Ressources audiovisuelles

De nombreuses ressources audiovisuelles sont disponibles sur www.numeridanse.tv et dans le catalogue d'Images de la culture (www.cnc/idc).

4. Ouvrages jeunesse

Les livres illustrés sur l'histoire et les esthétiques des danses

Beigel, Christine. *La Danse racontée aux enfants*. Paris : La Martinière, 2011. 73 p.
ISBN 978-2-7324-4337-9

Chaudon, Marie-Valentine. *La Passion de la danse*. Paris : Bayard jeunesse, 2011. 68 p.
ISBN 978-2-7470-3520-0

Les documentaires sur l'univers de la danse

Colozzi, Claudine. *L'Encyclo de la danseuse*. Paris : Plon, 2011. 239 p.
ISBN 978-2-259-20987-4

Izrine, Agnès. *Copain de la danse*. Paris : Milan jeunesse, 2006. 221 p.
ISBN 978-2-7459-3278-5

Ledu, Stéphanie. *Dansez les filles !* Paris : Milan jeunesse, 2006. 109 p.
ISBN 978-2-7459-2013-8

Mannoni, Gérard, Ianco, Catherine. *La Danse : histoire, ballets, coulisses, étoiles*. Toulouse, Milan jeunesse, 2005. 198 p.
ISBN 2-7459-1485-5

Pour aller plus loin

Cauwet, Nouchka, Riedel, Nelly. *Danser le monde : naissance d'une chorégraphie*. Paris : Belize, 2011. 60 p.
ISBN 978-2-917289-28-0
De Shiva à Kandinsky, des bretonnes dansant la gavotte au milieu des foins à « Danser l'eau », le livre nous raconte une histoire de la danse à travers la peinture et comment les peintres s'inspirent des corps dansants pour animer couleurs, lignes, formes et rythmes.

Foix, Alain. *Je danse donc je suis*. Paris : Gallimard jeunesse, 2007. 77 p.
ISBN 2-07-060321-3
Une réflexion philosophique sur la danse dans la collection « Chouette ! Penser ».

Gladstone, Valerie. *A Young Dancer : the Life of an Ailey Student*. New York : Henry Holt and Company, 2009.
ISBN 978-0-8050-8233-3
Pour les professeurs d'anglais. Un reportage dans l'école d'Alvin Ailey à New York. Ce danseur américain devenu chorégraphe dont le style mêle plusieurs genres, a défendu la culture afro-américaine et permis à nombre de jeunes d'origines ethniques variées de danser.

Salgues, Julie, Collantes, Nathalie. *On danse ?* Paris : Autrement junior/Scérén, 2002. 63 p.
ISBN 2-240-00846-6 (Scérén)/2-7467-0252-5 (Autrement)
Dans une collection qui veut sensibiliser les enfants et les ados au monde de l'art, ce livre transforme le lecteur en spectateur.

Voir aussi

Les livres de la collection « Musigram » chez Calligram présentent des adaptations d'opéras et de ballets, élégamment illustrées et accompagnées d'extraits musicaux. Parmi les titres disponibles : *Giselle*, *Roméo et Juliette* (Gounod).

Crédits photographiques et vidéographiques

Panneaux

Introduction

1. *Solides* de Catherine Diverrès, Compagnie Catherine Diverrès, photo Jean-Marie Gourreau, théâtre de Vanves, 2006
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau

La « belle danse » : le ballet, miroir de la cour

1. Costume du Soleil levant dans *Ballet de la nuit* (1653), dessin atelier Henry de Gissey
Département des Estampes et de la Photographie / BnF

2. Costume du Grand-homme dans *Ballet de la nuit* (1653), dessin d'après Henry de Gissey
Bibliothèque de l'Institut, Paris © RMN / Agence Bulloz

3. Décor du ballet de cour *Les Noces de Pélée et Thétis* (1654), dessin Giacomo Torelli
Bibliothèque-musée de l'Opéra / BnF

Le ballet d'action : la danse gagne son indépendance

1. Costume de Mademoiselle Pitro dans *La Provençale*, dessin à la plume Boquet, planche couleur A. Guillaumot Fils, in *Costumes des ballets du roy, archives de l'Opéra, xviii^e siècle*, Paris, éditions Monnier & Cie, 1885
Médiathèque du CND, donation Gilberte Cournand. Cliché Dominique Peraldi

2. *La Fille mal gardée* de Heinz Spoerli, Ballet de l'Opéra de Paris, Maison des arts de Créteil, photo Jean-Marie Gourreau, 1981
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau. Cliché Dominique Peraldi

3. Livret du ballet *Ninette à la cour*, Paris, Imp. Ballard, 1782
Médiathèque du CND. Cliché Dominique Peraldi

Giselle, une incarnation du sentiment

1. Costume de Carlotta Grisi dans le 1^er^ acte de *Giselle*, Paris, Hautecœur-Martinet, s.d.
Médiathèque du CND. Cliché Dominique Peraldi

2. Le prince, Giselle, Myrtha et les wilis dans le 2^e^ acte, Ballet de l'Opéra de Paris, photo Christian Leiber, Paris, Palais Garnier, 2009 © Christian Leiber / Opéra national de Paris

3. Natalia Bessmertnova en Giselle dans la scène de la folie (fin du 1^er^ acte), Ballet du théâtre Bolchoï, photo Jean-Marie Gourreau, Palais des sports de Paris, 1972
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau. Cliché Dominique Peraldi

Théâtre de l'abstraction : jeux avec les formes

1. Loïe Fuller, photo anonyme, s.l.s.d.
DR. Cliché Dominique Peraldi

2. *Jaune-rouge-bleu* de Wassily Kandinsky, huile sur toile, 1925
©Adagp, Paris 2011 © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Adam Rzepka

3. *Noumenon* d'Alwin Nikolais. Ririe-Woodbury Dance Company, photo Brent Herridge, s.l.s.d.
© Brent Herridge

Danse d'expression et Tanztheater : la force du geste

1. Valeska Gert dans le film *Tanzerische Pantomimen* de Suse Byk, 1925
Cinémathèque de la Danse, DR

2. *La Table verte* de Kurt Jooss, photo Albert Renger-Patzsch, s.d.
Médiathèque du CND, fonds Albrecht Knust — Donation Roderyk Lange © Adagp, Paris 2011. Cliché Dominique Peraldi

3. *Nelken* de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, photo Laurent Philippe, Opéra de Lyon, 2010
© Laurent Philippe

Merce Cunningham : la danse, un art de l'espace et du temps

1. Viola Farber et Carolyn Brown dans *Summerspace* de Merce Cunningham, Merce Cunningham Dance Company, photo Richard Rutledge, s.d.
© Richard Rutledge

2. Modélisations numériques réalisées par Paul Kaiser et Shelley Eshkar pour *Biped* (1999) de Merce Cunningham
© Shelley Eshkar, Paul Kaiser

3. *Walkaround Time* de Merce Cunningham, Merce Cunningham Dance Company, photo James Klosty, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1970
© James Klosty

Roméo et Juliette : thème et variations

1. *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins, photo de film anonyme, s.l., 1961
Iconothèque de la Cinémathèque française, DR

2. *Roméo et Juliette* de Rudolf Noureev, Ballet de l'Opéra de Paris, photo Christian Leiber, Paris, Opéra Bastille, 2005
© Christian Leiber / Opéra national de Paris

3. *Roméo et Juliette* de Sasha Waltz, Ballet de l'Opéra de Paris, photo Christian Leiber, Paris, Opéra Bastille, 2007
© Christian Leiber / Opéra national de Paris

Les danses jazz : le rythme comme expression

1. Couple dansant le lindy hop dans un dancing, photo anonyme, New York, 1939
The New York Public Library, The Schomburg Center for Research in Black Culture, DR

2. *Boom Boom* de Robert North, Compagnie Ballet Jazz Art, direction Raza Hammadi, photo Nasser Hammadi, Saint-Étienne, 2005, DR

3. *Rainbow Round My Shoulder* de Donald McKayle, Dayton Contemporary Dance Company, photo Jay Anderson, American Dance Festival, Durham, 1988
© Jay Anderson

La danse comme art contemporain

1. *May B* de Maguy Marin, Ballet-théâtre de l'Arche, photo Jean-Marie Gourreau, Maison des arts de Créteil, 1982
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau

2. *Roof Piece* de Trisha Brown, photo Babette Mangolte, New York, 1973
© Babette Mangolte

3. *Petites histoires.com* de Kader Attou, Compagnie Accrorap, photo Yves Petit, s.l, 2008
© Yves Petit

Livret pédagogique

1. Plan de parterres dits « en broderie » pour un jardin à la française, gravure d'après Jean Bérain, fin XVII[e] siècle
Département des Estampes et de la Photographie / BnF

2. « À quatre », seconde figure du *Balet de neuf danseurs*, in Raoul Auger Feuillet, *Recueil de dances* [1700], Paris, M. Brunet, 1968
Médiathèque du CND

3. Costume de Monsieur Malter dans *La Provençale*, dessin à la plume Boquet, planche couleur A. Guillaumot Fils, *in Costumes des ballets du roy, archives de l'Opéra, XVIII[e] siècle*, Paris, Monnier & Cie, 1885
Médiathèque du CND, donation Gilberte Cournand. Cliché Dominique Peraldi

4. *La Fille mal gardée* de Frederick Ashton, Ballet de l'Opéra de Paris, photo Christian Leiber, Paris, Palais Garnier, 2007
© Christian Leiber / Opéra national de Paris

5. *Le 28 juillet 1830 : la Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, huile sur toile, 1830 © RMN (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

6. *Triad* d'Alwin Nikolais, Nikolais Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, Paris, Théâtre de la Ville, 1978
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau. Cliché Dominique Peraldi

7. *Petites pièces montées* de Philippe Decouflé, Compagnie DCA, photo Jean-Marie Gourreau, Théâtre de la Ville, Paris, 1994
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau. Cliché Dominique Peraldi

8. *La journaliste Sylvia von Harden* d'Otto Dix, détrempe, huile sur bois, peinture sur bois, 1926
© Adagp, Paris 2011 © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Jean-Claude Planchet

9. Partition du *Diable au village* (1935) de Pia et Pino Mlakar, notation Albrecht Knust, 1944
Médiathèque du CND, fonds Albrecht Knust – donation Roderyk Lange

10. Mary Wigman dans *Abschied und Dank*, photo anonyme, 1942, DR

11. *1980* de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, photo Jean-Marie Gourreau, Théâtre de la Ville, Paris, 1989
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau © Jean-Marie Gourreau. Cliché Dominique Peraldi

12. Holley Farmer et Lisa Boudreau dans *Biped* de Merce Cunningham, Merce Cunningham Dance Company, photo Stephanie Berger, s.l.s.d.
© Stephanie Berger

13. Carolyn Brown dans *Walkaround Time* de Merce Cunningham, Merce Cunningham Dance Company, photo James Klosty, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1970
© James Klosty

14. Affiche de Saul Bass pour le film *West Side Story* (1961)
Iconothèque de la Cinémathèque française, DR

15. Les Nicholas Brothers dans le film *Sun Valley Serenade*, photo anonyme, Twentieth Century Fox, 1941
The New York Public Library, The Jerome Robbins Dance Division, DR

16. *Revelations* d'Alvin Ailey, Alvin Ailey American Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, Palais des sports de Paris, 1974
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau
© Jean-Marie Gourreau

17. *Revelations* d'Alvin Ailey, Alvin Ailey American Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, Palais des sports de Paris, 1974
Médiathèque du CND, fonds Jean-Marie Gourreau
© Jean-Marie Gourreau

18. *Projet de la matière* d'Odile Duboc, Compagnie Contre Jour, photo Laurent Philippe, Maison des Arts de Créteil, 2007
© Laurent Philippe

19. *Cesena* de Anne Teresa De Keersmaeker, Rosas et Graindelavoix, photo Laurent Philippe, Avignon, 2011
© Laurent Philippe

20. *ni fleurs ni ford mustang* de Christian Rizzo, Ballet de l'Opéra de Lyon, photo Laurent Philippe, Paris, Centre Pompidou, 2005
© Laurent Philippe

DVD

- DVD « À chaque danse ses histoires »

Réalisation : Centre national de la danse
Coproduction : Centre national de la danse et Fédération Arts Vivants et Départements

- DVD du Malandain Ballet Biarritz

Roméo et Juliette : chorégraphie : Thierry Malandain, réalisation : Georges Flores © Opéra Théâtre de Saint-Étienne

Création d'un ballet : documentaire réalisé par Caroline de Otero et Catherine Guillaud © BoiSakré productions