ACTES DU STAGE

DANSE ET MUSIQUE : MARIAGE D'AMOUR OU DE RAISON ?

Capture d'image « Piano dansé », Cie La Rumeur

CLERMONT-FERRAND

25 au 27 octobre 2014

Présentation du 5eme « stage de Toussaint »
Danse et musique : mariage d'amour ou de raison ?

Pour sa 5ème édition, *Passeurs de danse* a programmé son stage national de nouveau à Clermont-Ferrand où l'accueil qui lui a été réservé en 2013 a enthousiasmé tous les participants. Ce fut l'occasion de profiter cette année encore d'un spectacle du Festival des Trans'urbaines, tout en découvrant de nouvelles ressources - notamment clermontoises - en relation avec une thématique que tout danseur, chorégraphe, enseignant en danse aura nécessairement rencontrée : les relations musique et danse.
Fidèle à son éthique, l'association a préparé un programme inédit proposant d'aborder le sujet selon des approches originales et complémentaires. Celles-ci ont été portées par des intervenants experts qui ont questionné les rapports entre la danse et la musique dans l'art chorégraphique face à la culture actuelle des jeunes, dans une visée d'éducation artistique.
Un programme riche et dense pour enrichir les perspectives de chacun !

« Les relations danse et musique »
S'il y avait un trait d'union entre ces deux mots, quelle serait la fonction de ce trait ? Comme la musique, la danse est une entité artistique à part entière. Très souvent, elles sont associées : danses traditionnelles, danses de salon, danses africaines, danses jazz, etc. On danse communément en musique.
Les artistes chorégraphiques et particulièrement les « contemporains » ont revendiqué l'autonomie de la danse, affirmé sa valeur indépendamment de tout accompagnement sonore. Musique-danse, danse-musique : le stage a interrogé le trait d'union qui les unit et les sépare, ce pont entre deux rives pour passer, repartir, s'attarder, ou rester au milieu au juste point d'équilibre où les limites s'éprouvent.
Y a-t-il un décalage, un déplacement, une légère prééminence de l'un sur l'autre ? Existe-t-il un mariage de raison, un lien inclusif dans le partage du temps et de l'espace ? Y trouve-t-on une alliance d'un autre type : plus sensible, spirituelle ou symbolique ?
Entre ces deux termes, nous avons cheminé, marche assurée ou hésitante, en proposant des témoignages variés issus du milieu artistique, du milieu enseignant, illustrant des alliances possibles et laissant chacun en imaginer d'autres.

Photo : Jean Lachat

REMERCIEMENTS

« *Je ne suis jamais, à moi seul, la solution.* » Philippe Meirieu

Pour leur collaboration, leurs apports, leur aide ou leur soutien, et toujours leurs compétences et leur générosité dans le partage, et parfois pour tout à la fois…
Passeurs tient à remercier ici :

- La ville de Clermont-Ferrand ;

- La DRAC de la Région Auvergne;

- L'association Sauve-qui-peut-le-court-métrage ;

- Patrice Couineau, compositeur et directeur du conservatoire à rayonnement régional de Clermont-Ferrand ;

- Dominique Daron et le groupe Pérotine :

- Daniel Maximin, écrivain et poète, grand témoin du stage ;

et les indéfectibles Passeurs du Bureau : Yann Beudaert, Marielle Brun, Joce Caumeil, Eve Comandé, Michèle Métoudi.

25 stagiaires venus de toute la France ont suivi la totalité du stage.
9 artistes intervenants ont encadré des ateliers et des temps de rencontre.
5 *Passeurs* ont assuré la conception, l'organisation, la prise en charge d'interventions, et la rédaction des Actes

Présentation de l'emploi du temps

<table>
<tr><th>Jour 1
Samedi 25 octobre 2014</th><th>Jour 2
Dimanche 26 octobre 2014</th><th>Jour 3
Lundi 27 octobre 2014</th></tr>
<tr><td>9h30 à 10h15
Accueil et ouverture du stage
« Café-croissant »
Marielle Brun
Présidente de Passeurs de danse
Foyer école municipale de danse</td><td rowspan="2">9h00 à 11h
Atelier de pratique
Avec Yan Raballand, Cie Contrepoint
« Exploitation chorégraphique personnelle » d'une pièce musicale de Patrice Couineau
Studio de danse EMD</td><td>9h 00à 9h45
Rencontre/débat
Avec Patrice Couineau, compositeur de la pièce musicale support des ateliers
Salle Rameau</td></tr>
<tr><td>9h45 à 10h30
Communication Yann Beudaert
« Culture musicale des jeunes et démarche de création chorégraphique »
Auditorium</td></tr>
<tr><td>10h15 à 10h30 Déplacement à la Jetée</td><td>11h à 11h15 P'tite pause</td><td>10h30 à 10h45 P'tite Pause</td></tr>
<tr><td>10h30 à 11h
Projection du court métrage :
« Je sens le beat qui monte en moi »
La Jetée</td><td rowspan="2">11h15 à 12h15
Rencontre/débat/démonstration
Avec Yan Raballand
Studio EMD ou salle Rameau</td><td rowspan="2">10h 45 à 12h30
Yann Beudaert
Atelier de pratique
« Autour de Beyoncé/Anne-Térésa de Keersmaeker »
Studio de danse EMD</td></tr>
<tr><td>11h à 12h
Communication Michèle Métoudi
« Danse et musique : mariage d'amour ou de raison ? »
La Jetée</td></tr>
<tr><td>12h15 à 14h00 Pause-repas
« Repas des Régions »</td><td>12h15 à 14h00 Pause-repas
« L'Auvergne »</td><td>12h30 à 14h00 Pause-repas
« Salades et tartes »</td></tr>
<tr><td>14h à 16h
Atelier de pratique
Avec Florence Girardon, Cie Zelid
« 20 ans de 'questions-réponses chorégraphiques' danse/musique »
Solo : Lohengrid
Studio de danse EMD</td><td rowspan="2">14h à 16h
Atelier de pratique
Avec Hervé Koubi, Cie Hervé Koubi
« Exploitation chorégraphique personnelle » de la même pièce musicale de Patrice Couineau
Studio de danse EM</td><td rowspan="2">14h00 à 15h00
Echanges de pratiques d'enseignement
Encadrement collectif Passeurs
Salle Rameau</td></tr>
<tr><td>16h à 17h30
Rencontre/débat/démonstration
Avec Florence Girardon
Studio de danse EMD</td></tr>
<tr><td>17h30 à 17h45 P'tite pause</td><td>16h à 16h15 P'tite pause</td><td rowspan="2">15h à 16h 30
« Paroles de grands témoins »
Joce Caumeil, Daniel Maximin
Salle Rameau</td></tr>
<tr><td>17h45 à 18h45
Assemblée Générale Ordinaire
Passeurs de Danse
Salle Rameau</td><td>16h15 à 17h45
Rencontre/débat/démonstration
Avec Hervé Koubi
Studio EMD ou salle Rameau</td></tr>
<tr><td>18h45 à 20h30 Temps libre</td><td>17h45 à 20h00 Temps libre</td><td>16h30 à 16h45 P'tite pause</td></tr>
<tr><td>20h30
Spectacle « Flighting Spirit »
Cie Paradox-al
Maison de la Culture</td><td>20h00
Soirée atelier avec le groupe Pérotine
La Grange St Genêt Champanelle</td><td>16h45 à 17h15
Clôture du stage
Marielle Brun
« Café-friandises »

…… A l'année prochaine !</td></tr>
</table>

Présentation des intervenants

Yann Beudaert
Professeur agrégé EPS, UFRSTAPS d'Orsay, *Secrétaire de Passeurs de Danse*
@ : yann.beudaert@u-psud.fr

Marielle Brun
IA-IPR EPS, Déléguée académique à l'Action Culturelle au Rectorat de Clermont-Ferrand, *Présidente de Passeurs de Danse*
@ : marielle.brun@ac-clermont.fr

Jocelyne Caumeil
Professeure agrégée EPS, département STAPS de St Etienne, conseillère technique à l'Inspection académique de la Loire. *Trésorière de Passeurs de Danse*
@ : jgcaumeil@wanadoo.fr

Patrice Couineau
Compositeur, directeur du conservatoire à rayonnement régional de Clermont-Ferrand
@ : PCouineau@ville-clermont-ferrand.fr

Florence Girardon
Chorégraphe/interprète Cie Zelid
@ : zelid.danse@free.fr

Hervé Koubi
Chorégraphe/interprète Cie Hervé Koubi
http://www.cie-koubi.com/
@ : guiher19@gmail.com

Daniel Maximin
Ecrivain, poète
@ : maximin.daniel@wanadoo.fr

Michèle Métoudi
Inspectrice générale EPS et arts danse honoraire, *Secrétaire-adjointe de Passeurs de Danse*
@ : michele.metoudi@orange.fr

Yann Raballand
Chorégraphe/interprète Cie Contrepoint
@ : Yan@compagniecontrepoint.fr

Le groupe Pérotine
Groupe de musiques traditionnelles
@ : Dominique.Daron@ac-clermont.fr

Passeur co-organisateur :
Eve Comandé
Professeure agrégée EPS, UFRSTAPS de Caen. *Vice-présidente de Passeurs de Danse*
@ : eve.comande@wanadoo.fr

Jour 1
Samedi 25 octobre 2014

Projection du court-métrage
« Je sens le beat qui monte en moi »

A la Jetée : 6 Place Michel-de-l'Hospital, Clermont-Ferrand.
En partenariat avec l'association « Sauve qui peut le court métrage ».

Il s'agit d'un court métrage français (32 minutes), sorti en 2012, réalisé par Yann Le Quellec.

Synopsis : Alain, fan de musique, est chauffeur de minibus pour l'office du tourisme de Poitiers. Rosalba, guide touristique, est victime d'une maladie qui la force à danser à la moindre note de musique. Alain et Rosalba sont attirés l'un par l'autre mais tous les deux sont timides et maladroits. Après leur journée de travail à travers la ville, Alain invite Rosalba au restaurant puis ils finissent la soirée dans une fête chez le voisin de Rosalba.

Michèle Métoudi
Intervention introductive

Présentation du stage et du dossier thématique[1] qui l'a précédé.

Au cours de ce stage, le rapport danse musique sera interrogé. Nous explorerons ensemble certains aspects du lien que la danse et la musique tissent :

[1] Dossier thématique « Danse & Musique »
http://www.passeursdedanse.fr/dossier_thema5/presentation_dossier.php

- des créateurs (trois chorégraphes et un compositeur) témoigneront, relateront et analyseront leur travail ; ils nous feront partager leur cheminement sous forme d'ateliers ou de conférences dansées ; ils nous feront part de la richesse de leur démarche mais aussi des écueils qu'ils ont rencontrés ;
- des enseignants exposeront leurs options pédagogiques et leurs réflexions et les soumettront à nos questions.

L'objectif du stage est que chaque stagiaire se nourrisse de leur rencontre pour aiguiser sa pensée et sa sensibilité, d'une part ; et pour acquérir un peu plus de liberté, d'autre part. Autrement dit, nous souhaitons que cette brève expérience intellectuelle et émotionnelle permette à chacun de procéder selon sa propre sensibilité et ses convictions personnelles, que chacun devienne un peu plus critique pour mieux tirer parti de ses choix et des opportunités qui lui sont offertes (présence/absence d'un musicien, présence/absence d'élèves amateurs ou férus de musique, présence/absence d'un partenaire artistique (danseur ou chorégraphe…), etc.

Le stage a été précédé d'un dossier publié sur le site de Passeurs (dossier n°5). Des interviews, ou des réponses à un questionnaire, le composent, rassemblées sous quatre rubriques :

- Paroles d'artistes
- Traversées sensibles
- Expériences d'enseignants
- Regards de formateurs

Tous ces témoignages, aussi passionnants que variés, fourmillent d'anecdotes et de réflexions personnelles et soutiennent des points de vue plutôt contrastés. Une page de ressources bibliographiques tient lieu de conclusion.

La lecture de ces témoignages met en vedette la fécondité du thème « danse et musique ». Les artistes et enseignants qui l'ont abordé ont montré que le rapport danse/musique est au cœur même de leurs préoccupations. Pour en parler, ils abordent de multiples sujets dont la liste non exhaustive qui suit indique qu'il s'agit d'un point essentiel pour eux :

- des goûts musicaux de chacun ;
- du rapport de l'artiste au public ;
- de partition musicale et du rapport des chorégraphes à celle-ci ;
- de notation de la danse ;
- de la formation des enseignants ;
- des programmes scolaires ;
- de l'héritage (quel qu'il soit) de ce que les maîtres rencontrés ont laissé en eux ;
- des rapports des danseurs aux musiciens : amitié, amour, influences réciproques ;
- d'argent ;
- d'opportunités pédagogiques ;
- des effets (quasi physiologiques) de la musique sur les corps ;
- de la nécessité d'affirmer que la danse est un art à part entière ;
- de la voix ;
- de questions éthiques, etc.

Il en ressort, entre autres, que si l'usage que les danseurs et chorégraphes font de la danse/musique découle de choix raisonnés, il n'en est pas moins déterminé par la vie comme elle va. Les interviews montrent que le lien danse/musique est raisonnable aussi bien que poétique, mais qu'il est également ancré dans le concret.

Michèle Métoudi

Communication : « Premières approches du rapport danse/musique »

Cette analyse thématique sommaire a tenu lieu de présentation du stage, elle a souligné que la thématique « musique et danse », loin de leur sembler abstraite, renvoie les chorégraphes et les pédagogues à toutes les questions théoriques et artistiques qui traversent leur quotidien.
Une exploration du trait d'union entre danse et musique, conduite à partir de courts extraits de pièces chorégraphiques connues, a permis d'écarter quelques idées reçues et de suggérer qu'il est possible de conjuguer la danse et la musique de multiples façons : il n'existe aucune vérité unique qu'il s'agirait de trouver ou de recopier ; au contraire des réalités variées, toutes passionnantes, peuvent inviter les stagiaires à oser le rapport danse/musique qu'ils ressentent pourvu qu'il corresponde à un point de vue cohérent ou à une sensibilité assumée.
Ce panorama anecdotique et non exhaustif illustrant quelques aspects remarquables du lien danse-musique a ainsi présenté le planning, voire le sens du stage.

Cet exposé va reposer sur des extraits vidéo et sur des anecdotes dont l'objet sera d'illustrer quelques aspects du rapport danse/musique dans la création. Je ne parlerai ni du lien sensible entre danse et musique, ni du lien entre danse et musique en pédagogie, puisque que la suite du stage explorera ces dimensions.

A. Les rapports danse/ musique peuvent être « objectivement » diversifiés

A1. Cette diversité est marquée dès l'origine.

A1a. La musique peut être composée dans la perspective d'être musique de danse ou de ballet. Prenons un exemple : c'est en réponse à une commande de Diaghilev que Ravel (1875-1937) composa « *Daphnis et Chloé* » une symphonie chorégraphique (selon ses propres termes) en 1912 visant à restituer l'idée qu'il se faisait de la Grèce à partir de la peinture du XVIII^{ème}. Cette symphonie a été souvent donnée depuis, tantôt sous forme de concert tantôt sous forme de ballet. D'abord inventé par les Ballets Russes, ce ballet fut de nombreuses fois recréé. Une des dernières recréations fut celle de Benjamin Millepied en 2013 ; la scénographie de cette version est de Daniel Buren.
www.youtube.com/watch?v=Muct7h3dxyo

A1b. La musique est utilisée comme musique de ballet alors que le projet du compositeur n'était pas celui-là.
Beaucoup de légendes existent qui font état du mécontentement de Claude Debussy à la création de « *l'Après-midi d'un faune* ». Debussy s'était inspiré du poème de Mallarmé, de son atmosphère générale mais il s'était éloigné de la narration. Nijinski, quant à lui, s'en était écarté plus encore ; habité par les bas-reliefs et fresques antiques, il s'est centré sur l'animalité et sur la sensualité du faune. Le ballet est écrit sur la musique mais Nijinsky n'a pas collaboré pas avec le musicien ; c'est essentiellement avec le décorateur Bakst - qui a peint le rideau de scène et inventé les costumes - qu'il a dialogué.
www.dailymotion.com/.../xbt5m4_pob-l-apres-midi-d-.. 0'45 à 2'15

A2. Les moments respectifs de la composition musicale et de la création chorégraphique peuvent être différents : la partition musicale pouvant précéder, naître en même temps ou succéder à la création chorégraphique.

A2a. La danse est écrite après la musique.
La musique est écrite à un temps « t » et est utilisée ensuite comme musique de ballet, comme c'est le cas pour « *l'Après-midi d'un faune* ». En effet, Nijinski chorégraphie son « *Après-midi d'un faune* » en 1912 sur « *le Prélude pour l'après-midi d'un faune* » que Claude Debussy a composée entre 1892 et 1894, presque vingt ans plus tôt.
www.dailymotion.com/.../xbt5m4_pob-l-apres-midi-d-un 0'45 à 2'15

A2b. La danse et la musique sont inventées en même temps.
Ainsi, « *Le Sacre du printemps* » de Vaslav Nijinski est-il une œuvre co-écrite en 1913 par Stravinski et le chorégraphe. Le chorégraphe et le danseur avançaient leurs partitions en parallèle et revenaient chacun sur le métier au contact de la création de l'autre.
www.youtube.com/watch?v=VOgh2EwbQm4 de 0 : 13 à 1 :22

Une foule d'autres exemples aurait pu être prise.
Force est de remarquer que même si le rapport initial est celui de co-création, d'autres artistes peuvent s'emparer soit de la musique soit de la chorégraphie pour composer une autre œuvre : la musique peut être reprise et d'autres chorégraphies écrites, la chorégraphie peut demeurer et d'autres musiques venir l'accompagner. Yann Beudaert vous donnera ici lundi matin un exemple de la seconde transformation. Illustrons ce point avec l'une des quelques 100 re-créations de chorégraphes du « Sacre » accessibles sur Internet, celle de Maurice Béjart. www.youtube.com/watch?v=cLZCbc02_2l de 3: 17 à 4 :29

A2c. Parfois, c'est l'écriture chorégraphique qui précède la composition musicale.
La musique est alors composée *a posteriori*, le musicien travaillant au regard de la chorégraphie déjà écrite. C'est le cas d'un certain nombre de pièces de Maguy Marin, comme « *Ram dam* », créée en 1995 au festival de Cannes.
www.youtube.com/watch?v=5gnMoXOR4r8 de 0: 10 à 1 : 16

A3. Certaines chorégraphies sont présentées sur des musiques *live*, d'autres sur des musiques enregistrées.

A3a Certaines pièces peuvent être données tantôt accompagnées de musique enregistrée, tantôt de musique *live*. Certaines, du fait même de leur nature, sont toujours données en *live*. C'est le cas « *d'Airs de folie* » de B. Massin.
www.youtube.com/watch?v=jka6Dzhs2n0 de 3'33 à 5'
NB : Beaucoup de chorégraphes, bien qu'ils expriment leur préférence pour la musique *Live*, (car la présence conjointe de musiciens et de danseurs facilite tout un jeu d'interactions que les uns et les autres apprécient beaucoup) donnent leurs pièces sur des enregistrements pour des raisons financières, le plus souvent.

A3b Les danseurs peuvent jouer eux-mêmes la musique de la pièce, à la voix ou aux instruments. C'est le cas dans la pièce de Maguy Marin et Denis Mariotte : « *Ram dam* ».
www.youtube.com/watch?v=5gnMoXOR4r8 de 0 :09 à 1 :16

B. Le rapport de la musique à la danse peut être décrit à partir d'éléments plus subjectifs, plus affectifs ou plus poétiques.

Mon propos se limitera ici à évoquer les rôles plutôtt variés que la musique joue dans les œuvres chorégraphiques.

B1. La musique comme partition, ou comme cadre.
Je prendrai ici l'exemple de « *Tauberbach* » de Platel.

Alain Platel, touché par cette interprétation étonnante de Bach (Bach chanté et joué par des sourds), en fait une des pierres angulaires d'une chorégraphie à travers laquelle il se pose une fois encore une question très présente dans son œuvre : « Comment survivre avec dignité dans des conditions extrêmes », comment être humain quand le cadre de la normalité réputée n'est pas applicable ? Dans « *Tauberbach* », la pièce prise en exemple ici, un « *manuel de survie* » (sic), Alain Platel met en scène une schizophrène (Estamira) vivant et travaillant sur une décharge au Brésil. Il l'avait découverte par le truchement d'un documentaire.
www.youtube.com/watch?v=W-VfeW11jZg De 1 : 28 à 1 :50

B2. La musique comme inspiration, comme thème.
L'histoire « *VSPRS* » commence dans une église de Gand, un dimanche où Alain Platel assistait à concert au programme duquel il y avait les « Vêpres » de Monteverdi. Il faisait très chaud ce jour-là, les instruments se désaccordaient tout le temps, les cordes prenaient une sonorité grinçante ; il en fut touché et il associa cette œuvre avec la musique tsigane, avec l'improvisation… Cela lui revint quand pour créer une chorégraphie il visionna des films témoignant des pratiques psychiatriques du début du XX^{ème} siècle et qu'il remarqua la dévotion de certains patients. Il demanda à son compère Fabrizio Cassol et au saxophoniste Aka Moon de faire un arrangement de la musique sacrée de Monteverdi. « *Vêpres* » est donc la source d'inspiration de « *VSPRS* » *;* la musique de Monteverdi n'est plus tout à fait là, même si on en entend quelque chose…
www.youtube.com/watch?v=laXDpMwVfOc de 2 :18 à 3 : 33

B3. La musique comme durée.
Quand Angelin Preljocaj créa le Parc en 1994, il s'inspira de la « *Carte du Tendre* » et de la « *Princesse de Clèves* » pour proposer un ballet narratif qu'il situa dans un parc (celui de Versailles ?). Il choisit, en collaboration avec Goran Vejvode, une musique qui est un montage d'airs de Mozart. La pièce commence à l'aube et se termine à l'aube du jour suivant. Elle raconte la naissance d'un amour ; les jardiniers du parc ouvrent le ballet puis le château s'éveille et il s'en suit une série de scènes, aux noms évocateurs (les jeux d'approche, la rencontre, les tendres appas, les désirs, la résistance…), chacune sur un morceau de Mozart. L'avant-dernière scène, intitulée « *l'abandon* », est dansée sur *l'adagio en fa dièse du concerto n°23*. Cet adagio dure 8 minutes. Au cours de cette scène, les jeunes gens qui ont joué à cache-cache toute la journée, baissent la garde et s'abandonnent l'un à l'autre. Preljocaj écrit pour Isabelle Guérin et Laurent Hilaire un pas de deux magnifique et sophistiqué d'une incroyable sensualité qui se termine par la rencontre des visages et des lèvres des deux amoureux…
http://www.youtube.com/watch?v=ORI_z-Xi9js de 2'22 à 3'53 et de 4'17 à 5'21
A la fin de cette séquence dansée écrite par Angelin Preljocaj, 5'30 s'étaient écoulées, à peine… il restait 2' et quelques d'adagio. Que faire de plus ? L'histoire raconte qu'Angelin

Preljocaj interpella Isabelle Guérin et Laurent Hilaire et leur dit « étonnez-moi »… Isabelle et Laurent le prirent au mot… vous connaissez tous la suite :
http://www.youtube.com/watch?v=ORI_z-Xi9js, de 5'22 à 5'55

B4. La musique et la danse résultent d'un même travail de recherche qui les rend indissociables l'une de l'autre.
C'est le propre même d'une pièce intitulée « *Borrowed light* » *:* un minutieux travail de mémoire a permis à Téro Saarinen de retrouver et de faire renaître la musique de la communauté des Hackers tandis que sa création chorégraphique a rendu compte de leur mode de vie.
www.youtube.com/watch?v=enMzJ9y79-U, extrait entier.

B5. La danse et la musique entretiennent un rapport correspondant au point de vue théorique (à la pensée sur ce qu'est la danse) qui étaye l'œuvre de certains créateurs.

B5a. La musique comme écho à la dimension rythmique du geste élément rythmique. La danse est rythmiquement déterminée d'emblée, mais la mise en sons est écrite *a posteriori* ou choisie *a posteriori*. C'est ce qui caractérise les œuvres de Maguy Marin et particulièrement « *Ram dam* ».
www.youtube.com/watch?v=5gnMoXOR4r8 , de 0 :09 à 1 :16

B5b. La musique et la danse entretiennent un rapport qui témoigne d'un point de vue théorique qui concerne la danse, la musique et l'art en général. Merce Cunningham est le grand maître en la matière. Nous regarderons ici un extrait de « *Beach birds* » pour l'illustrer.
www.youtube.com/watch?v=0IH_rrpj0CU, extrait entier.

C. Le rapport entre danse et musique est assez souvent l'expression de relations humaines : amitié, amour ou attirance artistique.

Cela ne donne pas au rapport danse musique un sens unique (une direction unique), loin s'en faut. Trois exemples suffisent à le montrer.

C1. Maguy Marin et Denis Mariotte.
Le musicien, qui suit et met en relief le travail de la chorégraphe, participe réellement à la création.
Citons Maguy Marin répondant à un journaliste l'interrogeant sur « Salves » (création 2010).
« *Je collabore avec Denis Mariotte [Musicien] depuis longtemps. Il ne reste pas dans un rôle de musicien. Il participe du début à la fin, il fait des propositions autant sur la danse que sur la scénographie. Il se met lui aussi, tardivement à la composition et travaille de manière solitaire. Même si il fait sans arrêt des allers retours entre le plateau et son atelier. Cependant, je ne travaille jamais sur une musique mais en silence ou à l'aide d'un métronome. La musique se greffe ensuite. (…) La composition rythmique d'une pièce est obligatoire, c'est quelque chose qui bouge tout le temps. Il y a d'abord un travail qui se fait à l'aide d'un métronome pour ressentir la durée des choses. Par exemple, l'action de prendre un verre d'eau, de le boire jusqu'au bout et de le reposer, a une durée. Cette durée peut être modifiée par une émotion ou un contexte donné. Il s'agit de trouver la juste durée que le corps imprime et dont il se souvient. Dans la composition il y a une alternance de rythmes qui agissent entre eux, qui peuvent se mettre en valeur ou se détruire. Le rythme général d'une pièce est composé de chacun de ces rythmes.* »
(Extraits d'une interview réalisée à l'Opéra de Lille, samedi 31 mars 2012, publiée le 12/04/2012 sur Federdanse)

C2. Merce Cunningham et John Cage.
Le musicien et le chorégraphe se donnent réciproquement l'opportunité de produire leurs œuvres dans des conditions qui leur semblent, à chacun, optimales. Ce faisant, ils mettent en application un principe qu'ils approfondissent et théorisent au sein du « Black Mountain Collège » créé en 1952.

C3. William Forsythe et Thom Willems.
Le musicien, très inspiré par l'architecture, s'appuie sur le chorégraphe pour que son œuvre soit mise en espace comme cela lui est nécessaire. « *Les partitions musicales de Willems sont toujours conçues, c'est lui qui le dit, pour être perçues grâce aux danseurs, dans l'espace*. » (Propos rapportés par David Sanson in « Les architectures musicales de Thom Willems », *in* Programme de l'Opéra de Paris).
www.youtube.com/watch?v=5B-KbOtpwxY, extrait entier.

D. L'Absence de musique

D1. La musique peut être écartée par le chorégraphe.
La danse sans musique n'est pas tout à fait nouvelle. Mary Wigman et Sophie Taeuber qui adhéraient alors au mouvement Dada (le but exprimé du mouvement dada était de « tuer l'art ») se sont produites sans musique au « Cabaret Voltaire » à Zurich dès 1916, en signe de protestation contre l'art établi. Elles ont improvisé, semble-t-il, soit en silence, soit sur des poèmes d'Hugo Ball. Des reconstitutions de leurs performances ont été montrées dans le cadre de l'expo dada au musée Picasso en 2001 et au centre Pompidou de Paris en 2012 (dans le cadre de l'exposition « Danser sa vie »). Elles apparaissaient costumées et masquées (le dadaïsme, d'inspiration anarchiste et pacifiste avait mauvaise presse !) ; des photos témoignent de leurs costumes dessinés par Sophie Taeuber elle-même. Hormis des photos des costumes, je n'ai pas trouvé aucun autre document de première main.

D2. La danse sans musique est parfois due à un aléa.
C'est le cas en ce qui concerne une pièce de Deryk Mendel, intitulée « *Epithalame* » écrite pour les Ballets modernes de Paris (la compagnie de Dominique et Françoise Dupuy). L'inspiration de ce ballet était orientale, le décor dépouillé, une simple toile de soie blanche traversée par un arc-en-ciel, les éclairages venant de l'arrière, costumes blancs. Cette pièce avait été écrite pour cinq femmes et un homme (Dominique Dupuy). La gestuelle et l'écriture étaient très sobres. A la création, la musique était le « *le quatuor pour le temps présent* » d'Olivier Messiaen. Elle a été donnée en l'état pour les Jeunesses Musicales de France en 1957 ; puis quand il s'est agi d'en faire un spectacle en dehors des JMF, Olivier Messiaen a interdit aux danseurs de la montrer sur sa musique. Françoise Dupuy dit que ce veto reste inexpliqué ; d'autres commentateurs, plus externes à l'affaire, expliquent qu'il était motivé par des histoires d'argent, de droit d'auteur… quoiqu'il en soit « *Epithalame* » fut beaucoup dansé en silence et connu un vrai succès ainsi.

D3. La danse totalement sans musique reste une denrée assez rare dans l'ensemble du répertoire.
Certaines pièces célèbres existent néanmoins, dont le « *Glacial Decoy* » de Trisha Brown. T. Brown après avoir fait ses classes auprès d'Anna Halprin, étudie à New York avec Merce Cunningham. Au Judson Church Dance Theater, elle cherche à faire s'exprimer un « corps démocratique » jouant sur des mouvements naturels et prélevant dans les gestes du quotidien. En 1970, elle fonde sa compagnie. Après avoir privilégié le travail en silence, le travail *in situ*… (« *Glacial Decoy* », crée en mai 1979 appartient à cette époque), elle entame en 1990 de nouveaux cycles dans lesquels elle explore la relation danse/musique.
www.youtube.com/watch?v=RcYkuyTAkT8, extrait entier.

Conclusions

Conclusion 1 : Il n'y a pas qu'un seul rapport danse/musique qui soit juste, ou touchant ou beau ou intéressant.
J'ai essayé de montrer de manière non théorique que musique et danse entretiennent des liens très variés, dont la nature a une histoire qui est celle de la vie, la vie que les artistes vivent, et la vie de l'art que les artistes pensent en actes. Nous avons vu tour à tour que la musique peut :

- constituer un cadre plus ou moins contraignant, et que le plus contraignant n'est pas obligatoirement le moins propice à la créativité ;
- être la source d'inspiration ;
- être considérée comme élément de l'œuvre chorégraphique : décor sonore (et donc éventuellement amovible) ou acteur principal au même titre que la gestuelle des danseurs) ;
- qu'elle peut être préexistante et être étrangère *a priori* à toute œuvre chorégraphique ou bien être écrite pour une pièce dansée (avant, en même temps ou après l'écriture de la chorégraphie) ;
- qu'elle peut être musique enregistrée ou musique *live* (les musiciens étant ou non présents sur scène, participant ou non aux mouvements dansés).

J'ai surtout tenté de montrer

- que toutes ces catégories sont poreuses, changeantes, et également fertiles ;
- qu'elles coexistent parfois dans la même pièce ;
- qu'elles naissent au gré des événements, des sensibilités, des amours, des amitiés, des rencontres, des restrictions ou largesses budgétaires que les créateurs rencontrent… mais qu'elles naissent toujours de leur liberté, celle que Cunningham a mise en mots et qu'aujourd'hui les chorégraphes assument ouvertement.

Conclusion 2 : Le rapport musique danse qui caractérise les œuvres des meilleurs créateurs ne ressemble pas souvent aux stéréotypes que les non-initiés véhiculent.

Nul besoin de faire de longues recherches pour découvrir que l'évidence prétendue du mariage entre un style de danse et un style de musique est souvent démentie. Tournons notre attention, par exemple, vers Israel Galvan. Il est ce compositeur/danseur flamenco qui écrit sur une page blanche en invitant des musiciens à la partager. On s'attend à entendre des guitares tsiganes et des voix « flamenco », ses œuvres les invitent sur scène, en effet. On s'attend moins à ce que Sylvie Courvoisier, pianiste de jazz férue d'improvisation, Suissesse résidant à New York, *a priori* très éloignée de la culture gitano-andalouse accompagne ce danseur sévillan. Or c'est avec elle que cette vedette du Flamenco a collaboré pour créer « *Curva* », sa dernière pièce en hommage à Antonio El Bailarín (danseur et chorégraphe de flamenco d'origine gitane, 1921-1996) et surtout à Vicente Escudero (1887-1980), danseur cubiste, dadaïste et plutôt controversé.
www.youtube.com/watch?v=Mklp9zj4_HM

Ou bien, rappelons-nous des « *Airs de folie* ». Certains néophytes ne manquent pas d'être surpris quand Béatrice Massin, chorégraphe en danse baroque, convoque des chansons à boire assez éloignées du stéréotype qu'on attache au mot « baroque ».

Conclusion 3 : Ce qui semble le plus traditionnel ou le plus contraignant n'est pas obligatoirement ce qui est le moins propice à l'imagination.

En réalité, les musiques dites de danse ou de ballet, narratives ou pas, laissent ouverts tous les jeux possibles.
Exemple : « Le p'tit bal perdu » de Decouflé
www.youtube.com/watch?v=EJB2GtoP38Y

Florence Girardon
Communication et atelier

Après avoir suivi une formation en danse classique et contemporaine en France et aux Etats-Unis (Alain Astié, Elisabeth Schwartz, Michel Hallet Eghayan, Merce Cunningham), et participé à différents projets de création en qualité d'interprète, je signe une première pièce *L'exil des ange*s en 1994 et crée dans la continuité la compagnie Zélid. Dès lors, je poursuis un travail d'écriture chorégraphique sur plus d'une vingtaine de créations dont *Projet dont actes* (1998/2000), *désir-s 1 de révolution* (2002), le triptyque *paysages mondes* (2003/2005), *Récréatives* (2007/2008), *L'Inquiétant* (2009), *Façades* (2012) : pièces qui circulent entre lieux institutionnels et espaces publics ou de proximité, selon les projets, et s'inscrivent de façon récurrente dans des processus de travail s'échelonnant sur plusieurs années.
Très intéressée par les confrontations artistiques détonantes, je collabore régulièrement avec des metteurs en scène de théâtre, sur leur projet et à différents titres (regard extérieur, travail corporel avec les comédiens, co-écriture). Par ailleurs, je suis activement impliquée dans plusieurs collectifs (Ramdam/lieu d'accueil pour artistes et Plain Pieds/Studio laboratoire accueilli en 2009/2011au CCN de Rillieux-la-Pape/ Cie Maguy Marin).

Aujourd'hui j'engage *projet_musik* pour un ensemble de trois pièces chorégraphiques qui visiteront certaines œuvres musicales du répertoire romantique et baroque : des monuments, donc écoutés et ré-écoutés. Je choisis ces œuvres parce qu'elles sont, chacune à leur façon, primordiales, furieusement imposantes. C'est la première fois que je choisis de placer la musique à l'origine du projet chorégraphique, et c'est la première fois que je décide d'aller confronter des corps d'aujourd'hui à des écritures musicales d'il y a quelques siècles.

Contacts :
Cie Zélid, 17 rue Etienne Dolet, 42000 St Etienne
zelid.danse@free.fr
www.zelid.fr
06 82 81 66 03

Florence Girardon

Communication : « **20 ans de 'questions-réponses chorégraphiques' danse/musique »**

Je vous propose de re-tracer en mots et images, à travers quelques étapes de mon parcours, quelles ont été les relations du chorégraphique au sonore qui se sont jouées dans mes créations précédentes, la nécessité longtemps incontournable de collaborer avec des compositeurs, les expériences avec des musiciens jouant en direct, pour finalement oser tenter l'expérience de projet-musik, après 20 ans.

Je vous présenterai ensuite « Pour Lohengrin » (solo de 10 mn en chantier permanent) en prologue d'un atelier qui pourrait s'articuler autour de : coexistence des musicalités ou comment musique des corps et corpus de la musique peuvent être tricotés l'un avec l'autre dans un rapport de liberté. Un extrait du prélude de Lohengrin pourra servir de support d'expérimentation à cet atelier.

J'ai accepté votre invitation il y a quelques mois parce que je venais juste de lancer un nouveau projet pour les années à venir, intitulé « *projet_musik* ». C'était donc parfaitement en lien avec le thème que vous vous proposiez pour cette édition de stage. Sous cet intitulé générique, je souhaite créer un ensemble de trois pièces dans les années à venir, qui chacun se propose de visiter une œuvre musicale du répertoire romantique ou baroque. Un événement pour moi, puisque je n'ai presque jamais travaillé à partir d'une pièce musicale existante. Après vingt ans de création.

En préparant cette intervention, j'ai rencontré deux difficultés : la première est celle de tenir une parole face à un public, la deuxième est de trouver des mots pour parler à la fois de la musique et de la danse. Parce que, pour vraiment entrer dans le fond du sujet, on est vite amené aux confins de la langue, justement. On peut toujours lorsque l'on parle d'une œuvre, qu'elle soit musicale ou chorégraphique, analyser la forme et le contenu, mais somme toute, ce qui fait l'œuvre c'est sans doute ce qui est « entre » la forme et le contenu ou au-delà, et là on est démuni.

En cherchant un peu, dans des écrits, je suis tombée - merci Internet - sur un article extrait des actes d'un colloque *Actualité des universaux musicaux*, un truc assez scientifique et musicologique, mais dans lequel un article m'a particulièrement intéressée. L'article de Georges Bériachvili (pianiste) s'intitule : « L'intonation et le geste expressif : de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique »[2]. Et dans cet article, une citation particulièrement marquante : « *Les gestes (...) ne sont pas les contenus ni les formes mais le pouvoir absolument émouvant de l'œuvre* »[3] (Lyotard, 1993). Et une autre, qui fait écho à la précédente : « *On devrait définir le comportement esthétique comme la faculté de ressentir quelque effroi, comme si la chair de poule était la première image esthétique.* »[4] (Adorno, 1995).

Alors, avant de continuer, j'ai envie de vous proposer d'écouter quelques minutes de musique, justement, un extrait du 3ème mouvement de la « *suite N°1* » de Rachmaninov. Ecoute. Voilà, ce mouvement s'appelle *« Tears »* (*« Larmes »*), et c'est pour moi l'illustration parfaite du transport que peut provoquer l'écoute de la musique. Jusqu'aux larmes, qui ne sont ni de tristesse, ni de joie. J'ai pu pleurer souvent à la simple écoute d'un morceau de musique, et beaucoup plus rarement devant un spectacle de danse. (Je crois que ça m'est arrivé deux fois dans ma vie de spectatrice, pour « *May B »* de Maguy Marin, et devant une pièce de Jan Fabre, *« My movements are alone like street dogs »*, un solo). Voilà, la

[2] BERIACHVILI (G.), « L'intonation et le geste expressif : de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique », in Leroy, J.-L. (dir.), *Actualité des Universaux musicaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.

[3] LYOTARD (J.-F.), « Musique, mutique », in Buci-Glucksmann C. et Levinas M. (dir.), *L'idée musicale*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

[4] ADORNO (T. W.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

première suprématie de la musique par rapport à la danse se place ici, à travers cette perception très immédiate que procure la musique, au-delà de toute question de sens. Pour moi, la musique est la plus puissante des muses. La première. J'ai beaucoup interrogé autour de moi pour essayer d'avoir des réponses : d'où vient que la musique tient ce pouvoir-là ? Certains disent que l'ouïe est le premier des sens qui se développe dans le fœtus. La musique - qui manifeste autant sa part de l'ineffable - nous (me) renvoie *in fine* à ce qui constitue notre propre d'homme, l'espèce humaine. La musique fait écho directement à notre « tragique », conscience de notre finitude, impuissance à être à la hauteur de nos aspirations, en tant qu'espèce.

Voilà sans doute pourquoi, au moment de fabriquer une première pièce, j'ai écarté tout de suite l'idée-même de travailler avec de la musique. Pour tenir à l'écart cette puissance-là, par crainte d'un assujettissement.
Et puis, faire une pièce n'a pas été le désir premier. En fait, le désir premier était la recherche d'un vocabulaire de gestes, de présences qui me soient propres, essayer de voir si après tous les enseignements traversés, quelque chose pouvait naître, qui ne soit pas la reproduction de gestes transmis par d'autres. Une forme de rébellion aussi, d'insatisfaction dans ce que je voyais. Puis, un danseur s'est joint à cette recherche, une échéance est arrivée et l'invitation à créer une forme est arrivée. Donc, vraiment la première décision a été de ne pas utiliser de musique. Nous étions deux, j'ai décidé de travailler une bande-son à partir de dialogues de cinéma. Et, en cherchant, je me suis attardée sur le dialogue entre Bardot et Piccoli, dans « *Le Mépris* » de Godard, et j'ai fabriqué une bande de dix minutes. Très artisanalement. Mais la bande n'a été faite qu'au cours du travail de recherche chorégraphique. Elle est arrivée à mi-parcours, nous avions déjà construit une partie de l'écriture. Ensuite, nous l'avons confrontée au son et nous avons poursuivi la construction avec. Dans cette décision d'écrire la danse sur des voix de cinéma, il y avait deux choses : les voix et le cinéma. Et ces deux choses répondaient à deux motivations différentes : sans doute que les musicalités des voix faisaient écho à la musicalité des corps qui étaient en jeu, analogie entre organicité du mouvement et organicité de la parole (en termes de rythmicité) et puis le cinéma. C'était le désir d'insuffler au plateau une part de réel : c'est incompréhensible de dire ça comme ça, parce que les corps des danseurs sont bien réels sur un plateau, disons plutôt une part d'ailleurs ; disons que je n'arrivais plus à regarder ce qu'on a pu appeler la danse pure, ça m'ennuyait, l'abstraction des formes, la technicité du mouvement, les corps valorisés et surpuissants de virtuosité, ça ne m'intéressait pas, et j'éprouvais le besoin d'amener, par l'intermédiaire du son, une évocation de la vie que je trouvais dans les mots des acteurs.
Ces deux soucis ne m'ont jamais quittée, les voix ont été quasiment toujours présentes dans le travail sonore des pièces qui ont suivi, et j'ai toujours puisé dans le cinéma des fragments de son.

Je peux vous faire écouter quelques minutes de la bande de « *L'exil des anges* »*,* pièce que j'ai créée en 1994. Excusez la mauvaise qualité des archives. (Écoute, 6'). Par parenthèse, 1994 c'est l'année de la pièce de Jérôme Bel. Le début du courant de ce qu'on va appeler la « non-danse » (Emmanuelle Huyn, Alain Buffard, Boris Charmatz, Christian Rizzo). Mais il faudra attendre dix ans pour voir une pièce de Jérôme Bel à la Maison de la Danse de Lyon. Mes préoccupations de l'époque restaient dans l'écriture chorégraphique du mouvement, ce radicalisme j'en entendais parler, sans le voir, mais il y avait quand même, sans doute, dans l'air du temps de cette deuxième partie des années 1990 une réaction par rapport aux chorégraphes des années 1980.

Alors suite à cette première pièce, le chemin a commencé, j'ai obtenu quelques moyens et pu envisager la création d'autres pièces. Dans les trois années qui ont suivi, j'ai alors engagé un cycle de travail à partir de la littérature. À ce moment-là, mon désir est allé vers la collaboration avec des compositeurs. Il y avait l'évidence de travailler sur des musiques d'aujourd'hui, contemporaines, et la curiosité d'éprouver le cheminement parallèle de création, entre plateau et son.

La première collaboration a été avec Jean-François Minjard, compositeur acousmaticien, pour « *Maréotis* ». Première expérience de collaboration et tout est à apprendre : comment parler de musique, comment transmettre ses envies, comment arriver à dire « non » face à des propositions qui heurtent, comment argumenter pour faire entendre qu'il y a nécessité impérieuse à inclure dans la musique de quelqu'un des fragments de la musique de quelqu'un d'autre ? Une petite lutte de pouvoir, très cordiale mais tenue.

Vint ensuite un travail à partir du « *Quatuor d'Alexandrie* » de Lawrence Durrell. La reprise de l'architecture du roman, l'évocation de son ambiance et des relations humaines a fourni un cadre rigoureux avant même le début des répétitions. Une structure. J'ai utilisé le « *Quatuor* » de Ravel et la bande-son de la scène de bal du « *Guépard* » de Visconti.
Visionnage « *Maréotis* » : 30'33 à 35'50

Lors d'une autre collaboration pour le dyptique suivant (à partir de l'œuvre de Marguerite Duras « *Le ravissement de Lol V. Stein* »), j'ai travaillé avec Gilles Laval, guitariste électrique, virtuose mais plutôt orienté vers les musiques expérimentales, culture rock. Rapport très différent. J'ai, pour ma part, été très précise sur la structure avant même le travail sur la matière, j'ai été très indicative. Le rapport temporel est resté le même, les matières (matières dansée et musicale) ont été travaillées séparément, puis écoutées, puis confrontées, puis retravaillées. Le rapport avec Gilles Laval a été beaucoup plus intuitif, empirique que celui avec Jean-François Minjard. Peut-être le fait que Gilles soit instrumentiste a-t-il induit cela. Le rapport à la sensation, faire corps avec la musique rejoint-il plus directement le rapport du danseur au geste ?
Visionnage *« Bal »* : 15'17 à 16'58 et 18' à 20'35.

Dans ces trois pièces, les mêmes éléments ont été récurrents : présence des voix (dites en direct ou enregistrées) et fragments de musique classique *(*« *Lied* » de Strauss, « *Quatuor* » de Ravel) et sons de cinéma.

Dans ces années-là tout a déjà été expérimenté en terme de relation musique danse. Les compagnonnages Cage/Cunningham et l'utilisation de l'aléatoire, la danse en silence, l'utilisation des voix, le travail sur le répertoire (Anne Teresa De Keersmaeker) l'utilisation des chansons populaires (Pina Bausch), rien de nouveau. Il faudra attendre un peu plus tard et les nouvelles technologies pour de nouvelles expérimentations (capteurs, casques, etc...).

Ce que je peux dire de ces premières années, et de mon rapport danse /musique tel que je l'analyse aujourd'hui, c'est qu'il y avait quand même le désir que le sonore soit « au service » de l'oeuvre chorégraphique, au service d'un contexte, d'une ambiance, il y avait quand

même, je trouve, une forme d'assujettissement du sonore au visuel. Je sais la puissance dramaturgique du sonore et je m'en sers, et je suis attentive à ne pas surcharger l'espace global du plateau par le son. Faire cohabiter musique du corps et musique diffusée. Laisser de l'espace pour les deux, et travailler les rapports, qui fabriqueront un troisième espace.

Après ces quatre pièces : rupture. J'ai souhaité engager un travail qui ne se fabrique pas à partir de l'œuvre de quelqu'un d'autre. M'affranchir de cet intermédiaire. Plus de littérature. J'imagine donc « *Dont actes* »*,* un ensemble de cinq pièces *(*« *Zones d'insouciance* » 1998, « *Au milieu des choses* » 1998, « *Le toucher* » 1999, « *Mirabile* » 1999 et « *Dont actes* » 2000), dont quatre seront comme des « nouvelles », des formats courts qui confronteront chacune la danse à une autre forme artistique. Danse/musique (duo danse/saxophone), Danse/chant (trio de deux danseuses et une chanteuse), danse/voix (duo sur une musique composée uniquement à partir de voix), danse/image vidéo (deux danseuses et des images), et une cinquième pièce, générique, construite avec l'ensemble des acteurs des quatre pièces, refondues dans un espace scénique commun. J'ai travaillé sur la fragmentation, la multiplication des signes, comme symptôme de notre monde contemporain.

Lors de ma première expérience de partage du plateau avec un musicien, d'autres questions se sont posées : quelle présence, quel corps ? Quelle relation entre le corps du danseur et le corps du musicien ? Tentative de partage, de mise en mouvement. Intéressant. Autre corps. La création s'est faite de façon synchrone puisque Cyril Darmedru était sur scène. Ménager du temps, aménager le temps du travail.
Visionnage « *Zones d'insouciance* » :10'45 à 12'32 et 16'37 à 18'59
La rencontre s'est faite, entre corps du danseur et corps du musicien. Quelque chose manquait cependant. La mélodie. J'ai peu d'affinités avec le free jazz et certaines envolées du sax rendaient la pièce quelque peu abrupte à mon goût. En tous cas, c'est la première fois où j'ai accepté de lâcher-prise et d'aller au bout de la démarche. J'avais choisi ce

musicien, sa musique était donc incontournable.
Pour une autre de ces pièces de « *Dont actes* », j'ai re-travaillé avec Jean-François Minjard. Pour « *Le toucher* ». La commande était de fabriquer une musique uniquement à partir de voix enregistrées, d'un texte écrit pour l'occasion, et d'une citation de Lawrence Durrell. Je savais en retravaillant avec Jean-François Minjard qu'il ne se priverait pas de traiter le son pour en faire advenir une matière sonore dans laquelle parfois les mots se perdraient. Le toucher était un travail sur la peau, le contact, en évitant toute référence à ce qu'on appelle la danse-contact. Travail sur la matière de la chair.
Visionnage du *« Le Toucher »* : 45'02 à 47'27 et 51'34 à 53'17

Anecdote : reprise il y a quelques mois, avant de lancer « *projet-Musik* », une nécessité impérieuse m'a fait supprimer le son. « *Le toucher* » aujourd'hui se danse en silence.

Puis, rupture à nouveau : « *Désir_s 1 de révolution* » (2002). Un travail sur le centre. Un plateau nu. En solo. Désir d'affronter le lieu/centre du plateau. Construite en deux parties sur deux univers sonores très différents, emblématiques : une partie de sons enregistrés par des amis, en Indonésie, avec voix d'enfants, coq, muezzin, tracteur, une invitation au lointain ; et une deuxième partie travaillée sur une pièce de Christophe Corner, une nappe vibratoire qui s'amplifie grossit, enfle.
Visionnage « *Désir_s 1 de révolution* » :1'33 à 3'10 et 12'15 à 14'15

Ce choix musical répondait encore aux mêmes préoccupations : nécessité de convoquer un ailleurs, emprunté, extrait du réel et de convoquer également une forme musicale contemporaine, électronique, arythmique, qui est aussi appelée pour sa puissance dramaturgique, la tension qu'elle provoque et qui sous-tend l'écriture chorégraphique. C'était aussi la première fois que je m'appuyais sur l'œuvre d'un musicien contemporain, une œuvre existante. Mais ce choix ne s'est fait qu'au cours du travail. Par rencontre fortuite. L'œuvre

musicale n'était pas là au départ.

Ce choix s'est reproduit sur la pièce suivante, le premier acte de « *paysages_mondes* ». J'avais découvert le travail d'un musicien anglais lors d'un festival à St Etienne : Janek Schaeffer. J'ai acheté plusieurs disques et, au cours de la création de ce duo, j'ai confronté une des pièces de ce musicien à ce qu'on était en train de travailler. C'était exactement là où l'on souhaitait aller. C'était le même type de pièces, électroniques, arythmiques, qui travaillent par superposition de couches sonores, qui enflent et désenflent. En tous cas, le rapport au sonore évolue un peu : pas d'incursion de fragments de cinéma, pas de voix, une seule source sonore. Il y a donc désir d'épurer, de dé-saturer l'espace sonore, même si ces pièces musicales sont très pleines, en tous cas désir de ne plus accumuler les plans, les images sonores.

J'ai collaboré avec Laurent Grappe sur les quatre pièces suivantes. Laurent est compositeur, issu aussi des mêmes classes d'acousmatique que Jean-François Minjard, mais il a un rapport au son qui est beaucoup plus brut. Les matières qu'il utilise sont concrètes, il les fabrique lui-même pour les retravailler ensuite, mais ce n'est jamais du son produit électroniquement. Si Minjard est un puriste du son qui travaille dans la dentelle, Laurent est beaucoup plus bûcheron. Cela m'a intéressée de travailler avec lui sur la deuxième pièce de « *paysages_mondes* » qui est une pièce qui travaille sur le déchet, le cycle production/consommation/rebut. Sa façon de travailler est très différente aussi, il travaille en direct, pendant les répétitions, il a besoin de la présence des corps au travail pour s'en imprégner et tester les choses en direct. C'est d'ailleurs la première fois que la musique qu'il crée pour « *paysages_mondes* » est directement reliée dans sa conception à la thématique de la pièce. Il a en effet l'idée de travailler à partir des cycles sonores d'une machine à laver, par analogie à ce qu'on essaie de chercher sur le plateau (la parole revient dans cette pièce, à plusieurs moments).
Visionnage « *paysages_mondes* » :15'04 à 18'03 et 28'25 et suivantes.

La collaboration avec Laurent s'est poursuivie pour deux trios créés pour être dansés dans des cours de récréation. Toujours sur le même mode, Laurent était très présent pendant les répétitions. Pour l'un des deux trios, je lui ai demandé d'aller chercher un peu du côté du rock, il l'a fait à sa façon en incluant à sa musique quelques accords très « old school ».
Visionnage « *Récréatives d'Automne* » :13'35 à 17'31

Et puis, pour finir la boucle, ce qui devait arriver arriva. En 2010, pour la création d'un troisième solo, j'ai fabriqué moi-même la bande sonore. En utilisant des « samples » d'Elio Martucelli, et puis des surimpressions d'éléments empruntés au cinéma, et puis 4mn d'un trio de Schubert, du Brahms qui est diffusé sur quatre enceintes et que j'envoyais en écho.

C'était un moment pendant lequel j'avais envie de solitude, je n'avais plus le désir de me confronter à une collaboration. Le pouvoir total ! Cette pièce s'appelle « *L'inquiétant* ».
Visionnage « *L'inquiétant* » : 36'11 à 39'52.

Voilà, une traversée raccourcie qui témoigne parmi ces étapes de préoccupations par rapport à la musique qui finalement rejoignent les préoccupations qui me sont chères par rapport au chorégraphique, et qui témoignent aussi de la complexité, des rapports de pouvoir qui se jouent, au service d'une œuvre.
C'est vrai que je cherche, toujours, en danse, une façon de montrer l'humain avant tout, et que cela passe dans l'écriture même de la danse, par une attention à ce qui échappe, ce qui déborde, une façon d'être happée par le mouvement et d'en sortir aussi, d'être toujours en alerte par rapport au monde. Cela induit une attention au présent avec une petite distance toujours, pour ne pas se laisser envahir par le mouvement. Je souhaite ne pas avoir peur du raté, du trébuché, du flou. Alors cela se répercute au niveau du sonore, sans doute, cette façon récurrente de vouloir ajouter des plans différents, de passer d'une image à l'autre, comme une évocation d'un moment de la vie qui fait irruption. Aussi une volonté de ralentir, de dilater le temps, de travailler un mouvement qui respire, l'accumulation de gestes me fatigue vite, j'ai besoin d'espace, alors je pense qu'aller chercher chez les contemporains les écritures électroniques plutôt orientées sur la texture du son, va avec l'intention des projets. Je me sens incapable de travailler sur une musique dont la pulsation serait trop présente, pour ce que la métrique me raconte.

Aujourd'hui, j'en suis arrivé au « *projet_musik* », après vingt ans. Peut-être du fait de mon âge, d'une attention plus aigüe à la mémoire et aux morts, je souhaite me confronter à une musique baroque ou romantique. Dois-je y voir une volonté d'en finir avec le « contemporain » à tout prix, ou bien dois-je comprendre que j'ai moins peur d'aller plonger dans ces pièces musicales d'exception ? Mais l'entreprise me semble très difficile, très vaste. Comment cela se passe-t-il quand on se confronte à Wagner, à Bach… ?

Florence Girardon
Solo « *Pour Lohengrid* » et atelier

En lien avec son intervention orale, qui témoignait de vingt années de cheminement en qualité de danseuse chorégraphe, Florence Girardon propose un atelier de découverte d'un extrait de sa création en cours, issue de son projet intitulé « *Projet_musik* ». Le projet prévoit un ensemble de trois pièces à créer dans les années à venir et qui toutes, se proposent de visiter une œuvre musicale du répertoire romantique et baroque. Ce jour, la pièce musicale choisie est l'Aria des Variations Goldberg de Bach.
Florence cherche, toujours, en danse, dit-elle dans sa conférence, « *une façon de montrer l'humain avant tout*. *L'humain fait un avec l'écriture même de la danse* - explique-t-elle - *Elle y accède par une attention à ce qui échappe, ce qui déborde, par une façon d'être happée par le mouvement et d'en sortir aussi, d'être toujours en alerte par rapport au monde* ». C'est cette logique personnelle et intime de créatrice qu'elle tient à nous faire partager.

Après un échauffement fluide au sol puis debout, elle nous présente une phrase dansée extraite de sa future création. Cette phrase est transmise peu à peu aux stagiaires. Les consignes permettant la transmission ne sont pas descriptives. Pas de « pied droit, pied gauche, avant, arrière... » : non ! Elle guide doucement en parlant d'élan, de transfert de poids, de bascule, de retour, de suspension...
Les stagiaires n'ont pas l'habitude d'être guidés par le sens et l'essence du mouvement, généralement la transmission se fait par la forme. Elle leur transmet les motifs qui sont à la source des mouvements, ceux qui les ont fait naître. Peu à peu, les stagiaires lâchent les repères habituels, ils écoutent, ressentent, partagent la logique de création de la chorégraphe car Florence ne lâche pas sa ligne et ne concède pas à nos demandes de

description pointilleuse. Là n'est pas son but.
La phrase est peu à peu acquise, dans sa globalité et surtout dans le respect des essentiels de la chorégraphe. Lorsqu'elle perçoit que les participants sont avec elle, que la musicalité de la phrase est intégrée, que tous ont compris (au sens de « pris avec nous ») alors elle ouvre vers l'improvisation.

Ensuite, par trois, sur la base de cette phrase commune transmise, et dans le respect de la musicalité du mouvement, les danseurs prennent, lâchent, créent sur la même logique, reviennent à la phrase initiale. Ils font alors l'expérience de la liberté de création de formes personnelles dans l'esprit de celle qui les a permis.
Lors de cet atelier, les stagiaires ont expérimenté une façon de transmettre particulière, qui privilégie l'esprit (l'élan) qui fait naître le mouvement plus que la littéralité des pas.

Spectacle :
« *Flighting Spirit* » d'Ousmane « baba » Sy

A la Maison de la Culture, salle Jean Cocteau.
Cie Paradox-sal, chorégraphe Ousmane « baba » Sy.

Cette pièce est le nouveau défi chorégraphique d'Ousmane « baba » Sy qui, après l'expérience des Wanted Posse ou des Serials stepperz, a formé huit danseuses pendant deux ans pour parvenir à ce point de maîtrise technique qui permet de transcender les codes d'une gestuelle (house, popping, locking…).

Dans le cadre du festival Les Trans'urbaines
Trans'urbaines #17 - 18 au 25 octobre 2014, Clermont-Ferrand
Danse hip hop - Battles - Djing - Graffiti - Concerts - Ateliers – Expo

http://www.hiphopclermont.com

Jour 2
Dimanche 26 octobre 2014

Les ateliers de Yan Raballand et d'Hervé Koubi ont été pensés spécifiquement pour ce stage à partir d'une proposition musicale de Patrice Couineau

Les deux œuvres musicales que Patrice Couineau a proposées aux chorégraphes Yan Raballand et Hervé Koubi pour leur atelier de pratique sont deux pièces en forme d'évocation.

« *Prélude* » : parce qu'un prélude ouvre. Etymologiquement « *avant le jeu* ». Comme une invitation vers l'aire de jeu. Lente marche, inexorable qui nous conduit vers « l'ineffable ». Chacun se sentira porté, transporté vers cet au-delà auquel les danseurs nous inviteront.

« *Nuages sur l'Irlande* » : une autre promenade. Dans un décor sans cesse mouvant, sans cesse transformé. Parce qu'un ciel n'est jamais le même, toujours en mutation, dessinant obstinément des tableaux variants, dessinant notre imaginaire. Mélange de traits de pinceaux et d'évocations celtiques.

Yan Raballand

Atelier : « Exploitation chorégraphique personnelle d'une pièce musicale de Patrice Couineau »

En 2002, Yan Raballand créé la compagnie *Contrepoint* à Clermont-Ferrand. Il axe son travail autour de la musicalité et de la notion de contrepoint. Le contrepoint est l'art de composer la musique à plusieurs parties, en superposant les dessins mélodiques. Ces motifs se combinent en ayant une réalité propre. Ils sont à la fois indépendants et parfaitement unis.
Depuis 2002 la compagnie a vu naître onze créations avec lesquelles Yan Raballand continue de creuser un sillon où l'écriture chorégraphique est placée au cœur de sa recherche et affine, au fil des années sa signature de chorégraphe.

Yann Raballand a participé à l'ouvrage collectif de Passeurs de Danse, *Inventer la leçon de danse. Regards croisés sur la transmission en milieux éducatifs*. Dans le chapitre A du DVD, il interroge la transmission d'une œuvre par son chorégraphe

La rencontre de la danse de Yan Raballand avec la musique de Patrice Couineau
Quels sont les choix de relation entre musique et mouvement réalisés lors de l'atelier ?
- En introduction, Yan évoque la résonnance de l'œuvre musicale en lui, il expose son souhait d'en conserver une atmosphère générale et des principes de couches superposées.
- Dans la première partie, les danseurs ne découvrent l'œuvre qu'à la fin du processus de création qui s'est effectué en silence.
- Dans la seconde partie, les paroles de la chanson de Barbara constituent le point de départ. Les gestes sont créés à partir de ces mots puis la musicalité de la phrase gestuelle est calquée sur celle de la voix de Barbara.
Enfin, cette phrase est transposée sur la musique de Patrice Couineau avec la possibilité d'utiliser la guitare et/ou le vibraphone comme indices auditifs.

Mise en disponibilité
Construction de la verticalité et des durées (le même geste est effectué en 8, 4, 2 et 1 temps) : allongé, assis, debout sur place, en déplacement

Improvisation Ligne/Courbe en silence
Passer d'une ligne tracée avec le corps à une autre ligne, d'une courbe à une autre courbe ou bien d'une ligne à une courbe ou inversement. Être précis sur les appuis, les trajets et rester sur la lenteur afin de l'apprendre à d'autres danseurs.

Composition par 3 en silence
Transmettre et apprendre les 3 formes du groupe. Rester sur la lenteur (principe du morphing en cinéma) pour les répéter à l'unisson en ligne.

Composition et présentation de 3 lignes de 3 sur la musique de Patrice Couineau « Prélude »
Mettre en espace et en musique 3 lignes de 3 danseurs. Montrer aux autres groupes en modifiant l'ordre des lignes entre elles.

Composition dictée sur les paroles de la chanson de Barbara « Parce que je t'aime »
Réponses aux paroles dictées sans musique :

« C'est parce que ton épaule à mon épaule
Ta bouche à mes cheveux
Et ta main sur mon cou,
C'est parce que dans mes reins
Quand ton souffle me frôle,
C'est parce que tes mains,
C'est parce que joue à joue »

Répétition en musique sur la chanson de Barbara.

Présentation sur la musique de Patrice Couineau « Prélude »
Répéter 3 fois sur la diagonale de force la phrase personnelle ainsi apprise. Les trois passages peuvent permettre de prendre appui soit sur la guitare, soit sur le vibraphone ; soit de jouer avec ces deux repères.

Hervé Koubi

Atelier : « Exploitation chorégraphique personnelle d'une pièce musicale de Patrice Couineau »

Photo : Marie-Aimée Mercier « *Ce que le jour doit à la nuit* », Photo Didier Philispart

Formé au Centre International de Danse Rosella Hightower de Cannes, puis à l'Opéra de Marseille, Hervé KOUBI a travaillé avec Jean-Charles Gil, Jean-Christophe Paré, Emilio Calcagno et Barbara Sarreau, Claude Brumachon et Benjamin Lamarche, Karine Saporta, Thierry Smits…
En 2000, Hervé Koubi crée son premier projet *Le Golem*. Puis vient *Ménagerie* (2002) et *Les abattoirs, fantaisie…* (2004). En 2006, il collabore avec la musicienne Laetitia Sheriff pour la création *4'30''*. En 2008 il entreprend trois essais chorégraphiques autour des trois écritures : *Coppélia, une fiancée aux yeux d'émail / Les Suprêmes / Bref séjour chez les vivants*.
En 2009, il entame une collaboration avec les danseurs ivoiriens de la Compagnie Beliga Kopé pour une création *Un rendez-vous en Afrique* et sur les années 2010, 2011, 2012 et 2013 il accompagnera une équipe de douze danseurs algériens et burkinabé pour un parcours jalonné de deux créations *El Din* (création 2010-2011) et *Ce que le jour doit à la nuit* (création 2013).
Il collabore également avec des vidéastes (Max Vadukul, Pierre Magnol, Michel Guimbard) pour des projets de vidéo danse,

En parallèle au travail au travail de création de sa compagnie, Hervé Koubi est régulièrement invité par des centres de formation professionnelle en France (EPSE Danse à Montpellier, Centre National de la Danse de Lyon, Ecole Supérieure de Danse de Cannes…) et à l'étranger (Ballet National d'Equateur, Ministère de la Culture et de la francophonie de la Côte d'Ivoire, Ballet national du Yucatan au Mexique…).

La rencontre de la danse d'Hervé Koubi avec la musique de Patrice Couineau
Quels sont les choix de relation entre musique et mouvement réalisés lors de l'atelier ?
- En introduction, Hervé fait écouter la musique en entier. Puis, il note scrupuleusement tous les mots qui sont venus à l'idée des stagiaires.
- Dans un second temps, il procède à une mise en mouvement sur des supports sonores variés.
- Dans un troisième temps, il impose un regroupement de mots à un regroupement de trois ou quatre danseurs selon leurs sensibilités du début de l'atelier. La création et les répétitions se font en silence.
- Enfin, les groupes sont imbriqués deux à deux pour répéter les phrases ainsi créées sur la musique de Patrice Couineau.

Écoute de la musique de Patrice Couineau « Nuages sur l'Irlande »
Lister, sans jugement sur la logique et dans le désordre le plus complet, les sensations, mots, verbes… qui viennent aux stagiaires à l'écoute de cette musique.
Partager ces mots avec l'ensemble du groupe.

Mise en disponibilité sur des musiques variées (électro, musiques du monde, baroque…)
- marcher avec mobilisations du buste, de la tête, etc.
- pliés en 1ère et 2nde
- torsions
- petits sauts
- étirements

Composition par groupes de 3 en silence
Mettre en forme, en qualité, en interprétation les « mots-parfums » imposés. La phrase ainsi composée doit durer entre 8'' et 10''.
Exemples : piquer, circulaire, précieux, sec.

Mise en espace de deux groupes de 3 sur la musique de Patrice Couineau « Nuages sur l'Irlande »
Apprendre sa phrase A à un autre groupe et apprendre leur phrase B.
Scinder le groupe de 6 en deux, l'un effectue A puis B, l'autre B puis A.
Chercher à produire les phrases composées précédemment dans un espace proche. Tout en faisant attention aux autres, chercher les « frottements », les évitements, les inter-espaces…
Ajouter une improvisation de 8'' environ puis refaire une des deux phrases (A ou B) à l'unisson en conservant les différentes directions ainsi que les espaces proches.

Présentation avec entrées et sorties en courant puis en improvisant
Un leader est chargé de donner les départs des différentes séquences.

Soirée-atelier avec le groupe Pérotine

« Evolution historique des formes de danses en relation avec les musiques traditionnelles »

La Grange St Genêt, Champanelle

Depuis plus de 30 ans, le Groupe Pérotine de Saint-Genès-Champanelle participe au rayonnement, au développement et à l'enseignement des musiques et danses traditionnelles sur son territoire. En revisitant l'approche musicale et vocale par des arrangements riches et variés tout en restant fidèle aux instruments acoustiques, en proposant une vision du bal traditionnel à la portée de tous partant des danses auvergnates et s'élargissant vers d'autres horizons, en donnant une place prépondérante aux actions éducatives et aux bals d'enfants, Pérotine s'est créé une place originale et reconnue dans le vaste champs des groupes traditionnels auvergnats.

Bourrées, valses, scottisches, polkas, mazurkas, sont au répertoire du Groupe, mais aussi des contredanses, mixers, branles, rondes chantées et autres danses collectives que ne manquent pas d'expliquer les animateurs afin que tous puissent rentrer dans la danse.

Le groupe Pérotine est actuellement composé de Dominique Daron (violon, alto, chant), Anne Manchon (flûtes, chant), Dominique Manchon (cornemuses, accordéon, concertina, claviers, chant), Roger Boussac (mandoline, chant) et Jacques Roux (accordéon diatonique, guitare, chant).

Contenu du bal-Atelier

« *L'un des enseignements majeurs de la recherche en danse traditionnelle est le suivant : la manière dont la danse regroupe et dispose les gens - en ronde fermée, en chaîne ouverte longue ou courte, en couples ouverts ou refermés sur eux-mêmes - constitue une mise en ordre qui décide déjà des relations qu'ils vont avoir entre eux ; elle en permet certaines et en exclut d'autres. Et du coup, cette mise en ordre des gens au moment de la danse a quelque chose à nous dire sur la façon dont un groupe donné vit les relations entre ses membres : la danse implique la société en même temps qu'elle l'éclaire.* »[5] (Guilcher, 2001)

[5] GUILCHER (Y.), *Histoire de la danse traditionnelle en France*, Parthenay, FAMDT Ed., coll. Modal Folio, 2e éd., 2001.

Ces propos d'Yves Guilcher sont une invitation à reconstruire une histoire de la danse dans le temps court d'un atelier, pour faire revivre de façon sensible les formes de danse et le type de relations qu'elles impliquent.

Le groupe Pérotine est parti de la ronde chantée, première forme de danse attestée par l'histoire, pour arriver jusqu'aux danses de couples fermés, dernière évolution d'un processus ancré dans la transmission orale et qui s'est éteint avec la disparition de l'ancienne société paysanne.

****

NB : Lire le texte de Dominique Daron : « A l'aube du danseur. Entre musique et danse, la ronde chantée, un trait d'union circulaire », dans le dossier n°5 du site de Passeurs : http://www.passeursdedanse.fr/dossier_thema5/pdf/traversees_sensibles_dominique_daron.pdf

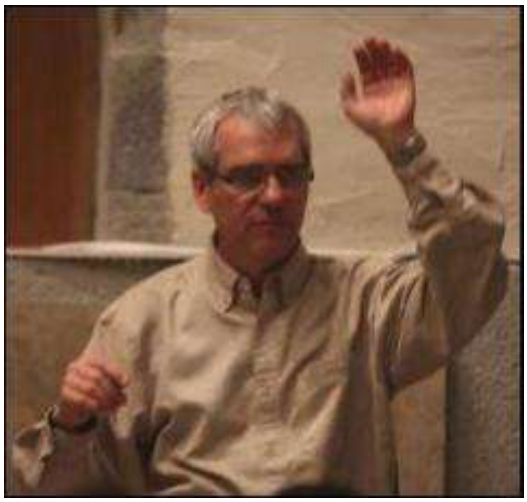
« *Danseurs, musiciens, réveillez le chanteur qui est en vous, celui qui fait le trait d'union entre les arts, voilà le message ultime que vous recevez de la ronde chantée lorsque les mains se délient, lorsque les regards se quittent, lorsque l'histoire vous échappe et que vous n'avez qu'une hâte, c'est de la recommencer…* »

Piano dansé, Cie La Rumeur

****

Jour 3
Lundi 27 octobre 2014

Patrice Couineau
Rencontre/débat



Après des études musicales aux conservatoires de Toulouse puis de Rouen en guitare, écriture, composition, Patrice Couineau épouse le métier d'enseignant. Titulaire du Certificat d'Aptitude à la fonction de professeur de guitare, il encadre la classe de guitare du Conservatoire à Rayonnement Départemental d'Aurillac.
Passionné par l'orchestre, il suit les cours de direction d'orchestre de Dominique Rouitz à l'Ecole Normale Supérieure Alfred Cortot à Paris où il obtient son diplôme supérieur. Cette formation de haut niveau, ses rencontres avec Daniel Tosi, Jean Jacques Werner tous deux compositeurs et chefs renommés l'on conduit à créer l'Orchestre Symphonique de Haute-Auvergne qu'il dirigera pendant 20 ans, embrassant ainsi tout le répertoire symphonique et plus particulièrement le répertoire du XX^{ème} siècle. C'est à la tête de cette phalange que Patrice Couineau dirigera de nombreux concerts en région, mais également en Allemagne et en Espagne.

Pédagogie, composition, direction d'orchestre, autant de disciplines fondamentales qui l'ont par ailleurs orienté vers la direction d'établissement.
Titulaire du Certificat d'Aptitude aux fonctions de Directeur Territorial d'Enseignement Artistique, il prend les fonctions de Direction du CRD d'Aurillac en 1991 puis au CRR de Clermont-Ferrand depuis 2011.

Onze pièces pour guitare, Charnay-lès-Mâcon, Robert Martin, Coll. La Guitare, 1999.
Poursuite, Paris, Alphonse Leduc, année ?

Rencontre avec Patrice Couineau

Musique et danse… regard
Beaucoup de choses sont communes entre la musique et la danse (partage du temps, du rythme, de la composition…), et pourtant celles-ci ne sont pas traitées de la même façon.

Dans l'atelier de Yan Raballand par exemple la convergence s'est faite à la fin du processus, dans le moment où la danse et la musique se rencontrent donnant lieu à un partage émotionnel.

La composition
En musique, le compositeur travaille seul à sa table. Il écrit à partir d'images mentales en avançant très lentement, au millimètre. Il met quelquefois des années à écrire, et la première fois qu'un orchestre interprète la pièce est un moment d'émotion, de découverte, voire de surprise.
En danse, le partage collectif intervient beaucoup plus tôt.

Un peu d'histoire…
Au début, on a appris à chanter à une seule voix autour d'une note de référence, celle de la voix parlée, autour de laquelle brodait le chanteur. Il s'agissait de chant d'hommes.
Puis, est intervenue la voix de l'enfant, plus aigüe. L'écart entre ces deux voix correspond à une octave, la fréquence (qui se mesure en hertz) de la voix l'enfant étant le double de celle de l'homme.
Puis, de nouveaux intervalles ont été envisagés : la quinte (écart entre 5 notes), la quarte (écart entre 4 notes).
Ces intervalles (quarte, quinte, octave) ont été qualifiés d'intervalles justes. Les autres intervalles (tierce, sixte, seconde...) offraient des rapports de résonance dérangeants pour l'oreille du musicien de l'époque, ce qui l'a encouragé à se diriger dans une nouvelle voie : le contre-point. Cette forme d'écriture, basée sur un décalage des voix, offrait une grande autonomie à chacun des chanteurs parce que le mouvement mélodique de chaque voix masquait les intervalles verticaux formés par les accords et écartaient les intervalles dits « du diable » (jugés à l'époque dissonants). Des points de convergence, souvent en fin de phrases (les cadences) s'opposaient à des phénomènes de compression, dilatation, répétition du discours musical.
Puis la musique s'est écrite autour de deux nouveaux paramètres : la ligne de basses dite « basse continue » composée de notes graves surmontées de chiffres qui indiquaient la manière de les réaliser, et la ligne mélodique. Cette basse continue avait pour fonction de soutenir harmoniquement la mélodie.
Ce système d'écriture simplifié laissait une grande part d'initiative aux musiciens qui étaient libres d'organiser à leur manière l'accompagnement. De la même façon, la partition ne précisait pas les instruments : ceux-ci étaient déterminés en fonction de l'usage (faire danser, faire chanter les fidèles à la messe…).

Les pièces support des ateliers

- ✓ **Prélude, pièce pour 2 instruments (guitare et vibraphone) : atelier Yan Raballand**
  « 'Prélude' : parce qu'un prélude ouvre. Etymologiquement « avant le jeu ». Comme une invitation vers l'aire de jeu. Lente marche, inexorable qui nous conduit vers ' l'ineffable ' ».

La forme est une forme en « arche » A/B/A/C/A. La basse continue qui marque le temps définit ici une forme de marche.
Cette pièce traduit un esprit lancinant qui évoque un côté obsessionnel (répétition sans faille d'une note sur chaque temps). Il est marqué par la répétition d'une note (pédale) qui produit un effet « rassurant » pour l'oreille et qui peut, grâce à ce procédé, accepter tout type d'intervalle qui lui est superposé.
Cette pièce est construite avec une reprise du thème, ce qui crée une dépendance à l'oreille.
Dans la rencontre de la musique et de la danse, en tant que compositeur, Patrice Couineau aurait mis en exergue les propriétés de la musique telle que la marche, le rythme, la forme,

la cadence, la ligne… Il avait été en amont imaginé d'autres choix que ceux du chorégraphe : « *Chacun se sentira porté par la pulsation et sera transporté vers cet au-delà auquel les danseurs nous inviteront* ». Or, Yan Raballand n'a rien retenu de ces éléments. Et pour autant, au moment où la danse créée sans la musique rencontre celle-ci, ça fonctionne : les deux arts dialoguent !

- ✓ **Nuages sur l'Irlande, pièce pour 2 instruments (guitare et vibraphone) : atelier d'Hervé Koubi**

  « *Cette pièce est une autre promenade. Dans un décor sans cesse mouvant, sans cesse transformé. Parce qu'un ciel n'est jamais le même, toujours en mutation, dessinant obstinément des tableaux variants, dessinant notre imaginaire. Mélange de traits de pinceaux et d'évocations celtiques*. »

Cette pièce a été créée avec le désir de s'appuyer sur (et de mettre en relief) les propriétés acoustiques du vibraphone. Cet instrument partage avec la guitare le fait que leurs sons meurent après l'impact de l'attaque, en résonnant très peu après avoir été produits.
La pièce va ainsi s'attacher à faire durer le son grâce au trémolo (répétition rapide d'une même note).
Comme les nuages, la pièce présente des grandes masses, à la fois globalement les mêmes et pourtant jamais exactement les mêmes. S'ajoute à ce paysage sonore une évocation de l'Irlande par le recours à une mélodie à caractère populaire (musique modale typique des musiques folkloriques). La pièce fonctionne avec des « réservoirs » dans lesquels le compositeur met de la matière (des notes) dont le musicien s'empare selon ses propres envies.

A propos de l'acte de composer…

Patrice Couineau ne part pas de structures *a priori*. Mais la forme s'impose à lui dans l'acte même de composition.
Quelques mots sur la formation du compositeur. La formation s'organise autour de 5 disciplines : l'harmonie (science des accords), le contrepoint, la fugue, l'arrangement et la composition.
Les règles enseignées par cette formation ont été élaborées à partir des œuvres du répertoire (écrites par les grands maîtres). Il est parfois difficile pour les élèves de s'en détacher (de s'écarter des apports techniques) pour trouver un sens créatif personnel.

A propos de la rencontre entre la danse et la musique…

Le traitement du temps, y compris dans la façon de travailler au quotidien, est tellement différent en danse et en musique que se pose la question : comment trouver une logique organisationnelle pour travailler ensemble ?
Par exemple, la carrure (ensemble de mesures qui donne sa cohérence à la musique) est un repère déterminant pour un chef d'orchestre ou un compositeur. C'est une vision d'ensemble d'une pièce qu'il a besoin d'avoir d'emblée pour diriger. Le chorégraphe ne fonctionne pas nécessairement avec ce repère…
Mais il est heureux de constater qu'il y a une intelligence artistique partagée qui rend possible les collaborations et les rencontres !

Yann Beudaert

Communication et atelier: « Culture musicale des jeunes et démarche de création chorégraphique »

Tout se passe comme si nous avions deux formes de culture : d'un côté cette culture de masse, celle des émissions télévisées, des clips, du hip-hop et du rap avec ses rythmes et sa mise en avant d'une forme de sensualité - culture que les jeunes sont amenés à s'approprier afin de construire des relations sociales - et de l'autre côté, cette culture scolaire valorisant la singularité de la démarche créatrice, l'expression de soi et une approche sensible du mouvement que les élèves devraient s'approprier pour leur formation artistique.
À travers le clip de la chanteuse Beyoncé « Countdown » et ses ramifications avec l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker, nous tenterons d'envisager des pistes afin de dépasser ce problème.

Les cultures musicale et chorégraphique des jeunes entreraient-elles en conflit avec la culture de la création chorégraphique promue à l'école ?

Les cultures musicale et chorégraphique des adolescents : « Monsieur, mettez nous une musique qui bouge ! »

Alors même que nous, les enseignants, nous évertuons à choisir des musiques avec des appuis rythmiques et mélodiques variés et des structures facilement identifiables par les élèves, ces derniers nous renvoient souvent le fait que la musique est première dans leur rapport au mouvement dansé. Une question d'émotions et de mouvements, une question de goût aussi. Nous nous retrouvons donc parfois en porte-à-faux avec leur culture musicale, cette culture de masse, celle des émissions télévisées, des clips, du hip-hop et du rap avec ses rythmes, sa vitesse, sa puissance de projection et ses impacts. Culture que les jeunes sont amenés à s'approprier afin de marquer leur appartenance au groupe et ainsi construire des relations sociales.

La singularité de la démarche de création à l'École : « Monsieur, ils nous ont copiés ! »

Dans les programmes d'EPS en revanche, la musique semble secondaire. Reléguée au rang d'« élément scénographique » dans les référentiels d'examen, nous trouvons quelques traces éparses de la relation entre la musique et la danse dans les fiches ressources : au niveau 1, il s'agirait de « *Repérer les temps musicaux dominants et agir en concordance avec les traits dominants du monde sonore »* ; au niveau 2, *d'« Utiliser les éléments significatifs du monde sonore et agir en relation avec les différentes parties musicales »* ; au

niveau 3 de *« Repérer le tempo d'une musique rythmique et le traduire par le mouvement pour se placer en accord ou en rupture ».*
Nous aurions alors, à l'inverse des cultures musicales et chorégraphiques des adolescents valorisant l'appartenance au groupe, cette culture scolaire valorisant la singularité de la démarche créatrice, l'expression de soi et une approche sensible du mouvement qu'ils devraient s'approprier pour leur formation artistique. Cette opposition apparente reste néanmoins fragile. Les élèves sont parfois amenés, lorsqu'ils sont spectateurs de leurs camarades, à vivement critiquer ces derniers s'ils ont osé copier certaines de leurs propositions. Nous nous retrouvons dès lors face à un dilemme à la fois limitant nos choix de musiques et de situations pédagogiques, et porteurs de création et d'ouverture d'esprit pour les élèves.

Une piste possible : le clip de Beyoncé « Countdown » (2011) et les œuvres d'Anne Teresa de Keersmaeker « Rosas danst Rosas » (1983) et « Achterland » (1990)
Source : http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=PDT0m514TMw

Le clip de Beyoncé semble complètement plagier la pièce d'Anne Teresa de Keersmaeker *Rosas danst Rosas* dans la mesure où les costumes, le décor et la chorégraphie se ressemblent étrangement. En revanche, pour *Achterland*, la référence est plus subtile, pouvant ainsi faire penser à une citation (non affirmée) ou à une copie intégrée dans l'univers de la chanteuse.
Voici une réaction d'Anne Teresa de Keersmaeker :
« *Comme beaucoup de gens, j'ai été extrêmement surprise quand j'ai eu le message via Facebook de l'apparition singulière de deux de mes chorégraphies – 'Rosas danst Rosas' (1983) et 'Achterland' (1990) - dans le dernier vidéo clip de Beyoncé 'Countdown'. On me demandait si je liquidais mon stock 'Rosas' sur le circuit commercial…*
Quand j'ai vu la vidéo, j'ai été frappée par la ressemblance du clip de Beyoncé non seulement avec les mouvements de 'Rosas danst Rosas', mais aussi avec les costumes, le décor et même les prises de vue du film de Thierry De Mey. Manifestement, Beyoncé, ou la directrice du clip Adria Petty, ont pillé beaucoup de choses des scènes du film, que le vidéo clip fait par le studio de Bruxelles permet d'observer en juxtaposant les deux côte à côte. Mais ce vidéo clip est loin de montrer tous les matériaux que Beyoncé a pris de Rosas pour 'Countdown'. Il y a aussi de nombreux mouvements d'Achterland, mais c'est moins visible à cause de la différence d'esthétique.
On m'a demandé si j'étais en colère ou honorée. Ni l'un, ni l'autre. D'une part, je suis contente que 'Rosas danst Rosas' puisse atteindre une audience de masse qu'aucun spectacle de danse n'a pu atteindre, en dépit de sa popularité dans le monde de la danse depuis les années 1980. Et Beyoncé n'est pas la pire des copieuses, elle chante et danse vraiment bien, et elle a plutôt bon goût ! D'autre part, il y a des protocoles et conséquences

pour de tels actes, et je ne peux pas imaginer qu'elle et son équipe ne soient pas au courant de cela.
Pour conclure, cela ne me met même pas en colère, au contraire, cela me pose quelques questions. Comme, pourquoi cela prend trente ans à la culture populaire pour reconnaître un travail chorégraphique expérimental ? Quelques mois auparavant, j'ai vu sur Youtube un clip où des écolières de Flandres dansaient 'Rosas danst Rosas' sur la musique de 'Like a Virgin' de Madonna. Et c'était touchant à regarder. Mais avec la culture pop mondiale, c'est différent ; est-ce que cela signifie qu'il faut trente ans pour recycler un spectacle qui n'est pas dans le courant dominant ? Et qu'est-ce que cela signifie du travail de 'Rosas danst Rosas' ? Dans les années 1980, c'était perçu comme une déclaration du girl power, fondé sur le fait d'assumer une position féminine sur l'expression sexuelle. On m'a souvent demandé alors si j'étais féministe. Maintenant que je vois Beyoncé le danser, je trouve cela plaisant mais je ne vois aucune relation avec le féminisme. C'est séduisant de manière consumériste et divertissante.
Au-delà de la ressemblance, il y a aussi une drôle de coïncidence. Tout le monde m'a dit qu'elle dansait en étant enceinte de quatre mois. En 1996, quand le film de De Mey fut fait, j'étais aussi enceinte de mon deuxième enfant. Alors maintenant, je peux seulement lui souhaiter la même joie que celle que m'a procurée ma fille. »
Anne Teresa De Keersmaeker, 10 Octobre 2011.

La citation, l'emprunt, l'échantillon peuvent-ils permettre de mettre au diapason la culture des adolescents et une pratique scolaire de la danse ?

La pratique de « l'échantillon » (en anglais *sample*) en musique semble une pratique popularisée par les compositeurs de musique concrète et électroacoustique au XX^{ème} siècle. Nous en retrouvons quelques exemples dans les œuvres contemporaines :

- en musique concrète et en danse néoclassique avec Maurice Béjart et Pierre Henry dans *Messe pour le temps présent* (1967) ;
- en musique Hip-Hop à la fin des années 1970, le groupe The Sugarhill Gang reprend des extraits de *Good Times* de Chic comme base de *Rapper's Delight* qui devient le premier 45 tours de hip-hop à rencontrer un succès commercial ;
- en danse Hip-Hop : le « moonwalk » popularisé par Michael Jackson se retrouve notamment effectué par Bill Bailey dans le film *Showtime at the Apollo* (1955).

Expérimenter la pratique de l'échantillon en danse

Après une première étape de visionnage des vidéos, reproduire, si besoin à l'aide de l'enseignant, les phrases sélectionnées sur l'extrait. Ce travail de prélèvement est déjà une réinterprétation puisque la vidéo a souvent tendance à « écraser » en deux dimensions ce que le mouvement peut donner en volume et vitesse. Par ailleurs, la prise de vue induit aussi une prise d'information partielle sur ce que font les danseurs, qui peuvent, de plus, interpréter le mouvement différemment de ce que la chorégraphe souhaite au départ... Bref, toute copie semble être déjà une forme d'appropriation révélatrice de choix.
Cette étape se fait en silence ou avec la musique originale afin, soit de conserver une musicalité organique des gestes (liée à la respiration par exemple), soit d'en fixer certains repères rythmiques de départ.

Expérimenter les phrases sur plusieurs musiques pour ensuite choisir en fonction de son propos

Les trois ou quatre phrases apprises sont ensuite expérimentées et adaptées selon quatre mondes sonores différents :

- la musique du clip de Beyoncé *Countdown ;*
- la musique de Thierry de Mey et Peter Vermersch dans *Rosas danst Rosas ;*
- la musique de Bach, Partita n°1 en si bémol majeur (Gigue) BVW 825 ;
- le silence.

Dans un premier temps, il est demandé aux groupes de quatre élèves de prendre des repères rythmiques sur la première musique afin d'être à l'unisson. La répétition en alternance avec des moments de verbalisations et de choix collectifs permettant alors de fixer ces nouveaux repères. Ces mêmes opérations sont reconduites sur les musiques suivantes.
Dans un second temps, les transitions entre les quatre séquences sont expérimentées sur la base de l'extrait de *Rosas danst Rosas* (gestes quotidiens, regards), choisies et répétées.
Dans un dernier temps, ces trois « versions » sont montrées aux spectateurs qui doivent identifier l'influence que la musique a sur un même geste répété quatre fois dans les quatre mondes sonores. Après le changement de rôle, les verbalisations portent sur les adaptations perçues dans l'espace, le temps et l'énergie en fonction du type de musique. Ces variations étant principalement individuelles dans l'expérimentation que nous venons de décrire, nous pourrions envisager des choix communs à l'ensemble du groupe après une phase d'échanges entre les élèves.

Quelques limites parmi d'autres…

Le travail sur le clip et les phrases de *Rosas danst Rosas* nous semble comporter certains écueils comme :

- la capacité de l'enseignant et des élèves à prélever des gestes sur une vidéo ;
- le fait de négocier et/ou imposer les choix musicaux ;
- le fait que les élèves acceptent de copier une chorégraphie existante, de répéter un même geste plusieurs fois dans une même chorégraphie ;
- les problèmes d'éthique liés au plagiat : jusqu'où se donne-t-on le droit de « copier » ? Comment les amener à questionner cette pratique de l'emprunt ?
- les difficultés éventuelles de faire entrer le masculin dans cette danse initialement féminine.

Références bibliographiques

Anne Teresa de Keersmaeker & Bojana Cvejic (2012). *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*. Fonds Mercator. Bruxelles.
Maximilien Delaistre & Lisa Laurent (12 mai 2014) http://mooc.politechnicart.net/sample
Isabelle Kauffmann (2004), « Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation », mis en ligne le 15 octobre 2006. URL : http:// volume.revues.org
Dominique Pasquier (2005), *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Ed. Autrement.

Michèle Métoudi, Yann Beudaert
Échanges de pratiques, bilan du stage

Création par groupe de 6 stagiaires

1) Créer un récit de 6 phrases complètement écrites rendant compte du stage.
2) En tirer 3 conclusions :
    - une sur le rapport danse et musique (phrase collective) ;
    - une sur ce que chacun pense garder dans sa pratique pédagogique (6 phrases individuelles) ;
    - une enfin sur le « manque » induit par le stage, qui pourrait servir de thème au prochain stage par exemple (une phrase collective).

Restitution

Groupe de Géraldine, Carole, Karine, Charlène, Marie-Charlotte

Samedi 9h30
« *Cafés, croissants, Passeurs, pas d'impasse, nous voilà jetés dans le 'beat qui monte en nous' (mais de quoi parle-t-on ?), belle entrée en matière pour ce stage dont on retiendra que le rapport entre danse et musique est avant tout humain et poétique*. »

Samedi 14h00
« *La musique rencontre Florence : les ennuis commencent, être sensible, la chair de poule, témoin viscéral de l'esthétique, corps sujet ou corps objet ; peur que la musique m'englobe et prenne tout l'espace, 20 ans pour trouver sa place*. »

Dimanche 9h00
« *Lignes, courbes, contrepoints, contes et raconte, des gestes et des paroles, un beau cadeau Yan !* »

Dimanche 14h00
« *Une vérité, des vérités, les vanités, Hervé nous fait coucher des mots sur le papier, composer, s'approprier, échanger, partager, compacter pour finalement s'en détacher et s'amuser*. »

Dimanche 20h00
« *Obligées de rentrer, atelier raté, dégoutées !* »

Lundi 9h00
« *Nuages sur l'Irlande, univers méditerranéen, les interprétations de chacun s'affranchissent d'une partition, images et mesures, réservoirs de mots, réservoirs de gestes, Beyonce n'a qu'à bien se tenir !* »

Parole de Grand témoin

Joce Caumeil

Toute démarche de projet débute par des questions que l'on se pose, des problèmes que l'on rencontre. Puis, c'est la construction par étapes d'un chemin visant à éclairer des points d'ombre, souvent avec les autres, ou plutôt grâce aux autres… C'est ainsi qu'est né ce stage « Danse-musique : mariage d'amour ou de raison ? », car tout danseur, chorégraphe, enseignant en danse rencontre nécessairement la question complexe des relations musique et danse.

Musique-danse, danse-musique : le stage a donc interrogé le trait d'union qui unit et sépare ces deux entités artistiques, comme un pont entre deux rives. Entre ces deux termes, nous avons effectivement cheminé ensemble grâce aux rencontres variées issus du milieu artistique, du milieu enseignant, illustrant des alliances possibles et nous laissant surtout en imaginer d'autres. Nos « grands témoignages », s'il en est, ne sont que la mise en mots de ressentis qui ne sont que les nôtres, nés de cette traversée commune. Des réflexions subjectives donc simplement humaines.

Tout d'abord, pour d'éventuels « passeurs » qui se seraient posé la question « ma relation à la musique est-elle pathologique ? », le court métrage a dû les rassurer. Vous n'en êtes pas là, enfin d'après ce que j'ai pu constater tout au long de ces trois jours. Et puis finalement, nous avons vu à la fin de ce film que l'amour peut guérir, sûrement parce qu'*on ne voit bien qu'avec le cœur*, comme l'écrit Antoine de Saint-Exupéry. J'ai aimé que ce court métrage pose avec humour la question de la décence et de l'indécence, du normal et du pathologique, alliant le sérieux du propos à un traitement artistique particulièrement ludique.
Comme l'ancrage culturel de nos stages dans le champ artistique est pour notre association une clé d'évolution de nos regards et donc de nos pratiques, Michèle Métoudi nous a donné dès le départ une mine de propositions qui seront, pour nous et pour nos élèves, des exemples parlants de la multiplicité des possibilités de relations construites entre la musique et la danse dans le champ spécifique de la création chorégraphique. Ce travail nous a tous enrichis et va alimenter nos références et ressources communes. Il a été question de rapports au public, à l'art, à l'argent, à l'éthique, mais aussi de rapports subjectifs, humains, ou plus objectifs : théoriques. Autant de possibles que de créateurs, les portes à ouvrir sont donc multiples ! Ouvrons celles qui se présentent sur notre itinéraire, qui de fait est personnel, comme une invitation à l'aventure.

Les différents intervenants nous ont tous fait partager une partie de leur intimité, avec pudeur mais conviction, à leur façon. Je vous propose une petite traversée les différents temps

d'intervention au travers trois filtres : les motifs d'agir et les sources ; la relation au connu et à l'inconnu dans la démarche ; et enfin le rapport musique/danse avec le regard d'écrivain que Daniel Maximin va développer.

Les motifs d'agir, ou danser ce que nous sommes et vivre la relation musique danse à travers une quête personnelle

Qu'avons-nous pu percevoir des motifs d'agir de nos intervenants, sachant que cette perception des choses n'est que la mienne ?
La peur du cadre pour Florence Girardon, celle d'être engloutie, de perdre sa liberté. Le solo offert par Florence est en ce sens révélateur, « *Je me laisse porter, non je pars, j'ai envie mais j'ai peur. Je tiens, je lâche, je veux garder mon âme* ».
La recherche des origines pour Hervé Koubi dont la dernière pièce « *Ce que le jour doit à la nuit* » se joue sur un dialogue entre une musique maghrébine et La passion selon Saint Matthieu.
Ils ont en commun, me semble-t-il, une source interne, intime prioritairement, qui s'ouvre vers la source externe avec parcimonie. D'autres interprètes et/ou créateurs se laissent entièrement portés par le rythme externe de la musique, rythme gardé et joué en variations du début à la fin d'une chorégraphie comme nous l'avons vu chez ces adolescentes en spectacle de clôture du festival des Trans'urbaines.
Yan Raballand, quant à lui, choisit de développer dans un cadre excessivement contraint une dimension du mouvement incroyable. Sans se déplacer, il se déploie, ouvre les mots dans une chanson de geste, les aère, les vit en les illustrant sans les illustrer. Nous assistons au déploiement de cette danse guidée prioritairement par une source externe, qui irradie le corps et le sublime. Et son solo dans le silence, quel cadeau ! Sa démarche est spécifique, parce qu'il est Yan Raballand.
Patrice Couineau, musicien, nous a parlé « *d'intelligence artistique partagée qui permet la rencontre* ». C'est une phrase très puissante qui finalement relie ce qui semble épars. Elle caractérise bien les possibles nés des rencontres entre des champs artistiques différents. « *Nous ne mettons pas les mêmes choses derrière les mots* - dit il - *ce n'est pas grave, notre rencontre se situe sur un autre plan* ».

Filtre du connu et de l'inconnu ; **ou filtre de la contrainte et de la liberté, celui en fin de compte de l'émerveillement, du surgissement.**

C'est un gros problème professionnel d'accepter de ne pas tout maîtriser dans un atelier de danse avec les élèves. Comment créer les conditions d'émergence du mouvement juste, sans attendre de choses trop précises, dans une posture d'accueil ? Comment accepter que quelque chose nous échappe, parce que c'est le but, dans un enjeu de formation fort, lié aux ressources créatives des élèves ?
Atelier de Florence Girardon : une phrase personnelle créée sur une musique caractéristique nous est présentée. La phrase lui appartient, elle porte sa signature, elle est plus ou moins éloignée de notre propre signature. Il est donc plus ou moins facile de se l'approprier. D'où la question du cheminement et du choix des consignes : quels mots utiliser sur le corps, sur le rythme, sur l'espace, pour faciliter sa réalisation ? J'ai porté un regard attentif sur ce qu'elle concède et sur ce qu'elle ne lâche pas et, au bout du compte, sur ce qu'elle offre comme espace d'appropriation personnel. Dans son atelier, nous avons tous utilisé largement cet espace de liberté, ce jeu d'aller sans aller, de lancer de retenir, selon la logique de construction de la phrase donnée avec le va-et-vient musical qu'elle avait choisi. Elle a dit en observant nos productions : « *l'essentiel est là, l'essence du mouvement, sa source profonde* ». Une première démarche nous est donc proposée par cette chorégraphe : partir d'une phrase créée, en faire l'expérience, vivre sa cohérence profonde sans chercher le

détail, et laisser advenir de nouvelles variations, une nouvelle rencontre personnelle entre le mouvement et la musique en respectant l'esprit du créateur.
Avec Yan Raballand, nous avons vécu une indépendance complète de construction de la matière dansée avec le groupe, juste après une évocation rapide de ses propres réactions à l'écoute de la musique de Patrice Couineau. Nous ne découvrirons cette musique qu'à la fin de l'atelier, lorsque tout sera construit. Mystère donc pour nous : quel va être le support musical ? Et ça fonctionne aussi. Patrice Couineau en spectateur de l'atelier à côté de nous ne cache pas sa surprise : « *ma musique est une marche, les danseurs ne se déplacent pas ; où est ma musique ?* », et puis il découvre une petite chorégraphie réalisée à l'unisson, un ensemble très lent, sur une musique à relief invitant au déplacement. L'inconnu, l'inattendu a surgi et l'a émerveillé.
Avec Hervé Koubi, nous avons vécu une autre démarche encore. Au départ de l'atelier, une écoute commune et sensible de la musique est proposée aux futurs danseurs. Il propose que des mots, exprimant les sensations du groupe - mots prononcés lors d'un brainstorming - servent de source au mouvement de chacun. Puis c'est l'inconnu du résultat, après un travail dans le silence également. La musique s'est faite silencieuse mais était présente/absente en chacun de nous. Nous avions son esprit. Hervé a piloté l'évolution des chorégraphies par les choix précis de consignes portant essentiellement sur les relations entre danseurs et la composition. Et la magie de la rencontre « danse- musique » a surgi une fois encore, en fin d'atelier, fruit d'une autre démarche.
Ces trois manières possibles de fonctionner des chorégraphes nous laissent imaginer bien d'autres chemins encore.
Patrice Couineau, bien conscient d'être « *formaté conservatoire* » comme il le dit, est artiste musicien à part entière et s'appuie sur les codes, la technique, les règles musicales et il s'évade dans son univers. « *On est loin de l'émotion lorsqu'on compose* - dit il - *c'est mathématique* », mais il parle du ciel et des nuages et transcrit sous forme codée sur le papier la force de ses émotions. Comment séparer ce qui est intimement lié, parce que tout est relié ?
Finalement, nous pouvons tous regarder aussi nos formatages divers, sans les nier, ils sont et ils nous ont construits. Mais pour autant, ils autorisent l'aventure, l'expérience de la liberté artistique.

Conclusion personnelle

Qu'est ce que je retiens personnellement de cette traversée à vos côtés ? Pas de leçon personnelle sur la manière de faire, pas de règles figées mais des principes structurants ; pas de vérité, juste des témoignages d'expériences présentés avec humilité. Nous avons tous nos forces et nos fragilités, nos questions et nos doutes. Alors dispensons-nous du jugement et essayons de comprendre ce qui se joue dans l'art. Peut-être qu'au lieu de penser les choses et le monde en formulation « ou/ou » qui sépare nous avons été invités ces trois jours à les penser en formulation « et/et » qui relie. Yann Beudaert, en proposition finale, a ancré son atelier dans la culture artistique et la culture populaire. En ce sens, son atelier illustre également une pensée en formulation « et/et ».
Alors, en qualité d'enseignants, face aux élèves, peut-être que la question essentielle que nous devons nous poser est celle du choix de la nature de l'expérience que nous voulons faire vivre aux jeunes qui nous sont confiés. Quel essentiel souhaitons-nous qu'ils touchent du doigt dans les ateliers de danse ?
Et puis, à l'issue de cette aventure partagée de trois jours, j'ai pensé très fort qu'au bout du compte : 1+1 = 1, autrement dit, musique + danse = toujours une unité singulière.

Regard d'écrivain
Daniel Maximin

Daniel Maximin, né à la Guadeloupe, est poète, romancier et essayiste
Il a d'abord été professeur de Lettres, et d'Anthropologie. Puis de 1982 à 1989, producteur-animateur de programmes francophones à Radio-France et *France-Culture.*
Il a été ensuite Directeur des Affaires Culturelles de la Guadeloupe de 1989 à 1997. En 1998, il a été nommé Commissaire de la *Célébration nationale du cent cinquantenaire de l'abolition de l'esclavage de 1848*.
De 2000 à 2004, il est nommé au Ministère de l'Éducation Nationale comme Conseiller à la *Mission pour les Arts et la Culture à l'École*. Puis de 2006 à 2010, Chargé de mission à l'Inspection Générale du Ministère de la Culture et de la Communication. En 2006, il est Commissaire littéraire du *Festival Francophone en France* : *Francofffonies*. Il a été nommé de janvier 2010 à avril 2012: Commissaire général de « *2011, L'année des outre-mer* ».

Il est l'auteur entre autres de trois romans : *L'isolé soleil* (1981), *Soufrières* (1987), et *L'île et une nuit* (1996), publiés aux Éditions du Seuil ; d'un récit autobiographique : *Tu, c'est l'enfance,* (Gallimard, 2004. Grand prix Maurice Genevoix de l'Académie Française) ; d'un essai : *Les fruits du cyclone, une géopoétique de la Caraïbe* (Seuil, 2007) ; ainsi qu'un recueil de poèmes : *L'invention des Désirades,* (Seuil, 2009).
Il a aussi publié trois ouvrages illustrés : *La Guadeloupe vue du ciel (HC Éditions. 2008* avec la photographe Anne Chopin *;* un livre-guide : *Antilles secrètes et insolites* (Glénat, 2011). Ainsi que l'ouvrage : *Césaire et Lam, insolites bâtisseurs.* (H.C éditions, 2011) dans le cadre de l'exposition : *Césaire, Lam, Picasso*, au Galeries nationales du Grand Palais à Paris, (Février-Juin 2011) dont il a été le Commissaire général.
Il a aussi édité en 2009 une anthologie illustrée : *Cent poèmes d'Aimé Césaire* (éd. Omnibus, 2009), ainsi que le recueil : *Le grand camouflage, écrits de dissidence*, de Suzanne Césaire (Seuil, 2009). Son dernier ouvrage publié s'intitule : *Aimé Césaire, frère-volcan*. (Seuil, 2013), le récit de quarante ans de dialogue avec le poète.

A l'occasion du centenaire de la naissance d'Aimé Césaire en 2013, il a collaboré comme conseiller à la dramaturgie de la pièce *Une saison au Congo,* produite par le TNP dans une mise en scène de son directeur Christian Schiaretti, et représentée à Lyon-Villeurbanne, Sceaux, et en Martinique entre mai et novembre 2103
Et il a été le Commissaire général de l'exposition: *Aimé Césaire, Lam, Picasso : « nous nous sommes trouvés* », organisée par la Fondation Clément à la Martinique de décembre à février 2014.

Daniel Maximin

CHANSER

aux passeurs de danse…

Il faut chanter
chanter ensemble
blues de la cage soupirs de guajira
paroles sans partition ou harmonies d'accords
tissages de solitudes et de polyrythmies
offertes au chant d'oiseau délivreur de barreaux

il faut danser
danser à l'amble
risquer l'impair de deux
le possible au cou de l'équilibre
gestatio des pas nus sur l'advenu du rythme
vibrant de l'harmonie entre sol et sombra

il faut chanser
chanter racines danser récoltes
panser ruptures penser fusions
dépenser sueurs souffles salives
et vibrations de chair sans effusion ni presse
recomposer des nous bravant les partitions
en élans d'évidanses de porters et portées

il faut cadenser
danser musiques musiquer danses
graviter décentrés de pesanteurs ni d'attractions
tresser des voies sur le fil du chaos
pied à pied sur les traces
de la chaîne à la danse
et du silence au chant

(Novembre 2014)

Conclusion

Marielle Brun, présidente de Passeurs de danse

En guise de conclusion…

Parmi les traversées de ce stage, j'emprunte aux artistes deux expressions pour faire résonner les problématiques au-delà de ce temps partagé.

« Paradoxal »

C'est le nom de la Cie « Paradox-sal », dont le spectacle a été programmé le premier soir du stage. L'étymologie nous enseigne : para → à côté, doxa → ensemble des opinions communes.

Les relations entre la danse et la musique sont alors éminemment « paradoxales » dès lors qu'elles s'inscrivent dans le contexte artistique, c'est-à-dire à côté de ce qui serait communément admis. Il n'y a pas de règles *a priori*, mais des relations singulières, renouvelées, qui peuvent s'inspirer de… mais qui revisitent, de façon intentionnelle, contrainte ou fortuite, leur dialogue. Gardons ainsi à l'esprit de dépasser la *doxa*, comme ce qui s'imposerait à nous, par l'histoire, la culture, l'habitude, pour investiguer de nouvelles modalités créatives « à côté » du connu, du commun, prenant le risque du non convenu.

« Ce que le jour doit à la nuit »

Titre d'un magnifique spectacle d'Hervé Koubi qui a encadré un très bel atelier. C'est aussi et antérieurement le titre du livre de Yasmina Khadra, qui a également été porté à l'écran.

Le jour et la nuit… comme la musique et la danse ou l'inverse. L'analogie avec ce titre invite à se laisser questionner : qu'est-ce que la musique doit à la danse ? Qu'est-ce que la danse doit à la musique ? Ces questions se posent à bien des niveaux : dans la perception d'un spectacle, dans leurs relations institutionnelles et historiques, lors du processus de création, dans le geste artistique, etc.

Cette relation, « ce que l'une doit à l'autre », oblige à dépasser des relations duelles, pour envisager comment chacune se nourrit de l'autre dans la relation, peut-être quelquefois jusqu'à la dette. Et même lorsque la danse se joue en silence, ne doit-elle rien à la musique pour autant ? La musicalité n'est-elle pas ce trait d'union entre la musique et la danse ? Et la musique aurait-elle pu s'écrire, à la fois selon une perspective culturelle, historique et anthropologique, si la danse n'en avait pas été souvent le motif, l'inspiration et le développement ? En tous cas, l'expression invite à dépasser la face visible, pour percevoir au-delà du manifeste, la part cachée qui confère son essence à la musique, à la danse.

LES PARTENAIRES DE

La Ville de Clermont-Ferrand

La DRAC de la Région Auvergne

Sauve qui peut le court-métrage