

I

Comprendre et préparer l'épreuve du Bac

« Dans les écoles, où l'éducation artistique est proposée, ce n'est pas la perfection artistique ou la création de danses sensationnelles qui est recherchée, mais l'effet bénéfique de l'activité créatrice de la danse sur la personnalité de l'élève » (R. Laban).



Elèves de Tles Lycée Jean Monnet Montpellier

Photo Christian Cordat 2007

Quel est le contenu de l'épreuve Art/Danse option facultative au bac

Francine Carrascosa*

Cette épreuve est nationale.

A la différence de l'épreuve EPS-Danse, académique, le candidat au Bac n'a pas le choix de la thématique de sa composition chorégraphique. En effet celle-ci est imposée et doit se conformer à un programme défini autour du Geste (B.O. Hors-série N°4 du 30 août 2001). La non-conformité à ce programme, lors de l'épreuve expose le candidat à un hors-sujet qui sera évalué de 00 à 05 sur 20.

Nature de l'épreuve :

L'épreuve est constituée de deux productions chorégraphiques suivies d'un entretien: ces trois parties de l'épreuve étant évaluées presque à égalité. (7 points, 7 points, 6 points).

1° la composition chorégraphique: Notation sur 7 points.

C'est une composition élaborée en cours d'année.

Durée : 2 à 3 minutes.

Le support sonore est fourni par le candidat et enregistré en début de support.

L'évaluation sur 7 points tiendra compte des **qualités de danseur interprète** (présence, richesse, maîtrise et pertinence du vocabulaire corporel) mais aussi de la **cohérence de la composition, de l'originalité, de la mise en scène, de la relation au monde sonore, à l'espace et au temps.**

2° l'improvisation : Notation sur 7 points.

Durée : 1' à 2'.

La thématique **imposée** est autour du geste (*cf.* programme). Le document support est soit une iconographie, soit un texte. (*cf.* exemples dans documents de travail, sujets de Bac).

Préparation 30'.

L'accompagnement sonore est au choix du candidat entre 2 supports proposés par le jury et le silence, ou le silence « habité ».

L'évaluation prendra en compte la structuration, la mise en cohérence du propos, l'exploitation du thème (diversité, approfondissement, traitement de l'espace et du temps, éléments scéniques, rapport à la musique)

3° l'entretien de 15'. Notation sur 6 points.

L'entretien porte sur les 2 prestations du candidat. Il permet au candidat d'exposer ses intentions, de justifier ses choix de composition, en citant au besoin ses sources et références éventuelles.

L'entretien doit permettre d'évaluer la culture chorégraphique que le candidat a pu acquérir, son degré d'appropriation du matériau gestuel pour construire un projet personnel.

Déroulement de l'épreuve et documents à fournir :

Documents à remettre au jury : Fiche synthétique

Cette fiche rédigée par le candidat, fait état de son travail personnel et des activités qu'il a menées, en lien avec la culture chorégraphique (exposés, rencontres, recherches personnelles, fréquentation de spectacles, participation éventuelles à des événements artistiques..).

Convocation :

L'élève est convoqué sur une demi-journée.

L'épreuve se déroule de 8h à 12 ou de 14h à 18h.

Lieu : un lieu artistique ou un théâtre (exemple « La Chapelle » à Montpellier).

Déroulement de l'épreuve :

Arrivée sur les lieux : présentation des documents nécessaires au passage de l'épreuve, c'est à dire :

Pièce d'identité

Convocation au bac

Fiche synthétique de l'élève sur la danse obligatoire pour présenter l'épreuve (*cf.* annexe).

Un temps d'échauffement préparatoire et de prise de plateau est proposé au candidat.

*Francine Carrascosa enseignant Art/danse Lycée Jean Monnet Montpellier

Les différents champs de prélèvement du Geste. Les traitements attendus.

Francine Carrascosa Jean Roger Merle. *

Nous allons tenter de développer ici ce qui est attendu d'un candidat à l'épreuve du Bac, dans le cadre de l'option facultative art/danse, à partir des B.O.³ et du programme.

Tout d'abord il est nécessaire d'attirer l'attention du candidat au Bac et l'enseignant, sur le fait que cette option facultative obéit à un programme défini par un B.O.: le vocabulaire corporel et le « Geste ».

La "composition" présentée par l'élève doit donc être en relation avec le programme, autour du "Geste".

Le vocabulaire corporel, matériau de la danse, s'élabore alors, à partir des gestes transmis ou prélevés.

Le geste est une unité qui comprend un ou plusieurs mouvements, investit un espace, génère des rythmes et durées, crée des relations vers les personnes et entre elles.

L'élève doit identifier clairement le champ sociétal du « Geste » qu'il a choisi, et le signaler dans la fiche synthétique qu'il rend au jury le jour de l'examen.

Il doit ensuite « **prélever** » le **geste** ou les gestes dans ce champ là, choisi par lui.

C'est la première étape de la composition qui lui est demandée.

Les différents champs possibles identifiés dans le B.O. à partir desquels l'élève peut réaliser sa « composition ».

Les gestes transmis : ils peuvent être issus des pratiques dansées des élèves ainsi que de la culture urbaine: hip-hop, capoeira, break dance, smurf, des danses ethniques actuelles ou anciennes, de la danse contact-improvisation, issue des arts martiaux. La transmission se fait par un danseur associé à l'option facultative (quand elle existe dans un lycée), et/ou par l'enseignant dans une démarche créative d'expérience du mouvement dansé, de sa composition et de sa présentation.

Les gestes prélevés dans l'environnement humain social, architectural, constituent une matière à danser très diversifiée à travers :

-les gestes du quotidien (cf. design de communication, design de produit), les convenances familiales, (cf.: *Les Fernands Odile Duboc*)

-les gestes et rituels de l'établissement, les différents types de regroupements dans la cité (le bloc, le cortège, le couple)

³ B.O terminales :

http://www.cndp.fr/textes_officiels/lycee/arts/ter/2001hs3_0830_da.htm

-le geste quotidien, littéral ou transposé, métaphorique, détourné (*Rosas et Microcosmos* de Ann Teresa de Keersmaeker ; la marche chez Merce Cunningham)

Les gestes prélevés dans l'environnement social et l'espace public :

- gestes fonctionnels (frotter, plier, tordre, glisser, pousser, trancher, abattre, tourner),
- gestes du travail et des métiers, cf. *Dominique Noel*⁴ *artisans ZAC, le chantier* (Maguy Marin) ;
- gestes du sport (match, natation, boxe), cf. *KOK Régine Chopinot 1989 l'escalade* (*compagnie Roc'in Lichen*), *la natation* (*Waterproof* de Daniel Larrieu), *le ski et les sports de glace* (*ouverture des Jeux olympiques d'Albertville* de Philippe Découflé),
- gestes des relations sociales Cf. *Ramdam* de Maguy Marin 1997
- gestes des rituels festifs; danses sociales en boîtes de nuit, danses ethniques Cf. *Cabaret latin* Karine Saporta

Les gestes prélevés dans l'environnement naturel: mouvement locomoteurs d'animaux (vol des oiseaux) mouvements des végétaux (tropismes, nastie, nutation) cf. *Trois minutes d'antenne* Odile Duboc cf. *Végétal* Régine Chopinot

Les gestes prélevés dans les affiches publicitaires, les œuvres d'Art (cf. *les activités développées à partir de la publicité pour Fragile*),

Les gestes prélevés dans l'environnement urbain : l'espace architectural (statues, vitraux, scènes emblématiques, des bâtiments publics, musées, usines) Cf. *L'Angélu* Odile Duboc 1958)

Les gestes prélevés dans les films (*Playtime* de J. Tatte ; *Les Temps modernes*; *Charlie Chaplin* ; *West Side Story*, *Robert Wise*), ou les **spectacles** (*Suresnes cités danse*) comme partis-pris gestuels d'un cinéaste, d'un metteur en scène, d'un chorégraphe

Les gestes liés aux objets (chaises) et le passage de l'ergonomie au symbolique, en liaison avec le design de ce produit. cf. *Rosas danst Rosas*, *Ann Teresa de Keersmaeker*.

⁴ Lire l'article de Dominique Noel dans « paroles d'artiste »

Le traitement du geste, à partir du champ sociétal choisi :

Dans une deuxième étape, le candidat doit ensuite, à partir du ou des prélèvements effectués, « traiter » ces gestes identifiés, pour construire sa composition.

Pour ce faire il pourra utiliser les éléments fondamentaux du mouvement dansé.

L'enseignant et/ou le candidat pourra se référer à la « boîte à outils » développée dans un chapitre suivant.

Les gestes transmis ou prélevés sont à observer, analyser, noter, voire à interpréter ou composer en référence aux notions suivantes:

- Poids et transfert de poids – qualités tactiles et dynamiques des appuis, création de volume et d'espaces. – mobilité de l'axe (déséquilibre-équilibres) – coordination et dissociation, isolation et segmentation. – rapport au sol comme support du mouvement.
- Fonctions essentielles de la danse – élans, suspensions, chutes, rebonds, rotations, portés, torsions-flexions.
- Facteurs de base du mouvement :

*l'espace : plans, niveaux, orientations, constructions de volumes, trajets, lignes de force

*le temps : vitesse, durée, dynamique, pulsation, phrasé, gestion continue ou discontinue du temps

*le flux d'énergie: relâchement et mise en tension du corps, flux, glissement, énergie bloquée.

La structuration de la composition :

Le candidat, parallèlement ou après ce traitement devra structurer sa composition chorégraphique, par un traitement des éléments scénographiques (espace/temps/flux/décors/son/couleurs/costumes etc...)

NB : La composition et les procédés mis à l'œuvre seront déclinés dans des documents suivants.

*Jean Roger Merle enseignant en Art/danse au lycée Jean Baptiste Dumas à Alès.

*Francine Carrascosa enseignante en Art/danse au lycée Jean Monnet à Montpellier.



Elèves de Tle L spécialité Lycée Jean Monnet. Photo: Yves Massarotto 2005

Construire une composition sur le « Geste », composition et écriture chorégraphique.

Francine Carrascosa Jean Roger Merle Chantal Saint-Leger*

L'écriture chorégraphique a une double dimension. D'une part, l'écriture de la phrase gestuelle, le travail du matériau corporel, qu'on peut nommer « au plus près de la matière », d'autre part, l'écriture de la pièce chorégraphique, le travail de composition « au plus large de la matière ». Les procédés de composition, modes ou règles vont donc se retrouver présents dans ces deux faces de la production chorégraphique.

La composition, «un certain art de l'arrangement⁵», consiste en un montage, une combinatoire de paramètres simultanés ou successifs mettant en relation plusieurs éléments: espace, temps, flux, matériaux corporels de la danse, autres domaines artistiques, rôles et places des danseurs et quelquefois des spectateurs. Au plan étymologique du terme, cela renvoie à l'idée « de mettre ensemble », de « disposer des éléments les uns par rapport aux autres de manière à constituer un tout ». ⁶

La composition « au plus près de la matière » :

Pour composer des objets chorégraphiques, des phrases dansées, **il s'agit tout d'abord de constituer un matériau corporel « au plus près de la matière »**. Les situations d'expression et d'interprétation avec les danseurs, conduisent à construire cette matière de danse :

-matériau homogène si l'on conserve le matériau issu d'une photographie ou d'une image par exemple.

-matériau hétérogène si on décide d'aller puiser dans le vocabulaire corporel exploré à travers différentes situations.

La composition « au plus large de la matière » :

Ensuite, on peut élaborer cette première matière et composer l'objet chorégraphique en utilisant des procédés de composition divers, employés par les chorégraphes.

On peut donner quelques illustrations de ces procédés :

1° La composition, par exemple, peut s'organiser à partir d'un procédé répétitif qui conduit à une transformation subtile du matériau initial :

- par accumulation⁷ en «crescendo-decrescendo»: accélérations dynamiques et compressions spatiales des gestes, comme dans Insurrection in Violences civiles chorégraphie d'Odile Duboc.

⁵ Nouvelles de danse 36/37 La Composition Patricia Kuypers

⁶ ⁶ Nouvelles de danse 36/37 La Composition Patricia Kuypers

⁷ Cf Trisha Brown in Terpsichore en basket Sally Blanes

- par duplication : la même phrase est reprise dans des espaces différents par un nombre de danseurs différents à des moments différents, tel est le cas dans *Accumulation with talking* de Trisha Brown.

- par duplication inversée le « sablier » en trois étapes :

Tout d'abord, la phrase dansée, composée alors à partir des éléments prélevés dans un film de danse, est développée dans l'espace et la durée par trois élèves danseurs.

Ensuite, chaque élève, assis sur une chaise, comprime la phrase en ne gardant d'abord, que les mouvements de tête et de pieds. Puis, l'élève prend seulement les mouvements de pieds (compression ultime du mouvement).

On obtient, alors trois phrases gestuelles, A, B, C.

Enfin, le procédé reprend à l'inverse, à l'identique C, B, A.

Cette construction, lors de la composition scénographique « au plus large de la matière », peut se faire par exemple, à l'unisson des danseurs ou en canon.

2° La composition peut aussi se construire à partir de procédés empruntés à la littérature, à l'architecture, aux arts plastiques, à la musique..... Louis Horst, Patricia Kuippers, Laurence Louppe exposent et analysent ces « procédés » dans Nouvelles de danse consacré à « La composition ».

Soit A.B.C., trois gestes quotidiens différents, prélevés dans un film ou une image. Plusieurs combinaisons sont possibles : A.B.C. devient A.C.B. : un mouvement se déplace à l'intérieur de la phrase. A.B.C. devient A.B'.C.: un mouvement en remplace un autre, qui peut être emprunté à un autre danseur. A.B.C. devient A.B.C. A.B.C. écriture en parallélisme, A.B.C. C.B.A. écriture en chiasme, A.B.C. devient B.C.A. puis C.A.B. ... ou écriture en série...

3° La composition peut encore être élaborée à partir de la fragmentation d'une phrase dansée et du procédé de collage-montage. Il est fait référence ici, à « l'immense épopée du collage » qui drainera de nombreux artistes plasticiens et qui « touchera la danse »⁸.

Dans un premier temps, la phrase est fragmentée de manière conventionnelle, à l'aide d'un chronomètre par exemple: à 7" cut, à 3 "cut et ce, jusqu'à la fin de la phrase. Cette fragmentation suscite des postures intéressantes parce qu'en dynamique de déséquilibre (postures inhabituelles). La posture du premier « cut » et du second « cut » peuvent être conservées :

- pour être enchaînées et constituer un leitmotiv qui émerge à différents moments;
- pour improviser à l'intérieur de ces deux postures.

Dans un deuxième temps, le protocole de collage-montage des trois séquences est tiré au sort :

- organisation chronologique (ou inversée, ou mixée) de fragments, ou superposition ou tuilage dans l'espace et le temps.
- groupements de danseurs en succession et/ou simultanément, par des trajets et lignes de force dans l'espace par exemple, des diagonales peuvent être délimitées par un faisceau lumineux au sol...

⁸ Laurence Louppe in *Nouvelles de danse La Composition*

- modulation du temps en cycles de durées identiques ou en durées irrégulières.
- déplacements des fragments chorégraphiques dans l'espace (d'une partie à une autre, d'un espace proche à l'espace lointain), d'un plan horizontal à un plan vertical comme le font Montalvo-Hervieu. dans Babelle Heureuse.

4° La composition peut se faire par un collage sans cohérence : un montage sonore bricolé, sons prélevés dans l'espace scolaire mixé avec des musiques actuelles ou lyriques ... et un montage arbitraire de fragments de danse.

5° La composition peut être assistée par ordinateur : définition des éléments du matériau chorégraphique, distribution des espaces et des danseurs, comme le fait Merce Cunningham avec le logiciel Life Forms.⁹ Merce Cunningham utilise pour composer des procédures aléatoires qu'il introduit aussi et utilise dans ce logiciel.

Enfin, ces « matériaux corporels » élaborés, le travail de composition chorégraphique avec l'élève, peut se constituer avec différentes propositions de composition scénographique, soit par exemple:

-Une ordonnance classique, ballet, architecture... comme dans le Giselle, ou le Lac des cygnes, œuvres au programme des enseignements artistiques art/danse en classe de seconde et de première.

- Une composition aléatoire par jet de dés, dictionnaire... en référence par exemple à l'étude du chorégraphe américain Merce Cunningham au programme de la classe de Terminale des enseignements artistiques art/danse.

- En référence avec les choix, les partis-pris et les démarches d'un chorégraphe, prélevés lors d'un spectacle ou dans une discussion, avec lui et ses danseurs.

Ces différentes démarches peuvent conduire les élèves, d'un travail expérimental à l'analyse de quelques outils et procédés qui délivrent une diversité d'univers, de messages, d'états, pensées, de sens.

*Francine Carrascosa enseignante en art-danse lycée Jean Monnet Montpellier

*Jean Roger Merle enseignant en art-danse lycée Jean Baptiste Dumas à Alès

*Chantal Saint-Leger enseignante en art-danse lycée Jean Monnet Montpellier

⁹ Techla Schiphorst in Nouvelle de danse La composition



Elèves de Tle L spécialité Lycée Jean Monnet. Photo: Yves Massarotto 2006

Comment préparer l'épreuve ? une boîte à outils

Jean Michel Boissonnet*

Des outils pour composer en ART/ DANSE

Le traitement du geste à travers les épreuves de l'option facultative Art/danse demande une approche singulière de l'écriture chorégraphique dans la mesure où elle s'appuie sur quelque chose d'existant, culturellement identifiable et dont le traitement, par déclinaison, par l'adjonction de mode de composition, en fait un véritable exercice de style.

L'écriture de la composition individuelle qui ne peut de ce fait se réaliser dans l'urgence semble alors une bonne préparation à l'improvisation. Le thème sera alors tiré au sort le jour de l'épreuve, préparé et présenté in situ.

On peut parler de déclinaison du geste à travers un ensemble de formes qui font référence à ce geste : cela pourra être une première étape dans l'écriture chorégraphique, au même titre que la collecte gestuelle référée au thème qui sera développé (cf. compétences attendues).

La composition relève alors d'une action ou manière de former un tout, en assemblant, arrangeant, combinant, construisant, disposant, organisant, structurant plusieurs parties, plusieurs éléments.

Les modes de composition sont alors une manière de traiter ce qui existe déjà à travers des principes ; répétitions, contraintes, transpositions, allitérations, etc.... pour permettre d'accentuer, d'orienter une écriture chorégraphique et prendre une posture artistique singulière qui dépasse la simple reproduction de forme.

Les fiches qui suivent sont des outils destinées aux enseignants ou aux élèves afin de les aider dans la préparation à la réalisation des épreuves qui structurent l'option facultative Art/Danse.

Elaborer une composition chorégraphique.

Cotation : 7 points

Durée : 2 à 3 minutes

Les candidats sont regroupés par groupe de 6 à 7. Ce sont les seules personnes, ainsi que les 6 membres du jury, présents pendant l'épreuve.

ATTENTION : Le sujet de la chorégraphie est en relation avec LE GESTE issu d'un champ sociétal.

Toute production n'étant pas en relation avec le programme est hors sujet et donc fera l'objet d'une note inférieure à 5/20.

Boite à outils

@ Choisir un registre gestuel particulier; travail, quotidien, sportif, animalier, réglementaire, artistique, rituel, aller en repérage et observer, visionner, noter, tester.

Traiter, décliner ce ou ces gestes (se créer un sac à trouvailles) pour passer d'une représentation mimée, pantomimée, à une représentation dansante, poétique,

C'est extraire les énergies, les formes segmentaires, les volumes, les déplacements, les rythmes etc.....

£ Créer un espace qui va faire voyager ces trouvailles dans et autour de votre corps, dans l'espace scénique

% Choisir des principes de composition en relation avec votre thématique pour transformer votre propos, le rendre poétique.

§ Construire : à partir d'une première ébauche tester, faire le tri, éliminer, déplacer, remplacer,, pour aller vers un projet artistique fort et lisible.

!!! Répéter pour organiser les liens entre les différentes séquences, et amener le spectateur à une lecture continue d'images

8_\\ Mettre en rythme en fonction du ou des gestes choisis

///// Faire un bilan des énergies, choisir et installer pour varier.

&&& Tester des musiques pour mettre en valeur la chorégraphie et la danse, choisir celle qui permet une bonne interprétation, en point ou contre-point.

~ + ^ Choisir le costume, les objets qui ajouteront au sujet, un plus, sans redondance.

Préparer la chorégraphie dans le cadre de l'atelier artistique, de l'A.S., de projets.

ATTENTION : il n'y a pas d'ordre chronologique dans ces propositions, il s'agit d'un vrac de possibles.

Répondre au mieux au sujet d'improvisation

Cotation : 7 points.

Durée : 1 à 2 minutes.

Temps de préparation : 30 minutes

Les sujets d'improvisation sont déterminés par les jurys et sont en relation avec le programme du geste.

Les thématiques sont issues des différents gestes du champ sociétal.

Ce sont des iconographies, des peintures, des sculptures des bas reliefs, des photographies, issues du champ artistique des arts visuel, plastique ou chorégraphique ; des fragments de poème, de textes issus du champ artistique philosophique, théâtrale, littéraire...

Mallette

Lire attentivement le texte, observer attentivement l'iconographie.

\\ \ Extraire tout ce qui a une relation avec un ou des gestes.

% Choisir le ou les gestes qui vont être exploités.

£ Vivre le ou les gestes de façon primaire afin d'en ressentir les énergies, les rythmes, les volumes, les formes.....

§ Décliner, c'est transformer cette matière première en appliquant des principes de composition aux formes retenues, aux énergies, aux volumes, aux rythmes.

Choisir une ou des techniques qui répondront au mieux au sujet proposé.

\$ Créer un espace corporel singulier en relation avec le ou les gestes extraits du sujet.

⊗ Créer un espace scénique singulier en relation avec le ou les gestes extraits du sujet.

///// Répéter, créer le lien qui va rendre cohérent l'ensemble des séquences chorégraphiques, leur donner une lisibilité pour rendre le propos attractif, surprenant,.

§ Mettre en rythme utiliser, le temps, le contre temps, l'écho, le silence, des cadences, l'arrêt.....en relation avec le sujet.

!!! Mettre en énergie c'est utiliser les contractions, les relâchés, le doux, le violent, l'ordinaire, le toc, la suspension, en relation avec le sujet.

~é~é Participer à l'Atelier Artistique, à l'A.S. de votre établissement,

ATTENTION : il n'y a pas d'ordre chronologique dans ces propositions, il s'agit d'un vrac de possibles.

*Jean Michel Boissonnet, enseignant lycée Joffre Montpellier.

Préparer un entretien

*Francine Carrascosa Chantal Saint-Leger

Cotation : 6 points

Durée : 15 minutes

Le candidat est seul et s'entretient avec 2 membres du jury

La fiche synthétique réalisée avant l'épreuve participe à l'entretien (voir annexe page...).

Préparer un entretien c'est se poser les questions que pourrait poser le jury

Les questions suivantes sont directement inspirées des textes officiels. Elles portent sur l'expérience et la réflexion de l'élève danseur et spectateur ainsi que sur sa culture artistique générale. Elles concernent aussi bien sa composition chorégraphique que son improvisation autour du geste.

1° L'élève danseur et chorégraphe :

- De quel (s) geste (s) êtes-vous parti pour construire votre chorégraphie?
- Comment avez-vous analysé ce geste ? Son point initiateur ? Son rythme ? Son énergie ?
- Comment le corps s'organise-t-il pour faire ce geste?
- Comment avez-vous transformé ce geste? Sur quoi peut-on jouer pour transformer un geste commun en geste dansé?
- Qu'est-ce qu'un geste dansé?
- Comment vous êtes vous organisé pour écrire la composition individuelle, l'improvisation ?
- Quelles références culturelles ont été utilisées ?
- Quelles références artistiques ont participé à la création
- Quelles étapes ont organisé la création chorégraphique ?
- Quels principes de composition ont été utilisés pour écrire ?

2° L'élève spectateur:

- Quelles sont les chorégraphies que vous avez-vu? Quels sont les gestes et les mouvements que vous avez repérés? (L'élève peut se lever pour les montrer avec son corps)
- Comment ces gestes étaient-ils traités ? (démonstratifs, intériorisés, retenus, concentrés.....)
- Pouvez-vous distinguer différents courants en danse? Qu'est-ce qui selon vous les distingue ?

3° La culture générale et artistique de l'élève :

- Pouvez-vous citer un tableau ou une sculpture qui présente un geste?

- Un geste dansé a-t-il une signification sociale ou culturelle? (Exemples : hip-hop, jazz, classique...)
- Comment peut-on transmettre un répertoire chorégraphique?
- Quelles sont les autres formes d'arts ?
- Quels liens y a t il entre les autres formes artistiques et la danse ?
- Quels rôles peuvent jouer les autres formes artistiques dans la danse ?
- Comment fonctionne un théâtre, une scène ?
- Qu'est ce qu'un centre chorégraphique national ?

Enfin penser qu'il s'agit d'une conversation bienveillante, ne pas se crisper, oser dire qu'on ne sait pas, rester disponible, aller à la réponse la plus simple, il n'y a pas de piège.

*Francine Carrascosa enseignant en Art/danse Lycée Jean Monnet Montpellier

*Chantal Saint-Leger enseignant en philosophie Lycée Jean Monnet Montpellier



Elèves de Tle L spécialité Lycée Jean Monnet.

Photo: Yves Massarotto 2006

Des chorégraphes composent

Des gestes de la vie, au geste artistique de danser¹⁰

Jean Jacques Felix, Jean Roger Merle*

Avant-propos

Les processus d'écriture chorégraphique qu'utilisent les chorégraphes pour élaborer une œuvre à la fois sensible et lisible par le spectateur sont très nombreux pour ne pas dire quasiment infinis. Or, parmi ceux-ci il en est un que privilégient certains artistes chorégraphes contemporains. Il consiste à prélever des éléments de la vie quotidienne qui ont attiré leur attention : des gestes, des formes architecturales, des phénomènes sensibles en général, pour les transformer, les métamorphoser en une forme *autre* et signifiante que manifeste le corps en mouvement du danseur. Ce processus d'écriture chorégraphique s'articule autour de deux grandes phases créatives.

La première renvoie à ce moment où un phénomène aussi anodin soit-il attire le regard du chorégraphe. Comme le dit la chorégraphe Odile Duboc : « il y a dans nos quotidiens beaucoup de ces situations qui approchent d'une certaine façon la notion de temps. On les remarque ou pas ». Ces situations se constituent alors en tant qu'éléments matriciels de l'œuvre chorégraphique.

La seconde phase correspond à la manière dont le chorégraphe, à travers sa propre sensibilité artistique va interpréter et réinterpréter ces événements perçus, pour les inscrire dans un langage esthétique singulier.

Ce sont ces deux phases que nous nous proposons d'explorer à travers un certain nombre d'exemples qui peuvent éventuellement servir de guide aux enseignants.

Première phase : émergence d'un phénomène qui attire l'attention du chorégraphe.

Cette phase est liée à tous les phénomènes visibles que le chorégraphe va observer et prélever dans divers contextes de vie. Plusieurs exemples peuvent illustrer le processus

¹⁰ * Le contenu de ce texte complété et mis en forme par Jean-Jacques Félix renvoie essentiellement aux idées que J-R. Merle défendait dans le cadre du groupe de réflexion Art/danse de l'Académie de Montpellier. La disparition prématurée de J-Roger Merle a fait que le texte qu'il avait proposé dans le cadre de ce groupe de réflexion n'a pu être rédigé dans sa forme définitive. Jean-Jacques Félix en ce qu'il entretenait des rapports d'amitié professionnelles très étroits avec Jean -Roger a tenté de rendre compte de la pensée qui organisait le mode d'intervention pédagogique de Jean-Roger dans le cadre son Enseignement Art/danse au lycée d'Ales.

Les micro-dramaturgies dans l'espace scolaire et public.

Les modes de déambulation des personnes dans la ville et plus particulièrement dans certains lieux urbains avec les changements de rythmes (arrêts, élévations, durées...), de sens (errance, regards, bifurcations ...), d'énergie (flux, glissements, énergie bloquée...) mais aussi les relations qui se nouent entre les gens, sont par exemple les événements perçus et observés par Odile Duboc pour créer son personnage du *Fernand*.

Un grand nombre de lieux qui induisent des mises en jeu du corps liées à des situations de la vie quotidienne attire le regard de chorégraphes contemporains.

- la gare, l'attente passive et active, l'action (trajets, aller et venir), la file, les décisions, lire le journal...

- le bistrot, les postures d'accueil et postures fermées, les gestes (prendre, soulever, poser, croiser, décroiser), les postures de confidences, les états (attente, impatience, ennui, hésitation...).

L'œuvre chorégraphique de Stéphanie Aubin, *Boulevard Jourdan*, réalisée par Marie Hélène Rebois témoigne de ce parti pris revendiqué par une certaine écriture chorégraphique.

Il faut ici comprendre que la saisie sensible des événements qui attirent le regard du chorégraphe ne se fait qu'à travers un filtre d'observation lui permettant de dégager les lignes de force qui les traversent.

Ce que prélève et travaille avant tout le chorégraphe ce sont essentiellement des sensations et des organisations corporelles : matière formelle, spatiale, rythmique, dynamique et relationnelle détachée de toute narration et de toute psychologie, même si d'une certaine façon, elles en sont issue. Autrement dit, de ces gestes épurés, stylisés et abstraits, le chorégraphe n'en conserve que les lignes de force.

Aussi, est-ce en ce sens que leur présentation scénique située hors de leur contexte habituel va métamorphoser ces gestes banaux, dé-fonctionnalisés et dé-contextualisés en des gestes qui relèvent alors d'un acte artistique de danser.

Néanmoins, d'autres phénomènes sensibles sont susceptibles d'attirer l'attention du chorégraphe ou de l'élève placé en situation d'élaborer un projet de création dans le cadre de son cursus scolaire Art/danse. Les gestes que mettent en scène la publicité peuvent faire partie de ceux-là.

Les gestes de la publicité

La publicité *Fragile* conçue pour un parfum par Jean-Paul Gaultier ou toute autre publicité comparable offrent l'opportunité de développer un projet d'écriture chorégraphique. C'est-à-dire l'opportunité de concevoir un projet artistique qui entretient des liens étroits avec le design sur lequel se fondent les modes de communication publicitaires contemporaines.

Le processus créatif auquel peut donner lieu la rencontre des élèves avec de tels objets publicitaires peut se développer de différentes façons :

-observer et analyser des actions (porter, tenir, soulever, soutenir, accompagner, imprimer, donner son poids ou relâcher, et faire contrepoids ou retenir), des qualités et nuances (fragilité, tactilité, pression, lié, coulé, enchaîné, déposé, retenir ...), des espaces, des rythmes, des relations.

- s'approprier corporellement et en groupe la publicité en question, en reproduisant à l'identique les mouvements, les orientations, les parties du corps relâchées, tenues, portées, jusqu'à identifier les actions, qualités, relations et trajets fondamentaux.

- sélectionner certains de ces éléments pour les remettre en jeu par deux dans le cadre d'une improvisation. Et ce, en restituant la complexité sémiotique de cette publicité dans un « défilé corporel » dont les actions s'organisent par exemple à partir d'un départ du sol, une élévation et un retour en déposition du corps au sol...

- construire une cohérence corporelle des images en donnant un nouveau sens aux mouvements potentiels qu'elle contient. Pour se faire il est possible de faire référence à des œuvres : *Piéta* et *Déposition* l'une pouvant précéder *Fragile*, l'autre s'inscrire en continuité.

- recréer une cohérence de mouvement (fluidité, continuité, lié du mouvement) de type « raccords en fondus enchaînés » corporels (*cf.* arts visuels cinéma).

- constituer une succession de mouvements en présentation fragmentée (« raccords en cuts brefs ») ou un enchaînement « raccords en fondus enchaînés », à partir de l'introduction du hasard par un « jet de dés » qui désigne deux images publicitaires parmi celles proposées aux élèves.

Toutes ces propositions peuvent être explorées de manière dynamique notamment dans des situations d'improvisation et de remises en jeu du corps dansant dans l'espace de danse. L'important étant que dans toutes les modalités d'explorations chorégraphiques le passage présentant *Fragile* doit être visible et lisible par les spectateurs.

Les éléments de chorégraphie prélevés dans un film de danse

Un film de danse peut aussi servir de moteur au processus de création chorégraphique.

Dans cette optique il est possible de demander à chaque élève de prélever à différents moments d'un film, trois éléments gestuels indépendants et de les apprendre avec précision en mettant en jeu un trajet dans l'espace et deux dynamiques contrastées (exemple : fluidité et discontinuité) afin de les associer en une nouvelle phrase dansée. Si l'un des éléments est commun à plusieurs élèves, la présentation en boucle des phrases de chacun fait apparaître les répétitions, partis-pris et lignes de force d'un travail chorégraphique. Ce travail peut se faire en relation avec l'œuvre chorégraphique de Montalvo-Hervieu *Nioc de Paradis*.

Seconde phase : interprétation des phénomènes observés

Elle correspond à la façon dont le chorégraphe va réorganiser dans le cadre de son écriture chorégraphique l'ensemble des gestes prélevés. De ce qui a retenu son attention se dégage en

fait les lignes de force de son écriture. La structuration et la transformation du vocabulaire et du matériau dansé permet qu'opère une mutation symbolique de ce qui est donné à voir.

Cette phase s'organise essentiellement sur des expériences à partir de nuances et de qualités contraires. Il s'agit par exemple de jouer sur de registres différents, voire totalement contrastés, dans l'espace, le temps, les dynamiques et les interactions entre danseurs.

De manière plus précise, le geste et la phrase de mouvement peuvent être transformés :

- par des contraintes (en expansion, fracturé, entravé, saboté, réorienté)

cf. *Scénario, Merce Cunningham, 1998*, pour la manière dont les costumes de la styliste Rei Kawakubo, en tissu élastique avec des protubérances, entravent mouvements, déplacements, portés etc.

- par des jeux sur l'espace (plans, niveaux, directions, orientations, parcours, dessins et tracés individuels et collectifs ...), sur l'usage du sol (élévation, exploration de la verticale, déploiement horizontal...).

- par le rythme (accentué, contrasté, régulier, irrégulier, comprimé, fragmenté, intensifié, suspendu...) dans une relation à des musiques présentant des caractéristiques rythmiques et mélodiques diverses.

Quelques propositions d'activités autour de l'interprétation

Tout matériau aussi humble et banal soit-il (les gestes quotidiens etc.) peut devenir un mouvement dansé. Des contraintes en termes d'espace, de temps, etc. exercées sur ce matériau naît la danse. Il s'agit pour l'enseignant et les élèves d'observer les transformations du sens corporel du mouvement et celles de son sens symbolique, c'est-à-dire de passer de l'ergonomique au symbolique. Envisageons quelques pistes concrètes :

1° A partir des exemples développés supra (*Fragile ; Pietà*), on peut exercer le matériau corporel:

- en tensions et oppositions de vitesse soumettre le développement du mouvement à des accélérations éphémères, des ralentis prolongés, des suspensions, des arrêts brefs (cuts).

- en tensions et oppositions de sensations passer d'un espace intime (contacts fragiles et liés dans les portés, mouvements retenus, déposés) à un espace déployé (espacement des contacts, amplification des volumes, étirement du mouvement dans l'espace).

- en tensions et oppositions de durée et d'espace, en jouant sur leur compression et leur dilatation : renforcer la verticalité de certains mouvements et le déploiement d'autres gestes à l'horizontale ou à l'oblique, (*Fragile*, les gestes quotidiens).

2° En référence au ballet romantique *Giselle* :

- accentuer les caractéristiques dynamiques d'un mouvement dans le sens d'une intensification ou d'une raréfaction (à partir d'une relation à une musique d'impact, électro-acoustique, house ou flamenco, à une musique d'impulse, Maria Callas par exemple).
- en tensions et oppositions de relations entre danseurs: passer d'une relation à l'unisson (mêmes directions corporelles, orientations dans l'espace, vitesses et dynamiques) à des relations contrastées, (le geste garde son organisation, mais dans des développements contraires, diagonales, aller et retour, circulation aléatoire ...) ou à des relations décalées (canons).
- dans cette expérience s'inscrivent des sensations et des perceptions nouvelles, des éléments nouveaux de compréhension et de lecture sensorielle des pratiques et des œuvres.

Progressivement, les élèves passent d'états de corps contradictoires et opposés à des états de corps évoluant de manière de plus en plus subtile, d'une qualité à l'autre. Les choix d'interprétation se font alors à l'intérieur d'un faisceau de qualités et de nuances exercées et analysées.

*Jean Roger Merle lettres, enseignant en art-danse lycée Jean Baptiste Dumas Alès

*Jean Jacques Felix IUFM Montpellier



Elèves de Tle L spécialité Lycée Jean Monnet.

Photo: Yves Massarotto 2005

Autour d'un chorégraphe, une brève étude et analyse, des procédés de composition.

Pina Bausch.

Francine Carrascosa, Monique Fellerath, Jean Roger Merle*.

Connaître et comprendre la démarche d'un chorégraphe, permet à l'élève de saisir les mécanismes délicats de la composition, lors de l'élaboration de son propre travail.

Ce texte est plutôt une synthèse des notes, conduite à partir des observations sur les diverses propositions de travail, observées, réalisées et dansées, avec Kyomi Ichida et Thomas Duchatelet à Montpellier, au cours d'un stage de formation continue en art/danse en 2005. Ce travail ne se veut pas exhaustif et est simplement une approche, partielle, à travers une pratique, d'un chorégraphe et de sa démarche de composition, appuyé par des lectures.

Chaque partie mériterait un développement et une étude plus approfondie.

Le souci d'explication, peut laisser apparaître une simplification, une réduction d'un système complexe et subtil. La bibliographie permettra à ceux qui le désirent d'approfondir leurs connaissances sur le travail et la démarche de Pina Bausch.

Pina et le Tanzthéater :

Le terme de *Tanztheater* (théâtre de danse) apparaît en 1928 avec Kurt Jooss, fondateur de l'école *Folkwang Tanzstudio* (Il ne fait aucun doute que Jooss reprend et applique un concept initié par Laban).

Dans les années 60, Pina Bausch fut l'élève de Jooss, quand il créa le *Folkwang Tanztheater*.

Ce terme définit « *une approche spécifique de la danse, une danse expressive, libre, qui jaillit de l'autoconscience du corps, sans frontière entre le classique et le moderne, dans un rapport dialectique et non de dépendance avec la musique* »

C'est du théâtre de danse et non de la danse de théâtre.

« *Ce n'est pas de la danse telle qu'on l'entendait jusque là et encore moins du théâtre. Ce n'est pas de la danse car les danseurs qu'elle met en scène n'exécutent pas une danse : ils sont. Ils sont là dans toute leur intensité d'individus. C'est aussi pourquoi ce n'est pas du théâtre. Ils ne jouent pas un rôle, ce ne sont pas des personnages, mais des personnes. Ils ne représentent qu'eux-mêmes mais reflètent l'humanité toute entière.*

Il n'y a donc pas d'interprétation chez Pina Bausch, mais une vraie représentation, au sens plein du terme. »¹¹

Pina : « ce n'est pas la manière dont les gens bougent qui m'intéresse mais ce qui les fait bouger ».

¹¹ Agnès Izrine in « la danse dans tous ses états »

Le principe du « grund » (« *la nécessité intérieure, la raison d'agir* ») d'où l'absence de « jeu » éloigne la prestation du théâtre. La « scène », construite à partir d'une dramaturgie élaborée lors d'un travail préliminaire d'introspection (improvisation de réponses à partir des fameuses questions de Pina) qui « fournit » dialogues et mouvements est mise en espace par des scénographes tels que R. Borzik et Peter Pabst.

Les Ballets C de la B (pour Contemporains de la Belgique) fondés en 1984 par Alain Platel, prolongent cette volonté de décloisonnement entre la danse, le théâtre, la musique et les autres arts. Chorégraphie Wolf par exemple.

A propos de la composition et de la scénographie

On note et on peut remarquer un certain nombre de points caractéristiques que nous allons simplement lister:

L'espace : chez Pina, on parle « d'espace multiple » plutôt que « d'espace scénique ».

Les sorties de plateau.

Le besoin d'orienter la proposition en fonction d'un public.

Le besoin d'écrire et d'organiser les déplacements et les mouvements.

Les contraintes d'espace : espace élargi, espace réduit, ou accélération-ralenti..

Les espaces encombrés. (décor utilitaire)

Les objets, décors, costumes: un plateau encombré, des accessoires emblématiques tels que ;

Les talons hauts, les robes (grandes robes, souvent) chez les femmes, les costumes chez les hommes.

Les couleurs : présence du rouge, présence du noir, présence du blanc.

Le micro qui est toujours déplacé.

Les fleurs..

Les chaises et tables.

Les matériaux qui transforment le plateau, comme la terre, l'eau, l'herbe, un parterre de fleurs.

Le son :

« la musique joue un rôle fondateur dans les œuvres de Pina Bausch, à la fois structurante et fortifiante. »¹² Ainsi « Mathias Burkert, compositeur, nous invite à suivre en temps réel ce processus d'entrelacement de gestes chorégraphiques et de gestes sonores ».

¹² Cf. les écrits de Matthias Burkert : (<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Burkert91a/>)

Le rôle de la musique qui fonctionne comme une bande son (exemple : Marylou de Tino Rossi)

La musique accompagne et illustre le travail des danseurs, et non l'inverse.

Après avoir puisé dans le répertoire classique et populaire elle se sert dans les « stükes von Pina Bausch » de « collages » de morceaux plus légers. (Réalisée elle aussi comme un collage.)

- Pina construit tout au feeling. Les lignes sous jacentes sont émotionnelles et musicales.

Elle écoute les extraits musicaux les yeux fermés pour entendre la musicalité des mouvements en même temps et détermine son choix quand : "ça le fait" dit-elle.

- La musicalité est une porte d'entrée pour comprendre l'œuvre de Pina.

Le rapport au spectateur :

L'interaction du public et la notion de « focus » d'une audace radicale.

La relation du danseur au public (agression/séduction/provocation)

A propos de la composition et des procédés de composition :

« Comment procède la chorégraphe allemande lorsqu'elle se trouve dans son studio, avec ses danseurs ? » André Lepecki¹³ répond qu'elle « pose des questions pour lesquelles elle attend une réponse ; elle prend des notes, observe et enfin, construit un discours, une œuvre d'art basée sur des réponses qu'elle aura obtenu de sa troupe de danseurs.. »

Ainsi pour Lepecki, Pina Bausch procède comme un ethnographe sur le terrain.

Comment fonctionne ce principe des questions :

- Pina propose aux danseurs une série de questions ; ceux ci partent travailler les réponses à ces questions pendant un temps variable.

Voici quelques exemples de questions : celles-ci peuvent être retrouvées dans *Histoire du théâtre dansé*¹⁴ R. Hoghe sur le site danse de l'académie de Montpellier.¹⁵

- « se retrouver après un long temps.. »

- « raconter un paysage avec beaucoup de gestes..»

- « vouloir s'enfuir très vite..» « Une bonne nouvelle... » « Bon voyage... »

- « être assis dans l'eau et être bien ».....

- Les réponses à ces questions peuvent être de n'importe quel ordre (danse, chant, paroles etc..) elles sont observées et vues par la chorégraphe.

- A partir de ces réponses Pina opère des choix, trie et sélectionne, puis amalgame et colle. (art du collage).

¹³ André Lepecki in Nouvelles de danse la Composition la composition dans l'avant-garde post-bauschienne

¹⁴ Raimund Hoghe histoire du théâtre dansé

¹⁵ Site de l'académie de Montpellier <http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/>

Cependant, « le résultat final de la pièce » nous dit Lepecki, n'a pas pour objectif « la description factuelle du réel ».

Attention à l'intérieur des « blocs », la forme est écrite minutieusement dans ses spectacles. L'apparente improvisation du spectacle n'est donc qu'un leurre.

Ann Endicott déclare « *il faut que tout soit très exact, depuis le petit doigt qu'on tourne jusqu'au petit doigt que l'on ne tourne pas* ».

Voici quelques uns des principes utilisés par la chorégraphe dans sa composition et qui permettent cette distanciation du réel :

- Le collage : amalgame de propositions qui n'ont pas de rapports entre elles (processus qui vient des plasticiens¹⁶)
 - Le principe de crescendo pour aller de la dérision jusqu'à l'hystérie.
 - Le principe de répétition : le même mouvement peut être répété de façon incessante jusqu'à provoquer un malaise et un doute chez le spectateur.
 - La phrase à l'endroit puis la phrase à l'envers.
 - Le tuilage ; plusieurs propositions sont présentées en même temps, assemblées, superposées, chevauchées
 - L'abandon de toute logique narrative, de tout sens immédiat. Le sens se crée dans la combinaison, pour laisser libre cours à la suggestivité de chacun.
- « des images claires et des idées floues » : J-L Godard
- Le principe du sketch,
 - Le « cut » (passage sans transition, coupure franche) ex : de la gravité à la légèreté.
 - les procédés de « sur impression » ; ex : un danseur parle pendant que plusieurs dansent.

La Thématique de Pina Bausch : les relations humaines, la vie.

A travers ses questions elle interroge «encore sur les thèmes sociologiques perçus » : « la mort, les rapports entre les sexes, la sexualité, la religion, les croyances éthiques »¹⁷ ..

Lepecki nous rapporte qu'elle confie à Norbert Servos qu'elle n'est « pas intéressée par la façon dont les gens se meuvent mais plutôt par ce qui les émeut ».

« Les travaux de Pina Bausch se fondent dans la vie quotidienne.... Les faits et gestes que l'être humain réalise chaque jour lorsqu'il apprête son corps.. sont montrés sur scène au rythme de répétitions provocantes »¹⁸

Elle interroge les façons d'être dans :

- la récurrence de quelques thèmes : l'enfance, les tensions masculin-féminin, le besoin d'amour insatisfait, le manque de communication, la solitude, l'absence, la lassitude, l'angoisse, la fuite, le manque de confiance en soi, la souffrance, bref, ça vit ! Et, de manière plus générale, l'agôn.

¹⁶ Premiers collages Braque et Picasso

¹⁷ André Lepecki in Nouvelles de danse la Composition la composition dans l'avant-garde post-bauschienne

¹⁸ Norbert Servos in Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge.

- le besoin de faire « remonter » histoires et mouvement du passé personnel, quelque part on peut dire que les chorégraphies sont autobiographiques. (Elle révèle notre monde intérieur). Pina dérange et perturbe en montrant le monde tel qu'il est et en nous renvoyant à nos frustrations et à nos troubles peu ou jamais exprimés.

Elle fait « danser la vie » devant nous.

- les rapports de l'individu et du groupe.

A propos du geste dansé, du corps chez Pina Bausch.

Un exemple : la marche, chez Pina Bausch

La marche occupe **une place privilégiée dans ses créations.**

Il s'agit de déambulations, de processions, de cortèges, de ballades, de promenades.

En frontal, en diagonales, en cercles, en lignes brisées. Toujours dans l'idée de se présenter, « d'être là », la marche est très stylisée (ex : la démarche chaloupée), très répétitive, elle caractérise le personnage.

On note dans toutes ces marches :

- l'importance du poids: lâché puis transféré ce qui permet l'absence de rebond et l'ancrage du pas dans le sol jusqu'à produire une résonance intérieure.

- le regard porte droit devant.

- la verticalité est très légèrement décentrée vers l'avant, avec un tenu au niveau de la taille.

- l'impression d'un ensemble à l'unisson (écoute et force collective) (ce qui n'enlève pas la possibilité d'un leader).

- l'aspect solennel, puissant, continu.

- l'absence de tension dans le haut du corps. Les gestes chorégraphiques des bras se font dans une grande fluidité, une grande musicalité :

- la dissociation du haut du corps et des mouvements des jambes.

- l'absence « d'attitudes » : le mouvement est toujours enchaîné

La nécessité d'avoir la pulsation à l'intérieur de soi, pour ne pas marcher « sur » la musique mais pour « être dans la musique ».

Le mouvement, le corps, le geste, la danse chez Pina Bausch :

Comme pour la marche nous allons simplement lister un certain nombre de principes qui nous semblent important : **nous avons une implication directe de ces observations dans l'application du programme de l'option facultative, sur le geste.**

- la micro-gestuelle, précision et enchaînement des gestes réduits du quotidien. Dans les questions posées par Pina Bausch, beaucoup d'entre elles interpellent directement le geste quotidien (*trois façons de dire au revoir, bercer un enfant etc..*)

- l'importance du travail des mains.

- le travail des bras.
- le principe de « fall and recovery », (abandon/récupération) plutôt selon Limon.
- les abandons de poids, le swing.
- l'énergie souvent puissante.
- l'ancrage au sol.
- les pliés et demi-pliés.
- les « curve » et « arch » (courbe du bas du dos, courbe du haut du dos).
- les torsions du buste (hanches frontales et bassin placé).
- l'absence « d'attitudes » : le mouvement est toujours enchaîné.
- le mouvement va toujours de l'intérieur vers l'extérieur « principe de l'« ausdruck »
- le mouvement part du centre. Le mouvement transporte ou emporte le centre.

Un style Pina ?

Pina cherche à épouser le plus fidèlement possible les contours du réel en mettant en valeur un point de vue unique.

Elle travaille la stylisation, la caractérisation des gestes, des personnages ou des émotions.

« Les danseurs de Pina Bausch usent de leur corps chacun de manière différente, et exécutent des « solos de caractère ». L'un sera ainsi joyeux ou comique, un autre fragile ou écorché, d'autres seront indiens ou japonais. Si tous dansent « du Pina Bausch », si on reconnaît la gestuelle particulière de la chorégraphe, chacun y apporte sa sensibilité, d'où l'originalité de l'ensemble»¹⁹.

« Je ne veux pas 'former' les danseurs, les mettre dans un moule. La seule chose qu'ils aient vraiment en commun, c'est qu'ils aiment cette façon de travailler. Ce sont des chercheurs du mouvement, tout comme moi. [...] chacun est timide, moi la première. Il faut composer avec cette timidité. C'est cela qui rend ce moment si délicat et si beau dans le travail d'une compagnie, dans son unité. De cette timidité naît la beauté²⁰.

*Francine Carrascosa, enseignant lycée Jean Monnet Montpellier

*Monique Fellerath, enseignant lycée Jean Lurçat Perpignan

*Jean Roger Merle enseignant lycée Jean Baptiste Dumas Alès

¹⁹ in *Pina Bausch, Parlez-moi d'Amour, Un colloque*, p.12 – L'Arche Editeur, Paris 1995

²⁰ Entretien avec Philippe Noisette in *Pina Bausch*, p.9 – Mot pour Mot, Van Dieren Editeur, Paris 1997



Elèves de Tles du lycée Jean Monnet

Photos 2007 Christian Cordat

Autour d'une œuvre "Set and Reset" et d'un chorégraphe Trisha Brown, 1983

Francine Carrascosa Jean Roger Merle Régine Ribot*

Là encore, connaître et essayer de comprendre la démarche d'un chorégraphe, à travers une œuvre précise, peut permettre à l'élève de saisir les mécanismes complexes de la composition, lors de l'élaboration de son propre travail et peut permettre à l'enseignant de le guider.

Cet article est là aussi, le reflet d'un point de vue, forcément orienté, porté sur une œuvre au programme du Bac L Art/danse et son auteur, par trois enseignants en lycée (enseignement de spécialité Art/danse en série L).

Il est structuré à partir d'une synthèse de notes des observations réalisées lors des ateliers donnés à Montpellier en 2003/2004 et 2005/2006 par Will Swanson (artiste chorégraphique américain), avec les élèves d'Ales et Montpellier, ainsi qu'à partir de la lecture in situ de la pièce « Set And Reset » diffusée et montrée à Sète (Scène nationale) par la compagnie de Trisha Brown. Il est appuyé d'autre part sur certains propos tenus par Trisha Brown, lors d'interviews ou d'articles.

Même si Trisha elle-même, déclare qu'elle préfère « la poésie à l'analyse », il semble indispensable pour essayer d'entrer dans une « didactique » de la danse d'essayer de passer au filtre de l'analyse, si cela est possible, la danse de Trisha Brown.

Il faudrait donc procéder à une analyse, un examen, faire des constats, puis des classifications, des découpes, relever des indices, les comparer, les confronter, relever ce qui est de l'ordre de la transmission orale, par les danseurs qui ont travaillé avec elle, comme ce qui est « écrit » ici ou là, y compris par Trisha Brown elle-même.

La transmission orale étant un des modes de transmission fréquemment utilisé dans la transmission en danse, les ateliers de pratique font donc souvent appel à des artistes chorégraphes, danseurs, intervenus en tant que danseurs ou répétiteurs, dans les pièces à l'étude au programme du Bac L Art/danse. Leurs propos sont des sources significatives pour l'enseignant.

A propos de la Chorégraphe:

Trisha Brown (née en 1936), chorégraphe américaine, de la post-modern danse²¹.

<http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1982ouvr/brmi173.htm>

²¹ La post-modern danse avant-scène

Sous une apparence fluide et facile, la chorégraphe combine une « danse d'apparence improvisée dans une partition extrêmement serrée et fixe ». ²² Il y a dans le processus de composition de Trisha Brown, une « confrontation entre des règles strictes et la possibilité d'explorer tous les registres de mouvements dans les limites d'une structure » clairement identifiée et définie.

A propos de la pièce chorégraphique « Set and Reset » :

« Installe et Recommence » « Fait et Refait » 1983

"Set And Reset", pièce de "maturité" pour 6 danseurs, appartient au cycle des "structures moléculaires instables". (Trisha Brown ne danse plus "régulièrement" depuis 1979, mais danse des solos.) "Set And Reset" est créé en 1983.

Les éléments scénographiques :

Scénographie : la scénographie est de Bob Rauschenberg ²³ ainsi que les projections de fragments récupérés de films des années 70, en noir et blanc sur l'actualité. (« pas sur la lune », guerre.. etc.). C'était l'idée d'avoir quelque chose de petit et de facile à transporter, d'où le projecteur, petit et maniable.

On observe des tensions entre verticales et horizontales : la verticalité des pans de résille noire flottants et le passage latéral d'un danseur porté par ses partenaires et marchant sur le mur (rappel de la chorégraphie The man Walking on the Wall) opère ces tensions..

Son : le support sonore intermittent et répétitif, est de Laurie Anderson ²⁴.

Lumière : la création lumière est de Beverley Emmons .

La Collaboration entre les arts: les Arts coexistent sur scène, ils cohabitent. Il n'y a pas interférence entre la danse et les projections par exemple... Les arts sont indépendants les uns des autres, ne découlent pas les uns des autres.

Lieux de la danse : Cette pièce est conçue pour la scène de théâtre.

Trisha a longtemps travaillé en extérieur, en plein air. (filière Anna Halprin ²⁵).

Pour Set And Reset c'est un **retour au lieu traditionnel scénique et en cela cette pièce** marque une rupture.

²² Patricia Kuypers in nouvelle de danse sur la composition

²³ Rauschenberg plasticien qui a aussi accompagné Merce Cunningham cf. : Black Mountain Collège

²⁴ Laurie Anderson (1947-), est une artiste américaine expérimentale, connue pour ses performances multimédia

²⁵ Personnalité hors-norme de la scène américaine des années 60, elle sort des lieux de spectacles habituels en investissant la rue, les parkings, les chantiers...

A propos de la composition de « Set and Reset » : Les particularités de cette pièce.

Comment est conçue cette pièce :

Tout d'abord, une seule phrase gestuelle de base compose cette pièce. L'écriture en est rigoureuse ; cette phrase pré-écrite entièrement par Trisha Brown, est apprise et connue des danseurs. Elle est un préalable, un corpus gestuel, sur lequel s'appuie l'écriture de la pièce.

Ensuite sur **cette phrase de base vont s'appliquer des instructions qui vont la mettre en scène**. L'utilisation de ce que l'on appelle de façon commune, l'improvisation « structurée » est mise en jeu pour composer la pièce originelle, la première Pièce...

Trisha Brown fait donc appel à une improvisation à règles, donc très structurée: Là, en l'occurrence, cette mise en jeu de la phrase de base s'opère par un système de quatre consignes.

Les danseurs dansent avec pour vocabulaire, la phrase de base, qui est modulée par un système de quatre « instructions » (ou consignes), avec en plus la liberté (« Freedom ») de jouer avec ces consignes :

- Line Up (que l'on peut traduire par Ligne Droite, la « queue », la file d'attente, l'alignement)
- Exit/Enter (Entrée/Sortie)
- Visible/Invisible
- Be Simple (Sois Simple). Naturel.

Quel espace est mis en jeu:

Cette Phrase est conçue pour « être » et « évoluer » sur les quatre faces d'un plateau.

On joue alors sur la variable espace, en rapetissant et agrandissant les espaces entre les danseurs sans changer les structures trouvées et la phrase.

La "ligne" se forme et se déforme. La phrase peut aussi se transformer dans le sol.

Un travail particulier est demandé sur les entrées et les sorties, consignes « exit/enter » (à cause de la porosité du cadre de scène) : la danse se continue en coulisses, commence dans les coulisses.

Enfin on y remarque un espace tridimensionnel (le décor de Rauschenberg s'élève au-dessus des danseurs dès le début de la danse).

Quelles relations entre les Danseurs entrent en jeu dans la composition:

La possibilité de prendre « La Phrase » à n'importe quel moment, par n'importe quel bout, en canon ou en décalé, ou simultanément etc.... et possibilité de l'accomplir sur un rythme différent ou avec une autre ampleur.

Le jeu des rencontres et des chocs entre danseurs qui impulsent une trajectoire ou des mouvements : il s'agit de se « faufiler entre », de ne pas arrêter la phrase, de s'adapter

corporellement à l'incident, de garder les yeux ouverts sur ce qui se passe, vers l'espace. Ne jamais s'arrêter ni arrêter le mouvement.

L'écriture finale :

Enfin l'écriture est « fixée » : si la pièce est faite à partir de l'improvisation, selon un cadre défini et remis en jeu par quatre consignes, elle est finalement fixée dans son écriture pour la « première ».

Improviser jusqu'à ce que je ne me souvienne plus, puis... mémoriser ce qui s'est passé, avec les incidents et les accidents, puis fixer la nouvelle séquence. Puis continuer et recommencer le système. Ainsi s'élabore petit à petit, une écriture.

Donc la construction est réalisée par petites séquences, petits blocs... puis par fixation d'une écriture qui ne bouge donc plus ensuite. « Dans le développement de mes pièces, je fonctionne comme un peintre, j'assemble les mouvements les uns après les autres sans aucun a priori. »

« **Citations** » ou **emprunts**: Trisha utilise quelques citations de travaux antérieurs :

La citation la plus fragrante fait allusion à la phase (ou cycle) des danses gravitationnelles (un danseur porté marche sur le mur au tout début de la pièce).

Line UP : se situe juste avant la création de Set And Reset. L'utilisation de la ligne se retrouve donc de façon prenante dans Set And Reset.

En conclusion :

La recherche d'une matière fluide, d'une impression de bulles d'eau, d'effervescence, de scintillement du mouvement tout à fait magique, ou, plus abstraitement dit, d'un " *jeu des particules moléculaires* " est présente dans toute la danse de Trisha Brown.

Mais cette pièce (Set and reset), selon Trisha, annonce sa "veine rococo", ruptures, reprises, oppositions, impression de chaos maîtrisé.

La pièce est caractéristique de la post-modernité : mélange des arts (collaboration), richesse de la gestuelle, contestation de l'ordre pré-établi.

Aucune narration...aucune illustration.

NB : Même période que Walzer de Pina Bausch à l'étude pour la classe de 1ere L Art/danse.

« En danse, les mots ne suffisent pas à traduire les choses tandis que le corps, lui, le peut. »

A propos du chorégraphe et des principes de composition :

« Pour chaque nouvelle danse, il y a une série de principes organisateurs, qui détermine la forme et la nature du travail. La chorégraphie et la danse sont tirées de ces principes. »

L'ensemble de l'œuvre de Trisha Brown procède par **périodes** ; en tout cas certains auteurs n'hésitent pas à le dire, même si comme tient à le souligner Denise Luccioni (conférence à Montpellier pour un stage de formation continue en Art/danse), Trisha étant là en ce moment même, en train de chorégrapier et d'évoluer, le recul nécessaire à une telle analyse n'est peut-être pas encore suffisant.

Dans ses **entretiens avec Trisha**, « **Coursives** » **interroge Trisha Brown sur cette idée de cycle** : « **Vous travaillez beaucoup par cycles : systèmes mathématiques, puis Structures moléculaires instables puis arrive une ère nouvelle avec le silence d'abord puis la musique : Carmen, M.O.** » **et pose la question du pourquoi** : « **Pourquoi de tels cycles ? Pourquoi sont-ils aussi distincts les uns des autres ?** »

La réponse de Trisha Brown fait clairement apparaître, non seulement la notion de périodes, mais aussi l'aspect mathématique des constructions.

« T.B. : Dans mes chorégraphies, tout du moins les premières, on retrouve toujours un aspect scientifique : je définis la tâche à faire, j'explore les possibilités et je recherche la solution. Je travaille In parts, en pièces, en parties, par cycles distincts. Je dis toujours à ceux qui veulent comprendre mon travail qu'il faut me prendre en pièces détachées. Même si les cycles sont distincts, j'élabore toujours un lien, un fil conducteur, un concept que je reprends dans les nouvelles chorégraphies. Selon les cycles, j'introduis des éléments étrangers, par exemple des échelles, des bâtons, la musique, les paroles. »

Les grands cycles repérés chez Trisha Brown :

Les « Equipment Pièces » : « workshops, happenings et performances, elle explorait toits et façades des buildings avec ses danseurs dans le désir d'ouvrir de nouvelles perspectives »
Filiberti

Les Accumulations : Primary Accumulation. Une exploration de lieux divers, parcs et jardins, pièces d'eau etc..

Les Structures moléculaires instables, le retour aux espaces conventionnels : Glacial Decoy et Set and Reset(1983)

C'est un virage, le temps où la compagnie change (Laurence Louppe), le temps de l'introduction du masculin

Valiant séries : avec Newark

Back to zéro : avec For MG: The Movie

La période « Musique » : la création avec une musique dite « mesurée » pré-existante . 1994 M première pièce puis.. Orphéo. A ce sujet Irène Filiberti remarque : « Avec "M.O.", créé en 1996, la chorégraphe qui a longtemps privilégié le silence au profit de l'entière musicalité du mouvement entame un nouveau cycle axé sur les relations de la danse et de la musique, une sorte de discours esthétique ouvrant sur un nouveau vocabulaire. Une façon de relancer vers d'autres directions le dialogue entrepris avec les autres arts, un travail engagé avec l'architecture et les arts plastiques et maintenant avec la musique classique, sur "l'Offrande musicale" de Jean-Sébastien Bach. »

A propos de la danse de Trisha et du corps chez Trisha :

Une observation de la danse : un certain nombre de remarques vont être simplement listées :

- La fluidité du mouvement et l'effet d'envoûtement qui s'en dégage. Le mouvement est continu et ne s'arrête jamais.
- Le principe du "laisser-aller" ou 'Letting Go' 'laisser faire ce qui doit se faire' : abandon à la pesanteur. lâcher reprendre : le poids, sentir son poids, lâcher le poids.
- L'axe vertébral et la liberté des côtes et du bassin autour. La Ligne dans le Corps. Epaules très libres.
- La liberté des membres et des articulations autour de l'axe vertébral. 'Shake', remuer, secouer, dans le relâche.
- Laisser/aller/balancer, les genoux restent souples. Le corps est disponible.
- Le foisonnement de gestes : torsions, ondulations, déhanchements
- Le jeu entre la chute et la stabilité.
- L'influence de Mathias Alexander sur le travail de préparation corporelle.

Au niveau du corps et de sa danse Trisha elle-même nous dit :

« J'ai des os et je les connais. Comme un fil à plomb en chute aigue, lente ou rapide, je tombe tout d'une pièce, ou bien je me hisse droit vers le haut. » (propos corroborés par Will Swanson dans son intervention lors du stage de formation à Montpellier)

« J'utilise et re-utilise la relation du vertical à l'horizontal, tandis que le corps se fraie un passage par addition d'angles à 45 ou 90 degrés : ces lignes et ces angles sont les fondations de ma danse. »

Fluidité : « chaque mouvement est le dernier. C'est aussi le commencement du suivant. »

Pour Irène Filiberti, « Le mouvement "brownien", foyer en constante activité privilégiant le flux, les accumulations et les directions multiples, a fait ses preuves. Une danse imprévisible et continue, qui part toujours là où on ne l'attend pas, car les structures doivent être débordées, affranchies. Placement, travail sur le poids, étirement, assouplissement, selon ses interprètes, la danse de "Trisha" est un affinement constant, un travail sur la conscience, un éveil de la perception. »



Elèves de Tles du lycée Jean Monnet

Photo : Christian Cordat 2007

Autour d'un chorégraphe : une approche singulière du geste...

Rencontre avec Odile DUBOC
Le « Fernand » et « Projet de la matière »

Marjorie Gouzy*

Le thème du « *fernand* » : du geste quotidien au geste dansé

Le « fernand » est le nom donné par Odile DUBOC à un processus chorégraphique qui prend sa source dans le geste quotidien.

Par l'observation de situations quotidiennes, sur un thème donné (par exemple le « Fernand journal »), les danseurs captent des attitudes, des gestes à l'insu de la personne observée. Les attitudes collectées servent ensuite de matériau à la construction d'une phrase chorégraphique. Le « Fernand » est repris par au moins deux danseurs (démultiplication), il peut être dupliqué, mis en boucle, retravaillé dans la durée, dans le temps tout en gardant les qualités essentielles de l'attitude du geste prélevé.

Caractéristiques du « Fernand » :

- « Doit puiser dans le réel », dans une situation quotidienne ; le mouvement est nécessairement motivé par un mobile, un but.
- Le geste est épuré, simple, dépourvu de gestes parasites.
- Il s'agit d'une boucle de mouvements constituée de quatre à cinq attitudes différentes, le rythme qui cadence le passage d'une attitude à une autre n'est pas définit à l'avance, c'est dans l'écoute entre danseurs qu'il se construit, il est initié par le danseur placé en avant dans l'espace.

Si le « fernand » prend sa source dans le geste quotidien, il s'en détache pour être un geste dansé car il est un geste conscient, un geste habité et détourné de son contexte.

Le geste dansé à partir des éléments fondamentaux : *terre, air, feu, eau*

En 1993, Odile DUBOC a réalisée le « Projet de la matière », une création portant sur les éléments : terre, air, feu, eau.

Dans son approche, elle a travaillé avec des supports de différentes natures (coussin d'air, matelas à eau, tôle sur élastique) pour permettre au danseur d'éprouver des sensations en rapport avec les éléments. Ce vécu corporel était ensuite utilisé comme matériau ; en s'appuyant sur la mémoire des sensations, le danseur était amené à créer un geste dansé.

Le travail sur les éléments peut être un moyen pour amener le danseur à donner une qualité au mouvement ; rechercher des sensations d'air, d'eau, de feu amène à entrer dans son corps intérieur pour trouver un geste empreint d'une énergie, d'une qualité particulière.

Le geste dansé est bien ici un état qui amène à « être conscient de ce que l'on fait », état qui va de pair avec une exploration de soi.

*Marjorie GOUZY, professeur d'EPS au collège « Les Garrigues » à Montpellier
Rencontre dans le cadre des stages FPC de l'académie de Montpellier en novembre 2004

Documents de travail pour préparer l'épreuve d'improvisation au BAC

L'épreuve d'improvisation :

L'épreuve est notée sur 7 points.

L'élève tire au sort deux sujets : un texte et une iconographie.

*Pendant les trente minutes de préparation, il doit choisir l'un des deux sujets
Il doit choisir le son et le traitement de sa proposition.*

Deux univers « son » lui sont proposés ainsi que le silence.

La durée de l'épreuve est entre 1' et 2'.

.

Quelques exemples de sujets de Bac option Facultative art/danse, sessions Mai 2005 et Mai 2006

Extraits des épreuves antérieures²⁶

Sujet n°1 : Texte :

*PAR LA SENSATION
QU'ELLE N'EST PAS
UNE SURFACE
MAIS UN DEDANS*

G.de Cortanze « le mouvement des choses »

Sujet n°2: Iconographie



Homme

Giacometti

²⁶ Cf. loi DADVDSI <http://www.educnet.education.fr/textes/reglementaires/dadvsi.htm>

Sujet n°3 : texte :

« Des milliards de parties de son corps étaient animées de frémissements, très légers, cherchant automatiquement à se dérober aux radiations et à la chaleur destructrice de deux cent milliards de soleils étincelants ; »

A.E.VanVogt , La Faune de l'espace

Sujet n°4 : Iconographie



Matisse

la serpentine

Sujet n°5 : texte :

« Je l'ai vue quand elle s'est mise à galoper. Ça devait être pour son plaisir. Elle allait, elle retournant, elle sautait sur place. Je suis restée très longtemps. C'est quelque chose. »

J.Giono, Que ma joie demeure

Sujet n°6 : iconographie



Jeunes Paysans

en habit du dimanche

August Sander

Sujet n°7 : texte

*« Accélérez l'allure !
Accentuez vos cris !
Courez, volez les insectes aux cieux !
Pourchassez ces vies infimes,
Terrifiez-les par vos cris ! »*
Francis Ponge

Sujet n°8 : iconographie



Nu

Edward Weston

Les compétences attendues de Tles: extraits de B.O.

Les compétences attendues de Tles: au sortir de la **classe terminale**, l'élève a approfondi certaines questions et notions. Il a acquis des compétences d'ordre artistique, culturel, technique, méthodologique. En réalité imbriquées, ces compétences dont le repérage aidera à déterminer des critères d'évaluation, sont distribuées ci-dessous en catégories distinctes par souci de clarté et d'efficacité. Par ailleurs, le dispositif proposé ne se veut pas "référentiel de compétences". il se propose plutôt: - de faciliter l'harmonisation des jugements entre formateurs et partenaires culturels ; d'explorer les différents aspects de l'évaluation et des résultats de l'élève ;- de lui faire prendre conscience du chemin parcouru ainsi que des objectifs à atteindre.

Compétences artistiques	L'élève est capable : - de prélever , dans la vie quotidienne, dans les spectacles vus ou analysés à partir de support vidéo, un geste spécifique et l'intégrer à sa propre danse ; - d' analyser les différentes composantes de ces gestes dans leur spécificité et/ou leur singularité : le rythme et les dynamiques, les directions et les orientations, les transferts de poids, le rapport au sol, les circulations et les points d'initiation du mouvement ; - de transformer un geste fonctionnel caractéristique prélevé dans l'espace public ou privé, en le faisant varier, en nuance, en différence, en contraste, en fonction des paramètres du mouvement et l'inclure dans un fragment simple ; - d' intégrer à sa composition , par imprégnation et répétition, un ou plusieurs gestes transmis, proposés par le groupe.
Compétences culturelles	L'élève est capable : - de mettre en relation les modes de traitement particulier du geste prélevés dans différentes pièces chorégraphiques ; - de confronter partis pris et esthétiques qui en découlent ; - de restituer les partis pris artistiques, les pratiques et les productions chorégraphiques, en fonction des facteurs culturels et sociaux, des modélisations et des questionnements du corps ; - de rendre compte des postures et gestes transmis, des postures et gestes inventés dans la peinture et la sculpture ; - d' analyser les transformations de son propre mouvement dans l'appropriation des gestes des danses traditionnelles et/ou de la culture urbaine.
Compétences techniques	L'élève est capable : - de faire des propositions dans une diversité de registres gestuels ; - d' intégrer et transformer son propre mouvement en fonction des expérimentations vécues (rythme et dynamiques, directions et orientations, transferts de poids, rapport au sol, circulations et points d'initiation du mouvement) ; - de prélever et proposer les conditions de transformation du geste vers des caractéristiques particulières : saboté, entravé, stéréotypé, organique, économique, orienté ; - de reconstituer le contexte social et/ou culturel d'un geste (exemple : le geste civilisateur économique dans le travail à la chaîne, le geste efficace de la trame urbaine, le geste entravé dans la mode et la publicité, saboté ou radicalisé dans la danse, etc.).
Compétences méthodologiques	L'élève est capable : - de rendre compte , en sachant le communiquer par un système de notation, des éléments caractéristiques de la transformation d'un geste ; - d' élaborer des outils d'analyse permettant d' améliorer son propre registre et/ou celui des autres ; - d' utiliser ou de proposer différents supports permettant la transposition de cette démarche à d'autres univers artistiques ; - d' analyser les éléments de décontextualisation d'un geste (exemple : par l'intensification ou l'atténuation d'un facteur du mouvement).

Les compétences attendues de 1ere : extraits de B.O.

Au sortir de la classe de première, l'élève a approfondi certaines questions et notions. Il a acquis des compétences d'ordre artistique, culturel, technique, méthodologique et comportemental.

En réalité imbriquées, ces compétences, dont le repérage aidera à déterminer des critères d'évaluation, sont distribuées ci-dessous en catégories distinctes, par souci de clarté et d'efficacité.

Par ailleurs, le dispositif proposé ne se veut pas "référentiel de compétences". Il se propose plutôt :

- de faciliter l'harmonisation des jugements entre formateurs ;
- d'explorer les différents aspects de l'évaluation et des résultats de l'élève ;
- de lui faire prendre conscience du chemin parcouru ainsi que des objectifs à atteindre.

Compétences artistiques	L'élève est capable : - de mettre en jeu sa propre gestuelle dans différentes expressions et interprétations (exemple: passer du geste asportif ou quotidien à un geste inscrit dans des rythmes différents et des espaces différents) ; - de transposer une phrase de danse , de l'espace dans lequel elle est élaborée à un espace différent de présentation (exemple : passer de l'espace de la salle de danse à un espace public circulaire) ; - de prélever dans une œuvre, un geste spécifique (ou un rythme ou un trajet), l'inclure dans sa propre composition, ou le transformer avec un parti pris argumenté ; - de faire des propositions de composition articulant de manière différentes, gestes, rythmes, espaces (exemple : proposition aléatoire ou cohérence prévue).
Compétences culturelles	L'élève est capable : - d'argumenter à partir de la collaboration des différents métiers (éclairagiste, costumier, scénographe, technicien, etc.), dans l'élaboration d'une pièce chorégraphique (exemple : y a-t-il juxtaposition, cohérence ou perturbation ?) ; - de mettre en relation deux œuvres (programmation locale et œuvres de références proposées) pour différencier globalement les vocabulaires corporels et les syntaxes ; - de connaître quelques chorégraphes et œuvres précis choisis dans des œuvres proposées à titre d'exemple.
Compétences techniques	L'élève est capable : - d'intégrer son mouvement dans une configuration motrice, rythmique et spatiale préalablement définie ; - de traverser une diversité de registres gestuels , rythmiques, spatiaux.
Compétences méthodologiques	L'élève est capable : - de proposer quelques repères de lecture, d'observation et d'analyse de la captation (audiovisuelle, informatique, graphique...), d'un travail d'atelier des élèves ou d'un spectacle local ; - de préciser les choix et les partis pris filmiques de l'auteur du document ; - de transposer quelques repères d'observation et quelques questions (formulés à partir du travail de danse et des spectacles) à un texte, à un film, à une œuvre picturale, musicale, théâtrale, etc.
Compétences comportementales	L'élève est capable : - de confronter des goûts et des points de vue (sensibilité et repères) à partir d'une question posée par l'atelier ou par un spectacle ; - d'imaginer un événement dans l'établissement à partir de la pratique habituelle de l'atelier.

La fiche synthétique de l'élève.

Elle est obligatoire pour cette épreuve, elle doit être rendue au jury le jour de l'épreuve.

MODÈLE DE FICHE SYNTHÉTIQUE POUR L'ÉPREUVE FACULTATIVE DE DANSE (B.O.)

NOM	Prénom	Date de naissance

Titre de la composition (Voir les dernières lignes des recommandations)	Support sonore choisi (titre et références)

Descriptif du projet **en référence au champ du Programme, le ou les gestes choisis:**
B.O. n° Hors-série N°4 du 30 août 2001 www.education.gouv.fr/bo/2001/hs4/arts.htm
Articulation de cette pratique avec les **éléments de culture chorégraphique connus :**

Activités autour de la danse

Recherches personnelles :

Rencontres :

Exposés :

Spectacles fréquentés :

Participation à des événements artistiques :



Elève de 2de lycée Jean Monnet

Photos Yves Massarotto 2006